

FOTOCINEMA REVISTA CIENTÍFICA DE CINE Y FOTOGRAFÍA
REVUE SCIENTIFIQUE DU CINÉMA ET DE LA PHOTOGRAPHIE
SCIENTIFIC JOURNAL OF CINEMA & PHOTOGR

Nº 4 - 2012

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

Índice

Chorégraphie sentimentale Coreografía sentimental Claude Murcia	3
En el limbo de lo invisible In the limbo of the invisible Carmen Arocena y Nekane E. Zubiaur	10
Lo melodramático en la fotografía escenificada: el fotodrama como tipología artística The melodramatic in staged photography: the photodrama as an artistic typology Maribel Castro Díaz	37
<i>Iron lady</i> , reflexiones sobre la imagen y el liderazgo <i>Iron lady</i> , reflections about image and leadership María Arnal Canudo	68
La Escuela de Düsseldorf y el cine de Wim Wenders The School of Düsseldorf and the cinema of Wim Wenders Pilar Mayorgas	88
El doble y el espejo en <i>Cisne negro</i> (Darren Aronofsky, 2010) The double and the mirror in <i>Black Swan</i> (Darren Aronofsky, 2010) Ana España	120
<i>El Sur</i> : convergencias y divergencias entre novela y adaptación cinematográfica <i>El Sur</i> : convergences and divergences between novel and film adaptation Marcos Díaz Martín	140
Contexto e intertextualidad en los títulos de crédito de <i>Watchmen</i> Context and intertextuality in <i>Watchmen</i> 's opening credits Raúl Polo	163
Reseñas	
La piel de la imagen. Ensayos sobre la gráfica en la cultura digital	182
Solos ante la cámara	188
Jornada de Arquitectura y Fotografía 2011	191
España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes	196
Del bodegón al porn Food. Fotografía gastronómica	199
Directory of World Cinema. Spain	202
El sistema estético de Luis Buñuel	204

CHORÉGRAPHIE SENTIMENTALE COREOGRAFÍA SENTIMENTAL

Claude Murcia

Université Diderot-Paris 7

Resumen:

Sagitario (2001), film à la fois enjoué et mélancolique, présente une structure «mosaïque» qui substitue à la hiérarchisation des événements selon une logique causale la restitution d'un «état du monde». L'arbitraire de la contiguïté spatiale se joint à l'ubiquité énonciative pour construire un monde dominé par la discontinuité et l'inconstance. A l'éclatement structurel et à la dispersion du récit correspond la vision d'un sujet changeant et multiple qui semble mettre en échec tout principe de continuité malgré le recours –qu'on peut penser plaisamment générique– au «happy ending».

Abstract:

Sagitario (2001) de Vicente Molina, película a la vez alegre y melancólica, presenta una estructura «mosaica» que frente a la jerarquización de los hechos según una lógica causal, se sustituye por un «estado del mundo». La arbitrariedad de la contigüidad espacial se une a la ubicuidad enunciativa para construir un mundo dominado por la discontinuidad y la inconstancia. A la ruptura estructural y a la dispersión del relato corresponde la visión de un sujeto cambiante y múltiple que parece derrotar todo principio de continuidad a pesar del recurso –que puede uno suponer lúdicamente genérico– al «happy end».

Palabras clave:

Vicente Molina Foix; *Sagitario* ; narración; posmoderno

Key words:

Vicente Molina Foix; *Sagitario*; narration; postmoderne

Aucun ne fait certain dessin de sa vie,
et n'en délibérons qu'à parcelles. (...)
Nous sommes tous de lopins et d'une
contexture si informe et diverse, que
chaque pièce, chaque moment fait son jeu.
Montaigne

1. Introducción

En 2001, Vicente Molina Foix nous surprend par un premier film –*Sagitario*–, à la fois tendre, drôle et mélancolique. Le film offre sans aucun doute la lisibilité d'une structure narrative linéaire qui n'est parasitée par aucune anachronie. Cet effet de continuité –visible dans la succession annoncée des jours puis des mois– se trouve toutefois rapidement brouillé par diverses stratégies d'éclatement qui tendent à défaire les liens logiques de la causalité sur lesquels se fonde la narration conventionnelle. «A DISTANCE RESPECTUEUSE DE L'ORDRE ET DU DÉSORDRE» (Bresson, 1975: 59), le récit privilégie l'aléatoire au détriment de la nécessité en s'en remettant la plupart du temps aux forces du hasard, ou de quelque chose qui y ressemble. Car modeler la syntaxe narrative sur la chronologie calendaire, c'est détrôner les connexions logiques au profit d'un arbitraire ouvert à tous les possibles. La journée comme temps de référence, comme le précise Lucien Dällenbach, «est la durée la mieux accordée à la restitution esthétique de l'état du monde. Or, c'est cette restitution spécifique qui constitue, à l'exclusion de tout, la justification de l'art et de la littérature» (Dällenbach, 2001: 148). C'est bien cet état du monde, ces instants de vie saisis dans leur pur présent, que cherche à restituer *Sagitario*, coupés d'une totalité qui leur donnerait une cohérence et un sens rassurants. Le privilège de la journée, ajoute Dällenbach, «réside dans le support optimal qu'elle apporte à une esthétique et à une poétique de la



diversité» (Dällenbach, 2001: 150). Car la plasticité de la journée comme modèle de temporalité narrative légitime l'ubiquité de l'énonciation, qui passe ainsi d'un personnage à un autre, d'un lieu à un autre, dans une alternance que le jour de la semaine suffit à motiver. D'une façon analogue, le choix d'explorer successivement les différentes parcelles d'un même espace dans lequel sont rassemblés les personnages distend les liens de causalité pour leur préférer l'idée de contingence. C'est le cas de cet immeuble (on pense à Hitchcock)¹ dans lequel vivent la voyante, Juan et sa famille, Ana et sa belle-mère auxquelles vient s'agréger Gustavo, à qui Rosa viendra rendre visite... L'arbitraire de la congruité spatiale vient alors se substituer aux contraintes de l'enchaînement causal.

Un principe du même ordre préside aux «digressions» de la caméra qui, suivant un personnage qui en croise un autre, quitte le premier pour s'attacher au second, semblant se soumettre au seul caprice d'une énonciation soudain attirée par un nouvel objet... C'est notamment le cas lorsque la caméra, qui suivait Juan en moto, l'abandonne quand il passe derrière Darío et Gustavo attablés à la terrasse du café pour rester avec eux; ou encore lorsque la caméra lâche Rafael dans sa course pour suivre l'homme (son gourou) qu'il vient de croiser sans le voir.

L'élasticité, la souplesse d'une telle structure, capable d'accueillir tous les possibles narratifs, s'ouvre «naturellement» aux hasards de la rencontre, motif central de la diégèse. La multiplicité des personnages s'accorde à l'absence de vectorisation du récit et à son aspect peu contraint, formant un film «choral» dont la polyfocalisation légitime la «dispersion» du récit. Tout au plus peut-on parler d'un couple central –Rosa/Jaime– autour duquel gravite tous les autres personnages dans un effet chorégraphique qui n'annule pas pour autant les singularités. Le montage «alterné» entre les différents personnages qui se croisent et se rencontrent au gré des circonstances (on pense à Altman) construit un récit fondé davantage sur la juxtaposition que sur la hiérarchisation de ses éléments, dans un effet «démocratique» qui inscrit le film dans une contemporanéité très actuelle.

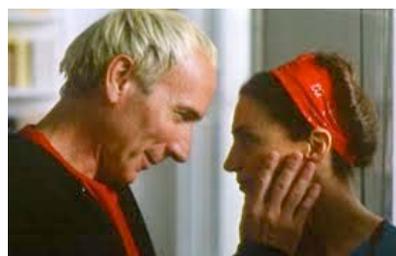
¹ A ce propos, l'apparition fugitive de Vicente Molina à la sortie du Cinestudio est-il un effet de signature à la Hitchcock ?

Le titre du film –aussitôt développé par le premier plan– inscrit d'emblée la fiction sous le signe d'une transcendance, ou d'un Hasard (les petites annonces prendront plus tard le relais de la voyance), à quoi les personnages semblent s'en remettre pour décider de leurs amours et de leur destinée.

Toutes ces stratégies convergent vers la dispersion et l'éclatement dont rend compte exemplairement le début du film: Lundi. Un premier plan fait apparaître une emblématique boule de cristal puis la caméra, glissant le long de la façade de l'immeuble, s'introduit, dans la contiguïté spatiale et syntagmatique, dans l'appartement de Juan et de sa famille. Coupe franche. Dans un bar, Juan s'accoude aux côtés de Gustavo dont il fait ainsi la connaissance et qui, en sortant, passe devant «el hombre destinado» sur lequel la caméra s'arrête. Le désir de ce dernier fait naître brièvement, en surimpression optique, le visage de Rosa qui lâche au même instant un pépiement insolite. Coupe franche. Juan à moto va livrer des pizzas. Coupe franche. Plan d'une plume assortie du même pépiement, suivi d'un plan d'ensemble de personnages –dont Rosa– jouant à deviner des titres de films (le premier, d'Hitchcock...). Juan, sur ces entrefaites, arrive avec la pizza et s'attarde quelque peu. Rosa et Jaime semblent le trouver à leur goût.

On le voit, ce qui régit ici l'(dés)ordre de la narration a partie liée avec le discontinu et le multiple plutôt qu'avec la continuité d'une vision homogène, hiérarchisée selon les lois d'une logique rationalisante.

Ce faisant, l'énonciation dénonce plaisamment les contraintes de la narrativité tout en s'y déroband. Une démarche analogue se retrouve chez certains écrivains



comme Jean Echenoz, qui se plaît à exhiber avec humour l'arbitraire de la narration: «Comme il s'endormait, la soupape d'une cocote-minute se déplaça légèrement dans la cuisine du troisième gauche au 118 rue Amelot, à six stations de métro de là...» (Echenoz, 1983 : 132).

Une telle structure éclatée, polycentrée, hétérogène, capricieuse, discontinue apparaît comme le corrélat formel d'une vision de l'être humain comme sujet lui-même multiple et discontinu, dont l'unité identitaire s'avère problématique. Trouble identitaire que même le statut professionnel, garant d'une certaine stabilité, a du mal à masquer. Ainsi, l'échec semble obséder Darío qui, de «grand professeur de la faculté d'architecture» est devenu scénographe et se consacre à construire des décors en carton-pâte. Notion d'échec immédiatement relativisée par son disciple Gustavo. Rosa, peintre, est en mal d'inspiration et Jaime, comédien, après avoir fait le clown dans le café-théâtre et déclenché l'enthousiasme, s'éloigne seul et mélancolique, le *Misteri d'Elx* (on pense à Saura)² magnifiant sa tristesse. L'individu apparaît le plus souvent comme un être contradictoire et changeant. Rosa oscille entre trois hommes, le seul qu'elle aime vraiment –Jaime– étant «clínicamente maricón». Séduite par Gustavo qu'elle vient de rencontrer, elle s'en détourne bientôt, déçue par son égoïsme. Attirée un moment par son ex-mari rentré d'Afrique –Tarzan, comme le surnomme ironiquement Jaime–, elle cède un temps aux charmes juvéniles du «burbujeante» Juan dont l'inculture («Sorna, Juan, sorna») finit bien vite par l'insupporter. Signe, d'ailleurs, d'une société qui, malgré son ouverture et son métissage, a du mal à accepter les transgressions: Juan, accepté d'abord –par Rosa (dans les faits) et par Jaime (dans le discours)– avec enthousiasme, ne parvient pas à dépasser le statut d'objet sexuel. Jaime, contre toute attente (de sa part), semble davantage prêt à intégrer cet «autre» social qu'est Rafa. La contradiction, chez lui, est ailleurs: lui qui, naguère, rationalisait sa relation avec Darío, la considérait avec une lucidité critique, proclamait avec un certain cynisme l'inexistence de l'amour, s'effondre quand il se voit abandonné sans explication par le jeune Rafael. Rosa, toujours prête à adopter les jugements de Jaime, pour qui hier encore les sagittaire étaient amoureux et fidèles, demeure perplexe et désarmée devant un tel revirement. Cette ronde des sentiments (on pense à Ophüls), cette incapacité à aimer durablement ou à aimer autre chose que le désir et le sexe, cette instabilité constante qui transforme l'*encuentro* en *desencuentro* sont le signe de consciences elles aussi éclatées, multiples,

² La même musique est utilisée dans *Ana y los lobos*, liée au personnage mystique incarné par Fernando Fernán Gómez. Coïncidence ? Résonance, en tout cas.

agrégats aléatoires d'attributs qui se forment au gré des circonstances et des regards d'autrui.

Désorientés, indécis, inquiets voire angoissés, les personnages n'hésitent pas à recourir à la pensée magique –que ce soit la voyance ou ce rituel de *santería* auquel se livre Jaime dans l'espoir de récupérer Rafael, sans parler du gourou venu reprendre en mains ce dernier. Ce type de comportement, s'il peut se comprendre chez le jeune et «invertébré» Rafa, ne laisse pas de surprendre de la part d'une Angela ou d'un Jaime qui, par ailleurs, manifestent un sens critique, souvent ironique, à l'égard des autres et d'eux-mêmes. Un tel mélange, qui affecte non seulement la micro-société convoquée par le film mais aussi la conscience individuelle, dit à la fois le malaise d'une société en perte de repères et dont les éléments les plus faibles deviennent les proies rêvées de la pensée sectaire, et le manque d'unité d'un sujet contradictoire, instable, à facettes multiples.

La pluralité est également celle des discours et des points de vue, qui intègre le regard allogène (Westphal, 2007: 209)³ –les Argentins à Madrid– ou le regard de celui qui jusqu'à une époque récente n'était que le «regardé», bouleversant ainsi les hiérarchies instituées. Car les regardants, dans le film, sont d'abord les femmes –la sensuelle Rosa, généreuse et inconstante, soumise à ses désirs et fidèle à son amour– et les homosexuels. Le prototype viril –Leopoldo-Tarzan– est mis à mal avec humour, l'hétérosexuel traité, avec humour, d' «animal



inférieur», l'homosexualité exaltée à travers le personnage séduisant, talentueux, cultivé, drôle de Jaime, incarné avec virtuosité par Eusebio Poncela (on pense à Almodóvar). Par cette «remise en cause de la relation hiérarchique entre la référence centrale (discours dominant) et les manifestations créatives de la marge (discours contre-hégémonique)» (Westphal,

2007: 204), le film de Vicente Molina s'inscrit dans le droit fil d'une esthétique et d'une pensée postmoderne.

³ Bertrand Westphal distingue le point de vue endogène ou autochtone de l'espace, le point de vue exogène qui marque la vision du voyageur, empreint d'exotisme, et le point de vue allogène, situé entre les deux, et qui «est le propre de tous ceux et de toutes celles qui se sont fixés dans un endroit sans que celui-ci leur soit encore familier, sans non plus qu'il demeure pour eux exotique».

Le modèle épistémologique et culturel de la mosaïque semble donc bien régler l'adéquation entre le sujet et la structure filmique. Dällenbach, dans son livre, souligne l'ambivalence d'un tel modèle, apte «à signifier aussi bien un assortiment hétéroclite qu'un ensemble harmonieux» (Dällenbach, 2001: 157). Le tout est de savoir ce qui domine, d'une discontinuité dysphorique qui serait constitutive du monde et de l'être, ou d'une synthèse euphorique de fragments subsumés par un principe de cohérence unitaire. En d'autres termes, existe-t-il dans le sujet un noyau durable qui garantirait son identité ou est-il pure dispersion, constitué d'une succession ininterrompue d'instantanés changeants? D'un côté, l'idée même de mosaïque renvoie à une démarche esthétisante de totalisation. Le dénouement euphorique du film semble d'ailleurs réduire l'éclatement structurel et la dispersion du sujet par une vraie rencontre. Mais on peut le lire également comme une concession à une convention générique visant à masquer l'évidente discontinuité de nos vies et l'impossible totalisation. Le *happy ending* permettrait dans ce cas de mettre arbitrairement fin à une ronde qui, sinon, n'aurait aucune raison de jamais s'arrêter. La tonalité aigre-douce, tout ensemble enjouée et mélancolique, ludique et désenchantée du film préserve l'ambivalence. Jusqu'à quel point, d'ailleurs, la discontinuité, aujourd'hui, est-elle ressentie comme une imperfection ? Dans ce sens, on peut penser que le modèle de la mosaïque contemporaine permet au film de «revendiquer (...) le discontinu tout en continuant à se prévaloir de sa légitimité esthétique et de sa vertu consonante» (Dällenbach, 2001: 100). Question de point de vue...

Quoi qu'il en soit, s'il est vrai que *Sagitaro* restitue un état du monde dominé par le principe d'incertitude, il se peut aussi que, dans le même temps, il contribue à en réaménager la forme, obéissant à cette double vocation de la fiction de rendre compte du réel et d'influer sur ses représentations.

5. Bibliografia

BRESSON, Robert (1975). *Notes sur le cinématographe*. Paris: Seuil.

DÄLLENBACH, L. (2001). *Mosaïques*. Paris: Ed. du Seuil.

ECHENOZ, Jean (1983). *Cherokee*. Paris: Ed. de Minuit.

WESTPHAL, Bertrand (2007). *Géocritique*, Paris: Ed. de Minuit.

EN EL LIMBO DE LO INVISIBLE

IN THE LIMBO OF THE INVISIBLE

Carmen Arocena y Nekane E. Zubiaur

Universidad del País Vasco

Resumen:

La violencia sobre la mujer representada en los medios de comunicación adquiere diversas formas que no siempre se manifiestan de manera explícita. A través de las modalidades de manipulación descritas por Greimas y Courtés las imágenes contemporáneas imponen a la mujer un único canon de belleza aceptable y una engañosa representación de su goce mediatizada por el deseo y la satisfacción masculinas. La dialéctica entre lo visible y lo invisible que el ojo patriarcal ha instaurado en la sociedad occidental por medio de la tiranía de los medios de comunicación de masas, aún impiden a la mujer, en pleno siglo XXI, el acceso a una manifestación libre y fidedigna de su propia naturaleza física y sexual.

Palabras clave:

Violencia; manipulación; invisibilidad; mujer; feminismo.

Key words:

Violence; manipulation ; invisibility; women; feminism.

Abstract:

The representation of violence against women in the mass media adopts different forms that are not always explicit. Through the modes of manipulation described by Greimas and Courtés, contemporary images subject women to a single canon of acceptable beauty and a deceitful representation of their pleasure mediated by masculine desire and satisfaction. Well into the XXI century, the dialectic between the visible and the invisible, which the patriarchal eye has installed in western society through the tyranny of the mass media, still prevents women from having access to a free and reliable expression of their own physical and sexual nature.

La vida de todo ser humano puede ser entendida como una narración en la que cada uno se une o se desune con diferentes objetos de deseo. La semiótica de corte greimasiano así lo explica cuando define al esquema narrativo como “una especie de marco formal en el que se inscribe el «sentido de la vida» con sus tres instancias esenciales: la calificación del sujeto que lo introduce en la vida, su “realización” por algo que «hace» y, finalmente la «sanción» -retribución y, a la vez, reconocimiento- que garantiza el sentido de sus actos y lo instauro como sujeto según el ser” (Greimas y Courtés, 1979:275). Por lo tanto, deseamos, actuamos y somos evaluados por ello.

La larga historia de las reivindicaciones feministas se podría entender como la unión de las mujeres, consideradas como sujetos genéricos, con diversos objetos de valor con los que se encontraban en disjunción (el voto, el acceso al mercado laboral, etc). Evidentemente, esta lucha de las mujeres hacia su unión con la libertad, es decir, la capacidad de fusionarse con cualquier objeto de valor permitido al varón en la sociedad contemporánea, no es tan soberana como parece, sino que el género femenino ha sido sometido a un proceso de manipulación -también previsto en toda narración- que en este caso está encarnado en un agente intangible, la tradicionalmente llamada sociedad patriarcal, que ha definido lo que las mujeres podían, debían, sabían y, en consecuencia, querían hacer. Greimas define la manipulación como “una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa dado” (Greimas y Courtés, 1979:251), en definitiva, un *hacer-hacer*. Se trata de una “comunicación (...) en la que el destinador-manipulador impulsa al destinatario-manipulado hacia una posición de carencia de libertad (*no poder-no hacer*), hasta verse obligado éste a aceptar el contrato propuesto” (Greimas y Courtés,

1979:252). Este *no poder-no hacer* equivaldría a la definición de obediencia del manipulado frente a su manipulador.

Las luchas por la igualdad han escalado un peldaño hacia la independencia, definida por Greimas como una posición marcada por un *poder-no hacer*. Pero la sociedad patriarcal actual, que en apariencia ha asimilado la emancipación femenina, disfraza engañosamente esta situación de independencia bajo el paraguas de esa libertad absoluta (*poder-hacer*) que se convierte en la meta soñada. En las siguientes páginas intentaremos demostrar esta falacia de libertad y cómo el patriarcado niega las competencias para entrar en conjunción con algunos objetos de deseo, utilizando el imaginario simbólico construido y extendido por las representaciones audiovisuales de los medios de comunicación de masas, lo cual es en sí mismo una forma tácita de violencia que no siempre, o no sólo, opera físicamente sobre la mujer.

El Diccionario de la Real Academia Española define la violencia, entre otras acepciones, como la cualidad de aquél “que está fuera de su natural estado, situación o modo” así como la de aquello “que se hace contra el gusto de uno mismo, por ciertos respetos y consideraciones”. La primera de estas definiciones implica que la sumisión a la obediencia del patriarcado significa la negación de atributos consustanciales a la naturaleza de la mujer. La segunda hace referencia a una futura fase de sanción en la que los comportamientos inadecuados serán juzgados por una instancia que no es otra que la sociedad patriarcal, quien dicta lo correcto y lo incorrecto, lo apropiado y lo inapropiado. La teoría semiótica elaborada por A. J. Greimas ha desmenuzado este proceso de la siguiente manera: “la manipulación actúa sobre la persuasión, articulando, así, el hacer persuasivo del destinador y el hacer interpretativo del destinatario.

El manipulador puede ejercer su hacer persuasivo apoyándose sobre la modalidad del poder: en la dimensión pragmática, propondrá entonces al manipulado objetos positivos (valores culturales) o negativos (amenazas); en otros casos, persuadirá al destinatario mediante el saber: en la dimensión cognoscitiva, le hará entonces saber lo que él piensa de su competencia modal en forma de juicios positivos o negativos. Así pues, la persuasión según el poder caracteriza a la tentación (donde se propone un objeto de valor positivo) y a la intimidación (que ofrece un don negativo); la persuasión según el saber es propia de la provocación (con un juicio negativo: “eres incapaz de...”) y de la seducción (que manifiesta un juicio positivo)” (Greimas y Courtés, 1979:252). En ambos casos el fin último perseguido por el destinador-manipulador es el de hacer aceptar como verdadero el mensaje transmitido mediante la intervención (*hacer-creer*) y el impedimento (*hacer-no creer*) para empujar al destinatario a ejecutar un programa narrativo (acción) determinado en detrimento de otros. La sociedad patriarcal ejerce su hacer persuasivo sobre la mujer tanto en la modalidad del poder como en la del saber, y utiliza a los medios de comunicación como actores delegados para llevar a cabo las cuatro formas de la manipulación mencionadas, con lo que en el terreno de las imágenes mediáticas el *hacer-creer* se intenta conseguir a través de un *hacer-ver*, y el *hacer-no creer* mediante un *hacer-no ver*.

No es momento de extenderse en el archiconocido asunto sobre la influencia que los medios de comunicación operan en el comportamiento social a través de los mecanismos de iconización. Lo que sí resulta interesante es analizar cómo desaparecen de los mensajes mediáticos ciertas representaciones femeninas y ciertas acciones que la literatura sociológica y psicológica consideran comunes,

y, en consecuencia, otros comportamientos se subliman transformándose en un patrón de conducta irreal y, por lo tanto, inalcanzable. Todos ellos están en relación con el deseo sexual de la mujer.

1. El objeto de deseo ideal: la belleza

La Historia de la Humanidad se ha caracterizado por imponer al sector femenino un objeto de deseo común, el de unirse a aquello que cada época denominaba “belleza” como medio para dominar la prepotencia de la naturaleza que residía en la mujer y atemorizaba al varón. Las obras de arte figurativizan el reflejo de lo considerado bello en el momento de su producción dotando así de significado al mundo. De lo que se deduce que “el papel del arte en la sociedad no es simplemente aportar al consumidor una gratificación sensible. El arte es una guía, un medio de instrucción, y diré casi de aprendizaje de la realidad ambiente” (Merquior, 1978:51). Por extensión, también las imágenes ofrecidas por los medios de comunicación cumplen idéntica función. Camille Paglia, al considerar los inicios de la belleza, afirma que “no hay nada hermoso en la naturaleza. La naturaleza es la fuerza primordial, turbulenta y estridente. La belleza es el arma que tenemos para defendernos de ella; por medio de la belleza hacemos objetos, dándoles límites, simetría, proporciones. La belleza detiene y paraliza el flujo aniquilador de la naturaleza” (Paglia, 2006: 104-105). Es evidente que Paglia identifica a la mujer con la fuerza creadora de la naturaleza. En su opinión, “la solidaridad masculina y el patriarcado fueron las medidas a las que tuvo que recurrir el hombre para combatir la terrible sensación del dominio de la mujer, su impenetrabilidad, su alianza arquetípica con la naturaleza ctónica” (Paglia, 2006: 39). Sin embargo, aunque Dioniso es

quien gobierna las fuerzas ctónicas, sin embargo, Paglia observa que la civilización occidental, y en consecuencia *su ojo*, son en gran medida apolíneos, y están dominados por la razón y la lógica: “Yo creo que el sentido estético, como todo, es una forma de huir de las formas ctónicas. (...) El juicio del ojo es un juicio autoritario. Decide lo que hay que ver y por qué. En cada una de nuestras miradas excluimos tanto como incluimos. (...) Vemos demasiado y, por consiguiente, hemos de hacer una selección estricta de lo que vemos. La ansiedad y la duda acosan al deseo. La belleza, un éxtasis visual, nos droga y nos permite actuar. La belleza es nuestra modificación apolínea de lo ctónico” (Paglia, 2006: 44-45).

La belleza, por tanto, no proporciona a las mujeres ni control ni libertad, sino que se impone como una rejilla significativa que indica lo que en una determinada época es mostrable. Nos vemos así influidas por el hecho de que en el régimen contemporáneo de lo visible sólo aparecen cuerpos bellos y jóvenes, anatómicamente perfectos, delgados y armónicos. La mostración del envejecimiento corporal, de la deformidad cutánea o anatómica escapa a la regla y forma parte de ese espacio de lo no iconizable que, al no poder convertirse en un significante, deja de integrarse en el imaginario que refleja la realidad. Tal como resume Polly Young-Eisendrath, “no hay forma de permanecer completamente libre de este mensaje de que el poder femenino es belleza. Como niñas y mujeres, vivimos y respiramos esta atmósfera. Ésta impregna todo lo que hacemos y todas las formas en que se nos refleja. En los medios de comunicación, rara vez hay un logro femenino que no sea acompañado por una descripción de lo que la mujer llevaba puesto y/o qué aspecto tenía. Es como si debiéramos vigilar la apariencia de la mujer para encontrar la raíz de su éxito en

la belleza (de modo que pueda ser reducida a su apariencia) o, en su ausencia, explicar su éxito en función de su compensación por carecer de ese ingrediente esencial. Para la mayoría de las mujeres (...), la apariencia se convierte en la expresión central de la identidad personal” (Young, 2000: 50-51).

La identidad femenina oscila siempre entre las virtudes del ser y la tiranía del parecer¹ impuesta por las imágenes, que nos bombardean desde los medios y ejercen una violencia tan nociva como aquella que se exalta bajo el nombre de *violencia de género*, por cuanto afecta directamente al modo en que construimos nuestro imaginario simbólico y, por consiguiente, a nuestra forma de experimentar la realidad, haciendo que aquello que no es decible ni mostrable se convierta en inexistente. La sociedad patriarcal obliga a aceptar las reglas o cánones culturales definitorios de lo bello al forzar a la mujer a creer que su unión con el objeto de valor “belleza” será sancionada positivamente con la felicidad, el éxito o la satisfacción personal, mediante esa modalidad que Greimas denomina *tentación*, don positivo que el manipulador ofrece al manipulado.

La semiótica estructural ha adaptado al lenguaje icónico la famosa división de Hjelmslev entre el plano de la expresión y el plano del contenido: “*la materia del contenido* es común a todos los fenómenos semióticos puesto que sólo existe una materia del contenido que se identifica con lo que llamamos el sentido (el tejido semántico, el universo entero del sentido). Lo que varía de un sistema de significación a otro es la separación de ese tejido semántico en unidades pertinentes: *la forma del contenido*, es decir, el sistema propio de los

¹ No es casualidad que Greimas en el cuadrado semiótico sobre el que proyecta la categoría modal de la veridicción considere que *parecer* y *ser* son dos términos que se encuentran en relación de contrariedad (Greimas y Courtés, 1979: 434).

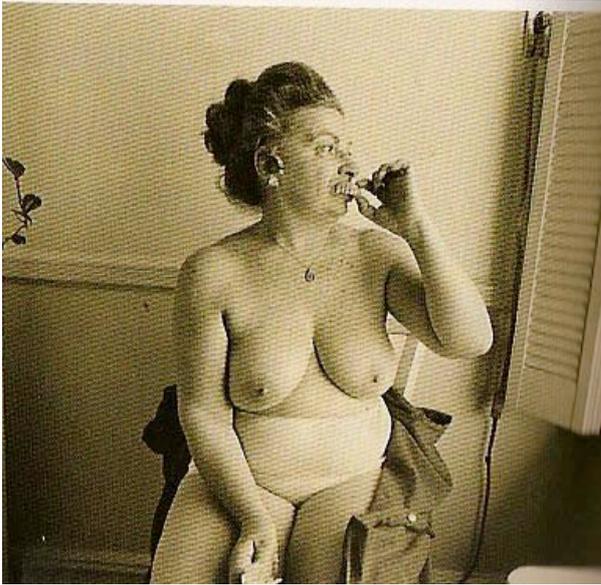
significados, la organización en un sistema de oposiciones y diferencias de la materia del contenido” (Zunzunegui, 1985:108-109).

En consecuencia, las mujeres somos materia sin una forma adecuada.

El hecho de que el patriarcado exhiba la belleza y la juventud como un valor positivo relega a la fealdad y a la vejez al ámbito de lo invisible situando a este objeto de valor bajo la amenaza de no formar parte de la sociedad, de no ser importante, de carecer de atributos humanos tan básicos como la capacidad de amar, de sentir o, en definitiva, de vivir. Esta actividad manipuladora que consiste en *hacer-no ver* utiliza, por tanto, las formas de la *intimidación* para imponerse.

Algunos artistas han aplicado la rejilla de la forma a la materia del contenido para visibilizar cuerpos considerados deformes según el canon de belleza tradicional (como los enanos, gigantes y *freaks* que desfilaron ante el objetivo de la cámara de Diane Arbus), con el fin de integrarlos en el terreno de la normalidad, exigiendo tolerancia, compasión e igualdad. Sin embargo, “en una sociedad en la que los desviados son supuestamente normales, donde hay que buscar algunas de las formas de lo raro es por el lado de la norma. Así como los gigantes y los enanos, atrapados por su objetivo en momentos ordinarios de su existencia, se humanizan, de igual modo el desfile de los cuerpos «normales», sorprendidos en el espacio público, destila rareza” (Courtine, 2006:256).

Este sería el caso de la fotografía de Les Krims titulada *My Mother Extruding Her False Teeth as Her Mother Did to Scare Children* (1970). La imagen recoge a la madre anciana del artista sentada desnuda junto a la ventana mientras se extrae la dentadura postiza de la boca. El hecho de convertir en materia mostrable un cuerpo anciano corriente pero desnudo realizando un acto



cotidiano es inevitablemente pervertido por la mirada del observador que sólo ve una monstruosidad grotesca en las mórbidas redondeces provocadas por la edad.

Estos valores que envuelven a la belleza nos son inculcados desde la

infancia, cuando nuestro ideario es aún terreno virgen en el que sembrar todo tipo de dictados que se marcarán de manera indeleble más allá de la edad adulta. Los cuentos de hadas son la herramienta más eficaz para ello. Cada vez que en los relatos infantiles aparece un personaje feo o monstruoso al que se nos anima a aceptar socialmente debido a sus buenas virtudes, acaba imperando la promesa de una conversión a un estado ulterior estéticamente aceptable. Así sucede en *La bella y la bestia* o *El patito feo*, argumento que recientemente adaptó para el medio televisivo la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la fea* (1999). Sólo la saga de animación subversiva *Shrek* (iniciada por Andrew Adamson y Vicky Jensen en 2001) se ha atrevido a transgredir estos principios e invertir el imaginario *políticamente correcto* creado por la factoría Disney, al proponer la fealdad como un valor no desdeñable. En la producción de Dreamworks no es la rana quien se convierte en príncipe sino que la princesa se transforma en ogresa para poder alcanzar una vida más satisfactoria.

Sin embargo, la ogresa transgresora aún dispone del valor estimable de la juventud. El envejecimiento femenino ha sido definido por Susan Sontag como “un proceso en que una se va convirtiendo en algo obsceno (...). El hecho de que

las mujeres viejas sean repulsivas es uno de los más profundos sentimientos estéticos y eróticos de nuestra cultura” (Kauffman, 2000:37), frente al que la espectadora femenina descubre la sensación gratificante de aún “no ser yo”. En la historia del cine la mujer anciana siempre se ha presentado vestida y asexualada, salvo en una reciente excepción que supone uno de las pocas transgresiones que el cinematógrafo nos ofrece en este sentido.



Se trata de la película de nacionalidad alemana *En el séptimo cielo* (*Wolke 9*, Andreas Dresen, 2008), que cuenta la historia de amor entre Inge (Ursula Wener) y Karl (Horst Westphal), ambos septuagena-

rios. Su relación comienza como un estallido sexual, que hace tambalear los sentimientos de Inge hacia su marido, Werner (Horst Rehberg), con el que lleva casada más de treinta años. Pese a ser incapaz de volver a su rutinaria existencia, el idilio con Karl continúa provocando un profundo sentimiento de culpabilidad en la mujer que la lleva a confesar el adulterio a su marido. Inge no obtiene ni la comprensión ni la absolución de éste, por lo que termina por romper el matrimonio y marcharse con su amante en busca de la felicidad. La cámara de Dressen dibuja los cuerpos ancianos, jugando en las escenas de sexo, con la fuerza de la iluminación y la blancura de los decorados para expresar la felicidad y plenitud de los dos amantes. No hay castigo para ellos sino un final feliz y luminoso que se opone a la oscuridad en la que se ha desenvuelto su

matrimonio, y en la que siempre se han mantenido las relaciones sexuales en la tercera edad en el imaginario socio-cultural.

2. La forma sexual del falocentrismo

Las relaciones sexuales entre ancianos no son las únicas invisibles en los medios de comunicación de acceso masivo en la sociedad contemporánea. La norteamericana Shere Hite revolucionó las teorías sociológicas a mediados de la década de los años setenta con la publicación del *Hite Report*, cuya intención era “mostrar y definir el sexo como una institución que refleje las diferencias de estatus entre hombres y mujeres dentro de la sociedad, el cual nunca ha tomado en consideración el cuerpo femenino” (Bouchard y Froissart, 2004). Shere Hite visibilizó el órgano sexual fuente de placer femenino, ausente no sólo en las representaciones del coito en el arte, la fotografía y el cine sino también en la literatura especializada, al descubrir que el setenta por ciento de las mujeres encuestadas para elaborar su informe, únicamente obtenían placer por medio de la estimulación del clítoris y no de la penetración (Hite, 1986). Durante mucho tiempo esta cuestión ha permanecido silenciada, aunque algunos manuales que todavía hoy cumplen la función de orientar sexualmente a las mujeres, como lo hace Sylvia de Béjar treinta años después de Hite, lo recuerdan periódicamente (Béjar, 2009). Sin embargo, algunos detalles nos hacen pensar que este proceso de silenciamiento responde a las necesidades de una determinada época cultural que se remonta al origen de los tiempos. La figura de Lilith², la primera esposa de Adán, ha sido eliminada por la tradición

² Las primeras referencias al mito de Lilith aparecen en un *Midrash*, texto que interpreta la Torá judía, del siglo XII.

Lilith aparecen en un *Midrash*, texto que

cristiana por su independencia y su voluntad de sentirse igual al hombre incluso en las relaciones sexuales, ya que la pareja formada por el primer hombre y la primera (y olvidada) mujer “nunca encontró la paz, principalmente porque Lilith no queriendo renunciar a su igualdad, polemizaba con su compañero sobre el modo y la forma de realizar su unión carnal” (Bornay, 1995:25) o, lo que es lo mismo, de buscar su propio placer. La mitología la convirtió en un ser demoníaco que atacaba a parturientas y devoraba a los hijos nacidos de sus innumerables amantes, con lo que en un primer momento se identificó con la figura femenina que rechazaba la maternidad, para ser condenada después al silencio a favor de iconos más maternales como Eva, origen primigenio de todos los hombres, y María, arquetipo de la Madre por excelencia.

Si la mitología recoge la existencia de una primera mujer que buscaba su propio placer, éste no ha sido desconocido para los especialistas que, como recuerda Naomi Wolf, lo estudiaron científicamente durante el siglo XVI: “un científico veneciano, Renaldus Columbus, llamó al clítoris la «sede del deleite de la mujer» y proporcionó una descripción detallada del orgasmo por medio de su manipulación. A raíz de las extensas posibilidades de las mujeres para mantener el placer sexual, con frecuencia fueron descritas como el sexo con mayor impulso sexual. Médicos y comadronas recomendaban la estimulación sensible y total del clítoris en todas las ocasiones en las que se hiciera el amor, especialmente como incentivo y preparación para la concepción, como forma de satisfacer el deseo sexual femenino, de modo que las mujeres no quedaran agitadas e inquietas en un estado de deseo insatisfecho (...). La capacidad sexual de las mujeres era pregonada y temida; si las mujeres eran sexualmente

insaciables, ¿cómo podrían ser poseídas y controladas por un solo hombre?” (Young, 1996:76).

Freud convirtió al falo (su presencia, ausencia, y deseo) en la vara de medición de la sexualidad humana obligando a la mujer a una búsqueda incesante de aquello de lo que ha sido privada. El tema ha suscitado polémicas y debates aún no zanjados en el seno de la psicología, aunque parecen de sentido común opiniones como la que defiende C. Alzon: “En un sistema que en lo esencial hace derivarse el comportamiento de la sexualidad, resulta capital saber desde un principio en qué consiste ésta. Cabe pensar a priori que el hombre y la mujer, por tener una sexualidad diferente, tendrán un comportamiento diferente. Empero, no es esta solución de sentido común la retenida por Freud. Hecho enormemente raro en ese perpetuo dubitativo, Freud se atiene desde muy pronto, para no apartarse de ella a pesar de todas las críticas, a la concepción aparentemente insensata de que existe una única sexualidad: la de los hombres. (...) De haber dotado al hombre y a la mujer de dos libidos cualitativamente distintas, Freud los habría hecho iguales por naturaleza, arrumbando al poder masculino a la relatividad del hecho cultural. Pero al dotarlos de la misma sexualidad, la del hombre, establece una diferencia cualitativa, que condena para siempre a la mujer, desfavorecida por la naturaleza, a obedecer” (Alzon, 1982:17). El hombre se convierte en la medida del deseo, tanto del masculino como del femenino pese a sus diferencias biológicas, lo cual ha obligado a la mujer a negar su propia sexualidad en función de la del hombre. Las mujeres convierten las imágenes de la sexualidad visualizada en la forma deseable de su manera de vivir una relación carnal aunque ésta tenga muy poco que ver con su propia realidad. Catharine A. MacKinnon opina que “socialmente, la conversión

en mujer significa feminidad, lo que significa atractivo sobre los hombres, lo que significa atractivo sexual para los hombres, lo que significa disponibilidad sexual en términos masculinos. Lo que define a la mujer como tal es lo que excita a los hombres. Las buenas chicas son «atractivas», las malas «provocativas». La socialización del género es el proceso por el cual las mujeres llegan a identificarse a sí mismas como seres sexuales, como seres que existen para los hombres. Es ese proceso por el cual las mujeres internalizan (hacen suya) la imagen masculina de su sexualidad como identidad suya en cuanto mujeres. Y no es simplemente una ilusión” (MacKinnon, 1982:530-531). El cine, por su parte, ha convertido la penetración en el modo habitual de colmar la pasión sexual entre los protagonistas de sus obras, desterrando la representación del placer clitoridiano propiamente femenino en favor de la penetración coital falocéntrica, y sumergiendo en el terreno de lo elíptico todos los preliminares necesarios para favorecer el ardor femenino, que en las imágenes siempre sucede simultáneamente a la excitación masculina.

Por ello, Teresa de Lauretis ha señalado que “son los hombres quienes han definido las «cosas visibles» del cine, quienes han definido el objeto y las modalidades de la visión, el placer y del significado en función de esquemas perceptivos y conceptuales que han proporcionado las formaciones ideológicas y sociales patriarcales. En el marco de referencia del cine masculino, de las teorías narrativas y visuales masculinas, el hombre es la medida del deseo” (Lauretis, 1992:110-111). La perfección de la química sexual desde el punto de vista masculino se ejemplifica en la tórrida cópula sobre la mesa de la cocina entre Jack Nicholson y Jessica Lange de *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Bob Rafelson, 1981), la utilización de la

mantequilla como lubricante en *El último tango en París* (*Last Tango In Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972) o los numerosos coitos que hicieron famosos a Kim Basinger y Mickey Rourke en *Nueve semanas y media* (*9 1/2 Weeks*, Adrian Lyne, 1986). Los medios de comunicación regidos por la sociedad patriarcal publicitan este tipo de coitos falocéntricos hasta la saciedad utilizando sobre las mujeres una modalidad manipuladora denominada *seducción* que da a conocer al mundo femenino cuál es la relación sexual perfecta a la que deben aspirar para su propio disfrute.

Pero en el cine todo es mentira y muy pocas veces los cineastas se han atrevido a reflejar la penetración como una experiencia carente de alicientes desde el punto de vista femenino. Los estudios de S. Hite confirman que “sigue habiendo una enorme distancia entre lo que las mujeres dicen que sienten en una relación sexual, cómo tienen un orgasmo, y lo que representa la imaginaria pública al respecto. El cine de Hollywood, los vídeos de sexo y la pornografía por Internet siguen mostrando a mujeres que imitan sexualmente al hombre y actúan como las fantasías masculinas sobre la mujer: intentan tener un orgasmo mediante la misma estimulación que el hombre (coito)” (Hite, 2002:42). Cabría destacar en este sentido dos ejemplos sumamente significativos que evidencian sendas reacciones diferentes pero bastante habituales en una relación sexual de cariz patriarcal que desdeña la existencia del órgano sexual femenino: el dolor y la insatisfacción.

El cineasta israelí Amos Gitai narra en *Kadosh* (1999) la vida paralela de dos parejas en un entorno ultraortodoxo en Jerusalén. La primera de ellas está formada por Meir y Rivka que, aunque se aman, se ven obligados a separarse ya que el rabino de la comunidad presupone que Meir es incapaz de engendrar



hijos. Rivka deberá elegir una nueva esposa con la que procrear, demostrando así su esterilidad. Por

otra parte, la hermana de Meir, Malka, será forzada a casarse con un integrista religioso, Yossef, a pesar de estar enamorada de un joven cuya vida va más acorde con los tiempos. Gitai disecciona con la cámara el primer encuentro sexual entre Yossef y Malka. Tras cortarse el pelo (símbolo de la belleza femenina, ya inútil en su nuevo estado), Malka yace en la cama mientras Yossef reza antes de emprender un encuentro sexual cargado de ineptitud y de violencia. No hay cuerpos desnudos, no hay caricias, tampoco besos. Yossef levanta el camisón de su reciente esposa, que en el simbólico acto del corte de pelo ha renunciado a sus deseos, y la penetra torpe y salvajemente mientras acalla sus gritos de dolor cubriéndole la boca. Amos Gitai rueda la escena en un único plano general sin que la cámara ose intervenir ni embellecer un ápice la frialdad y la crueldad del acto mostrado, generando así un profundo malestar en el espectador que sólo puede sentir compasión por Malka. La elección de Gitai de rodar la escena alejándose físicamente de ella, con un carácter próximo al documental, la convierte en expresión de denuncia contra el sexo sin placer para honrar a Dios, tesis sobre la que gira toda la narración de *Kadosh*, una película crítica con la ortodoxia judía que resalta la ausencia de libertad de las mujeres en todos los aspectos de su vida, incluido el ámbito del goce sexual.

Blissfully yours (Sud Sanaeha, Apichatpong Weerasethakul, 2002) es una muestra de cine contemplativo en el que sus tres protagonistas (una joven pareja, Min y Roong, acompañados por Orn, una mujer de mediana edad, enfermera del primero) se encuentran con sus instintos sexuales en la jungla tailandesa. Orn mantiene una relación con el guardabosques de la jungla.

Apichatpong Weerasethakul filma el acto sexual de manera similar a la elegida por Amos Gitai: en un plano de conjunto fijo sin intervención de la cámara. En esta



oportunidad, sin embargo, la mirada impertérrita del director no tiene ánimo de denuncia sino que se demora en la pura contemplación de un coito absolutamente realista alejado de las recreaciones fantasiosas del cine comercial norteamericano. Y lo que el cineasta tailandés refleja es la indiferencia de Orn a



lo largo de toda la escena rodada a tiempo real.

Cuando el acto termina, Orn, al igual que Eva, ofrece una manzana a su Adán,

tal vez para regalarle ese conocimiento sobre la naturaleza femenina del que él carece. Orn, insatisfecha, acaricia el ombligo de su compañero como ininteligible señal de que la relación aún no ha terminado para ella; acaricia después el suyo propio antes de esconder sus dedos entre las bragas para terminar guiando la mano de su compañero hacia su clítoris. Púdicamente, Apichatpong Weerasethakul rueda la escena en un plano corto que sólo recoge los rostros de los amantes, dejando fuera de campo sus maniobras sexuales, con la intención de centrarse en el rostro femenino que, por primera vez, refleja el inicio del goce. Un goce truncado por la actitud del varón, más preocupado por comer la manzana que por satisfacer a su compañera y, en un segundo intento, por la huida del guarda forestal hacia una muerte accidental. Para Orn, la satisfacción sexual resultará imposible como demuestran sus lágrimas hacia el final de la película.

El piano (*The Piano*, Jane Campion, 1993) es una de las películas que mejor representa simbólicamente la violencia represora que la sociedad patriarcal impone al deseo y el placer sexual de la mujer. Ambientada en el siglo XIX, *El piano* narra la historia de Ada (Holly Hunter), obligada a abandonar junto a su hija el hogar paterno y trasladarse a la salvaje Nueva Zelanda para casarse con Stewart (Sam Neill), un potentado al que ni siquiera conoce. Sometida desde niña a las convenciones de una sociedad opresiva, Ada decidió por voluntad propia dejar de hablar a los seis años y comunicarse únicamente a través de la música que arranca con pasión de su piano. Stewart impide a su nueva esposa tocar el piano (lo deja abandonado en la playa para no tener que trasladar el pesado bulto hasta su residencia) y ésta, a cambio, se niega a mantener relaciones sexuales con él. Inicialmente, el hombre acepta las reticencias de la

mujer como señal de una timidez y una desconfianza pasajeras derivadas de su nueva situación, pero cuando descubre que su esposa le es infiel con un maorí llamado Baines (Harvey Keitel) se desata su cólera.

La relación sexual entre Baines y Ada se canaliza a través del piano. El instrumento es la única vía de expresión que la mujer tiene para exteriorizar sus deseos y sentimientos. Baines se lleva el piano a su casa y le promete que se lo devolverá si ella supera unas pruebas, de carácter eminentemente sexual, mientras toca para él. Cada una de esas pruebas supone un avance en la liberación sexual de Ada. El primer día deberá permitir a Baines que acaricie el pequeño agujero de sus medias, única y minúscula superficie de piel desnuda que queda al descubierto; más adelante, el maorí le ordenará que se despoje de su encorsetado vestido negro hasta quedarse en ropa interior; y cuando al fin Ada entregue su cuerpo físicamente al hombre, se soltará la trenza que constriñe su cabellera en un gesto inverso al de Malka en *Kadosh*.



Los eróticos encuentros entre Ada y Baines alcanzan su cumbre metafórica antes de la consumación de la unión carnal, en la secuencia en la que Baines, completamente desnudo, rodea el piano acariciándolo tiernamente con su

camisa. El piano es el cuerpo de Ada, el volcán de emociones y deseos de donde ella extrae la música que expresa su goce más íntimo. Para que eso sea posible Campion nos muestra a Ada deslizándose sensualmente sus dedos por las teclas (puntos erógenos) de su piano-cuerpo. De modo que no es casual que cuando Stewart, enfurecido por el rechazo y la infidelidad de Ada, trate de hacer valer su poder sobre ella le seccione precisamente el dedo, fuente de placer sexual para Ada emparentado, incluso en su similitud física, con el clítoris. Nos hallamos, pues, ante una ablación simbólica en toda regla.



Esta ablación que en la película se presenta de manera simbólica forma prácticamente parte de lo real al proscribir a la invisibilidad cualquier tipo de relación sexual de corte clitoridiano, y ya sabemos que aquello que no se nombra no existe, a pesar de que S. Hite lleva mucho tiempo recordando que “es normal que las mujeres tengan un orgasmo gracias a la estimulación del clítoris, no es inmaduro ni disfuncional. La forma que tienen las mujeres de alcanzar el orgasmo es algo que debe celebrarse, no criticarse. No son las mujeres quienes tienen un problema sexual, sino la sociedad la que tiene problemas para aceptar y comprender la sexualidad de las mujeres” (Hite, 2002:43).

3. La miopía de las gafas pseudo-feministas

En el año 2007, el Observatorio de la Imagen del Instituto de la Mujer solicitó a la empresa de moda italiana Dolce & Gabbana la retirada de un anuncio publicitario por considerarlo vejatorio para la mujer. En la nota de prensa publicada por este organismo se aseguraba que del anuncio "puede deducirse que es admisible la utilización de la fuerza como un medio de imponerse sobre las mujeres", añadiendo que este tipo de imágenes "supone el refuerzo de actitudes que hoy día son un delito, atentan contra los derechos de las mujeres y denigran su imagen y en nada favorece al trabajo realizado durante muchos años para conseguir la igualdad con los hombres".



La historia de Roma ha sacado del anonimato a Mesalina, la esposa del emperador Claudio, conocida por su legendaria lujuria. La ninfomanía de Mesalina, según narra el poeta Juvenal,

la llevó a desafiar a las prostitutas de Roma en una singular competición que consistía en comprobar el número de hombres con los que una y otras podían acostarse en un día. La representante del gremio de las *mujeres de la vida*, Escila, consiguió tener relaciones sexuales con veinticinco. La leyenda afirma que Mesalina sólo quedó satisfecha tras yacer con doscientos varones.

No es el único caso. Erika Bornay menciona a Astarté, también conocida como Ishtar. "Es una de las diosas más relevantes de la mitología asirio-babilónica y

de la que tomó muchos de sus rasgos la Afrodita de los griegos. Cruel diosa de la fertilidad, pero también de la guerra, el amor y el placer, era irritable y violenta y en su calidad de hermana de la reina del mundo infernal, contribuyó a poblar esos lugares. La prostitución sagrada fue parte integrante del culto a Astarté, quien tuvo innumerables amantes a los que sólo retenía durante una hora, tiempo suficiente sin embargo, para envilecer a los hombres con su funesto amor” (Bornay, 1995:166).

No es descabellado afirmar que Dolce y Gabbana actualizan el mito de Mesalina, una mujer que elegía a los hombres para disfrutar del placer. La interpretación de la imagen como un intento de violación grupal queda en entredicho si nos detenemos en dos detalles que el Instituto de la Mujer ha pasado por alto. Uno de ellos se refiere a la postura corporal de la mujer que, lejos de intentar huir de la acometida del hombre, arquea la espalda aproximando su sexo al del varón. El otro incide en el rostro de la hembra, deseante y en absoluto crispado, que dirige su mirada al joven vestido de azul situado en el extremo izquierdo del encuadre, señalándolo como su próximo amante.

En la interpretación de este anuncio se observan dos actividades manipulatorias diversas. La primera es la ejercida por el Instituto de la Mujer, que utiliza la *intimidación* frente a aquellos lectores aberrantes del anuncio, valorando como un don negativo la perpetuación de la mirada patriarcal. El Instituto de la Mujer adopta ante la imagen creada por los publicistas de Dolce y Gabbana una mirada patriarcal que castra el deseo femenino si no se atiene a ciertas reglas. Estas normas le permitirán disfrutar siempre y cuando no se trate de una relación polígama ni se emplee la violencia como juego erótico, que es lo que también parece proponer el anuncio. La otra forma de manipulación es la de los

creativos de la empresa italiana que emplean la *provocación* para obligar a las lectoras avezadas a pensar en lo que se esconde tras esta acción comunicativa transgresora (“quiero que realices esta acción y afirmo que eres incapaz de lograrlo”), abogando por una actividad sexual sin límites.

Desde la infancia la mujer ha sido advertida de los peligros que implica dejarse llevar por el principio del placer, de su propio placer. Esa es la tesis de uno de los cuentos de hadas más populares y repetidos durante la infancia y pubertad de las niñas, *Caperucita Roja*. El psicoanalista Bruno Bettelheim considera que los cuentos de hadas ayudan a los niños a “dominar los problemas psicológicos del crecimiento”. A través de los ejemplos y situaciones fáciles y comprensibles que plantean esas historias, los niños aprenden a superar sus frustraciones y complejos, “a renunciar a las dependencias de la infancia” y a “obtener un sentimiento de valoración e identidad y un sentido de obligación moral”. (Bettelheim, 1983:14). La caperuza roja de la protagonista de la célebre fábula simboliza la incipiente sexualidad de la jovencita que acaba de acceder a la adolescencia tras su primera menstruación. Según Bettelheim, durante la pubertad se reactivan los deseos edípicos de la niña hacia su padre, y surge una fascinación “fatal” hacia el sexo, que la jovencita experimenta simultáneamente con excitación y ansiedad. Sin embargo, Caperucita aún no es una mujer sexualmente madura que pueda decidir si lo apropiado es dejarse llevar por los deseos que han empezado a despertar en ella o por el *principio de realidad* que le dictan las obligaciones morales de la sociedad patriarcal. En este sentido, “*Caperucita Roja* externaliza los procesos internos del niño que ha llegado a la pubertad: el lobo es la externalización de la maldad que el niño experimenta cuando actúa contrariamente a las advertencias de sus padres y se permite

tentar o ser tentado en el aspecto sexual. Cuando se aparta del camino que sus padres le han trazado, se encuentra con la «maldad», y teme que él o el progenitor, cuya confianza ha traicionado, sean devorados” (Bettelheim, 1983:248). La moraleja, por tanto, es clara: no te apartes del camino que te ha marcado tu madre o correrás el peligro de ser devorada por el lobo. “La niña necesitaba temporalmente desviarse del camino recto, desafiando a su madre y al super-yo, para alcanzar un estado superior de organización de la personalidad. Su experiencia la convence de los peligros que comporta el dejarse llevar por los deseos edípicos. Aprende que es mucho mejor no rebelarse contra la madre y no intentar seducir o permitir que la seduzcan los aspectos todavía peligrosos de un hombre” (Bettelheim, 1983:254). Y Bettelheim tiene razón. Pero no es menos cierto que esa represión de los instintos necesaria para la correcta formación del yo ha conllevado un reiterado rechazo y temor a la expresión de los deseos sexuales de las mujeres que todas las representaciones gráficas y narraciones tradicionales patriarcales han alimentado y perpetuado en un acto de violencia silenciada contra la libertad femenina.

En cierto sentido, continúan vigentes las palabras de Elisabeth Lenk cuando afirmaba que “los hombres son siempre el primer sexo, el sexo auténtico. Las mujeres siempre son definidas según los criterios masculinos en cuanto a sus características, comportamiento, etc. En el orden masculino la mujer ha aprendido a verse como inferior, inauténtica e incompleta. Como el orden cultural está gobernado por hombres, pero las mujeres siguen perteneciendo a él, utilizan también las normas de las que ellas mismas son objeto. Es decir, la mujer está a la vez involucrada y excluida en el orden masculino. Para la autoconciencia de la mujer esto significa verse viendo que es vista y cómo es

vista. Ella ve el mundo a través de unas gafas masculinas (la metáfora «gafas» implica la utopía de una mirada liberada y sin obstáculos). Está fijada en una auto-observación refractada en la mirada crítica del hombre y ha abandonado la observación del mundo exterior a la amplia mirada de él. Así, su autorretrato procede del distorsionante espejo patriarcal. Para encontrar su propia imagen debe liberar el espejo de las imágenes de mujer pintadas sobre él por la mano masculina” (Lenk, 1986:72).

En definitiva, el patriarcado confina a un régimen de invisibilidad ciertos objetos de valor, ejerciendo un proceso manipulatorio que puede adquirir las formas de la tentación, la seducción, la intimidación y la provocación para manifestarse y configurar así un determinado sistema de valores que rijan el comportamiento de la mujer contemporánea.

El patriarcado impone a las mujeres ciertos cánones de belleza bajo la promesa de una sanción positiva. Esa visibilidad extrema de lo bello origina un mundo no representable visualmente que encierra la fealdad y la vejez en una ceguera mediática, anclada en el terreno de la no existencia. La cultura patriarcal condena al ámbito de lo no visible tanto al cuerpo anciano como las relaciones sexuales en la tercera edad. De igual manera, oculta y destierra al limbo de la inexistencia la estimulación del clítoris, visibilizando en demasía las uniones sexuales basadas en el placer masculino, y negando la sexualidad propiamente femenina que siempre se representa en función de la del hombre. La mujer manipulada por la sociedad patriarcal y sus delegados, los medios de comunicación, debe ser bella y debe buscar su placer a través del goce de su pareja masculina. Cualquier otro tipo de mujer sigue siendo aún, en la era de la supuesta emancipación femenina, materia sin forma visible.

* * *

“Cuando la infinita servidumbre de la mujer desaparezca, cuando ella viva por ella y para ella, y el hombre, hasta ahora abominable, le haya devuelto lo que le pertenece, también ella será poeta. ¿Serán diferentes a los nuestros sus mundos de ideas? Encontrará cosas extrañas, insondables, repulsivas, deliciosas; nosotros las tomaremos, las comprenderemos.”

Arthur Rimbaud, Carta a Paul Domeny, Charleville, 15 de mayo de 1871.

4. Referencias bibliográficas

- ALZON, Claude (1982). *Mujer mitificada, mujer mistificada*. Barcelona: Ruedo Ibérico.
- BÉJAR, Sylvia de (2009). *Tu sexo es aún más tuyo*. Barcelona: Planeta.
- BETTELHEIM, Bruno (1983). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo [*The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1975].
- BORNAY, Erika (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, col. Ensayos Arte.
- BOUCHARD, Julie y FROISSART, Pascal (2004). “L'événement médiatique *Rapport Hite*. Entretien avec S. Hite”. *MEI Médiation et information*, no. 20.
- COURTINE, Jean-Jacques (2006). “El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad”. En *Historia del cuerpo, Vol III. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, editado por Alain Corbin et al. Madrid: Santillana [*Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*. Éditions du Seuil, 2006].
- GREIMAS, A.J., y COURTÉS J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HITE, Shere. (1986). *El informe Hite. Estudio de la sexualidad femenina*. Barcelona: Plaza y Janés [*Hite Report On Female Sexuality*, 1976].

- HITE, Shere (2002). *El orgasmo femenino. Teorías sobre la sexualidad humana*. Barcelona: Ediciones B [*The female orgasm*, 2002].
- KAUFFMAN, Linda S. (2000). *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid: Cátedra, col. Frónesis [*Bad girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, University of California Press, 1998].
- LAURETIS, Teresa de (1992). *Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos.
- LENK, Elisabeth (1986). "La mujer, reflejo de sí misma". En *Estética feminista*, editado por G. Ecker. Barcelona: Icaria.
- MACKINNON, Catharine A. (1982). "Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory". *Signs*, no. 3 (primavera).
- MERQUIOR, José Guilherme (1978). *La estética de Lévi-Strauss*. Barcelona: Destino.
- PAGLIA, Camille (2006). *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid: Valdemar.
- YOUNG-EISENDRATH, Polly (2000). *La mujer y el deseo*. Barcelona: Kairós. (Women and desire, 1996).
- ZUNZUNEGUI, Santos (1985). *Mirar la imagen*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.

LO MELODRAMÁTICO EN LA FOTOGRAFÍA ESCENIFICADA: EL FOTODRAMA COMO TIPOLOGÍA ARTÍSTICA

THE MELODRAMATIC IN STAGED PHOTOGRAPHY: THE PHOTODRAMA AS AN ARTISTIC TYPOLOGY

Maribel Castro Díaz

Universidad Complutense de Madrid /
Universidad Francisco de Vitoria

Resumen:

En los últimos años, numerosos autores han escenificado narrativas dramáticas para la cámara inspirándose en un tipo de películas, televisión y escenas melodramáticas. Tras una definición del concepto de melodrama y de un breve recorrido por su historia y sus implicaciones estéticas, sociológicas y artísticas, este texto desarrolla esta influencia de lo melodramático en el arte actual, y en concreto, en la fotografía escenificada (también denominada teatral o narrativa), hasta el punto de convertirse en un rasgo distintivo.

A través del análisis de un conjunto de obras recientes que apuntan de diferentes maneras a cuestiones y estrategias melodramáticas se pone de manifiesto la importancia de un tipo de fotografía (a veces altamente codificada y simbólica) que enfatiza los aspectos sentimentales, la cultura popular, la intertextualidad y el artificio para narrar realidades sociales o psíquicas con enfoques críticos. Estos “fotodramas” funcionan como lenguaje visual plenamente contemporáneo, encarnando las ansiedades y problemáticas de la época post/hipermoderna.

Palabras clave:

Melodrama; fotografía escenificada; arte contemporáneo; narración

Key words:

Melodrama; staged photography; contemporary art; storytelling

Abstract:

In recent years, a large number of authors have staged dramatic stories in front of the camera finding inspiration in a melodramatic kind of films, television and scenes. After a definition of the concept of melodrama and a brief overview of its history and its aesthetic, sociologic and artistic implications, this essay discusses the influence of the melodramatic in contemporary art, and specifically in staged photography (also known as theatrical or narrative photography), to the extent of becoming a distinctive feature.

The analysis of a group of recent works that point in different ways melodramatic issues and strategies makes clear the importance of a type of photography (sometimes highly codified and symbolic) that emphasizes sentimental aspects, popular culture, intertextuality and artifice to convey social or psychic realities with critical approaches. These “photodramas” function as a fully contemporary visual language, embodying the anxieties and problems of the post/hypermodern age.

1. El melodrama. Definición, características, actitudes



Fotograma de la película "Magnificent Obsession" (1954), de Douglas Sirk

Una característica relevante de la fotografía escenificada actual (también llamada fotografía narrativa o teatral, que aquí denominaremos "fotodrama") es la presencia de lo melodramático y sus estrategias, tanto en los asuntos tratados como en el tono o la estética.

En general, el término melodrama se refiere a la obra que exagera los aspectos sentimentales y patéticos de las situaciones con la intención de conmover a un público. Denota un tipo ficcional o teatral relacionado con la cultura popular, a caballo entre el realismo y la tragedia, manteniendo complejas relaciones históricas entre ambas. No sólo se refiere a un tipo de estética, sino a un modo de ver el mundo.

Como género popular redescubierto en los últimos años, el melodrama presenta un problema central en relación a su status; no se trata tanto de un género cinematográfico como de un modo de relato, una forma de cruce cultural con

una compleja historia de más de doscientos años. El género melodramático permite abordar, camuflando y desenmascarando a la vez, cuestiones de deseo, placer, fantasía, estética e ideología, a través de los “héroes” melodramáticos.

El melodrama ha sido tradicionalmente identificado como un género femenino. La recuperación del realismo y de la tragedia en el cambio del siglo XIX al XX como categorías que demarcan la alta cultura frente a la cultura popular coinciden con una re-masculinización del valor cultural. Mientras la tragedia y el realismo se enfocan en asuntos sociales “serios” o dilemas internos, los sentimientos y la emotividad son reducidos a sentimentalismo y exageración, los detalles domésticos se cuentan como algo trivial, y lo melodramático se considera una fantasía de escape, totalmente devaluado al asociarse con una cultura popular “femenina”. Y es que uno de los puntos de tensión del melodrama reside en su identificación con la ideología burguesa, junto con su oposición a su uso sub-cultural, particularmente ejercido por las mujeres. También el melodrama se identifica con cuestiones relacionadas con las relaciones familiares y heterosexuales. Además, el melodrama saca a la superficie asuntos de placer, fantasía, ideología y su rol en la cultura popular. Muy frecuente en el ámbito de la televisión, la teleserie o *soap opera* es comúnmente considerada como uno de los últimos refugios del melodrama. Ésta tiene una tradicional filiación con la cultura popular “femenina”, lo cual nos ha hecho asumir ciertas cuestiones en relación al género del espectador.

Desde principios del siglo XX hasta los años 60 el melodrama es concebido en términos esencialmente peyorativos. Constituye básicamente un anti-valor para un campo crítico en el que la tragedia y el realismo representan las piedras angulares de la “alta” cultura, que necesita protegerse de la masa, del entretenimiento melodramático. En el mejor de los casos, el melodrama se considera una categoría genérica fragmentada, un modo estético un tanto perverso que rompe fronteras o convenciones de género.

Es a finales de los 60 cuando el melodrama llega a ser finalmente admitido dentro del campo del pensamiento académico, en el contexto de un debate en el que la crítica de cine anglosajona se abre al estructuralismo francés y a las estéticas neo-marxistas, reconstruyendo por completo el campo teórico. Los esfuerzos por extender en Hollywood los valores de un humanismo realista son

cuestionados como un liberalismo desconsiderado, que ignora la producción de bienes capitalistas tanto de la clase alta, de la “alta” cultura como de la cultura de masas, y la estrecha conexión entre significación y reproducción ideológica (GLEDHILL, Christine, 1987: 5-39).

El valor estético del realismo es cuestionado en debates sobre su ingenuidad ideológica. Pero surge un nuevo énfasis en la operatividad y efectividad ideológica de la forma estética del melodrama. El melodrama presenta una contradicción formal que da lugar a un nuevo valor crítico que presenta a través de películas en apariencia cómplices ideológicamente con el *statu quo*, pero que encierran en realidad una crítica encubierta a éste cuando leen entre líneas.

El melodrama explota unas nuevas condiciones de producción, convirtiéndose en un lugar de transmutación genérica y de “intertextualidad”. Se multiplica a través de la traducción, adaptación, y, en la ausencia de reglas de *copyright*, a través de la piratería también. Los clásicos dramáticos y literarios, que podían incluir tragedias de Shakespeare, ficción popular, poesía romántica y libretos operísticos, sucesos del periódico, imágenes de pinturas o grabados, canciones populares, aportan toda clase de materiales para el melodrama.

El autor que más ha hecho por rescatar el melodrama del descrédito ha sido posiblemente Peter Brooks. En su libro *The melodramatic imagination* (1976), texto de referencia en el tema, Brooks defiende el papel del melodrama más allá de su mera condición de espectáculo, proponiéndolo como un modo específicamente moderno que resurge de la pérdida de los valores ilustrados y de las formas simbólicas, y que funciona como respuesta a las consecuencias físicas del orden social burgués, en el que lo social debía ser expresado como lo personal.

El melodrama encubre lo que Brooks llama “lo más oculto”, el dominio de unos valores que se señalan y se enmascaran a la vez, mostrando la superficie de la realidad. En el melodrama el concepto de lo reprimido está relacionado con el predominio de lo aparentemente racional y de la idea de “normalidad” relativa a los códigos de conducta social, convenciones del lenguaje y estructura de la psique. Además, el melodrama parece demandar ideas de transcendencia y valor personal, y un reconocimiento de todas aquellas cosas que no encajan

dentro del orden dominante (como los deseos anti-sociales, lo paranormal, la ambigüedad moral...).

La herencia que el melodrama tiene de la tradición popular le permite presionar los discursos convencionales y represivos del orden post-ilustrado. Este género utiliza mecanismos narrativos que crean una barrera a la expresión, haciendo que actuaciones melodramáticas se conviertan en estrategias excesivas y alternativas que clarifican frentes dramáticos. La recurrencia del melodrama al exceso gestual, visual y musical constituye el intento expresivo de lo que Brooks llama el “texto de lo mudo”: dispositivos como la pantomima, los retablos escénicos y el espectáculo llegan a alcanzar lo que no puede ser generado a partir del código del lenguaje escrito o hablado.

Según Peter Brooks, el melodrama puede ser también definido como un género que trabaja paradójicamente con la idea de *represión* para alcanzar una total expresividad. Brooks señala que “uno está tentado a especular que los diferentes tipos de drama tienen sus correspondientes privaciones de sentido: para la tragedia, ceguera, ya que la tragedia trata sobre la visión interior y la iluminación; para la comedia, la sordera, ya que la comedia está relacionada con problemas de comunicación, malentendidos y sus consecuencias; y para el melodrama, la mudez, ya que el melodrama trata de la expresión” (BROOKS, 1976:56).

En los comienzos del melodrama, en la Inglaterra de principios del siglo XIX, el éxito de esta nueva forma de expresión tiene su explicación en que, en un momento de extrema pobreza y monotonía, la gente ansiaba las crudezas y la violencia del melodrama, esperando del espectáculo un cierto consuelo, alguna voz de esperanza o de justicia. El melodrama, de alguna forma, supone una expresión democrática en la ilusión de posibilidad de una vida mejor para los desfavorecidos o los débiles oprimidos por las clases dominantes. La familia, con su moral y sus valores, se convierte en el centro de las tramas, que se vuelven cada vez más domésticas. El género del melodrama, obsesionado con sus propias superficies, apuesta por la exteriorización y la exageración sobre la profundidad o lo complejo. Sin embargo, también acaba por revelarse además como un importante instrumento psicoanalítico, en tanto que desea exponer lo

profundo, sea esto psicológico o mítico, recuperando algunas de las cosas ocultas en el subconsciente.

El término de “lo popular” define un terreno en el que diferentes clases y grupos sociales se encuentran y hallan su identidad. En este sentido, hay una construcción ideológica. Lo “popular” está avocado a la tensión, esfuerzos y negociaciones. En este contexto, la heterogeneidad de la estética del melodrama facilita el conflicto y la negociación entre identidades culturales. El texto melodramático trabaja con un nivel “imaginario”, inherente a la producción ficcional, pero también en un nivel realista, que remite al mundo externo al texto. Como Brooks apunta, el melodrama cubre una demanda de significados que no están disponibles dentro del discurso de lo socialmente legítimo, mediante la investigación de personajes, eventos y relaciones altamente simbolizados.

En cuanto a la negociación cultural, el melodrama trata lo socio-político sólo en cuanto afecta a lo psíquico, y la ausencia de relaciones causales entre ambos permite un cortocircuito entre el deseo melodramático y el mundo socialmente construido. En el melodrama hay una relación desajustada entre estéticas, placer e ideología. Se dice que la popularidad del melodrama suele coincidir con épocas de crisis intensa, sociológica o ideológica, y en estos contextos puede funcionar como elemento subversivo o como entretenimiento de escape, de acuerdo con las necesidades ideológicas. En cualquiera de estos casos, siempre se mantiene constante una polarización extrema de los valores (bien/mal, héroe/villano, virtuoso/corrupto...).

El melodrama nos conduce al interior de las limitaciones del *statu quo*, de lo ideológicamente permisible. Reconsidera demandas inadmisibles en los códigos del discurso social, psicológico o político, y sus posibilidades residen en su doble reconocimiento de cómo se han dado las cosas en la coyuntura histórica, y de cómo en ella se han contenido resistencias y deseos primarios. Esto es esencial para comprender no sólo lo que queremos cambiar, sino también las fuerzas y debilidades de las que procedemos. Sin embargo, el melodrama puede verse como un nexo contradictorio en el que ciertas determinaciones (sociales, políticas y artísticas) se relacionan, pero en el que el problema de la articulación de las mismas no se resuelve nunca con éxito. Puede que la importancia del

melodrama reside precisamente en su fallo ideológico, en su despropósito, en el espacio abierto entre sus contradicciones.

La persistencia del melodrama indica las maneras en que la cultura popular no sólo ha tomado nota de las crisis sociales y del hecho de que los perdedores no son siempre aquellos que lo merecen más, sino que además ha renunciado a entender el cambio social si no es en contextos privados o en términos emocionales. En esto hay una saludable pérdida de confianza en la intelectualidad y en la teoría social abstracta, insistiendo en que otras estructuras de la experiencia tienen más que ver con la realidad. Al mismo tiempo, se ha criticado que el melodrama encierra una ignorancia de las dimensiones propiamente sociales y políticas de estos cambios, y su causalidad, permitiendo crecientes formas de escapismo del sistema de entretenimiento.

2. La presencia del melodrama en el arte contemporáneo



Izima Kaoru: "Hasegawa Kyoko wears Yves Saint Laurent Rive Gauche n° 412" (2003)

La historia estética del siglo XIX sugiere un desarrollo de la interdependencia entre melodrama y realismo; lo que el realismo deja sin cubrir se convierte en nuevo material para el proyecto melodramático. Mientras que el proyecto realista establece que es imposible, de un modo representacional, encarnar el mundo y luego deconstruirlo para revelar su interior y sus huesos, el melodrama, por el contrario, se sitúa en el mundo material del día a día y de la

experiencia vivida, asumiendo las limitaciones del lenguaje y de la representación.

El melodrama procede a forzar la identidad, el valor y la plenitud del significado en una presencia estética. El significante no puede cubrir las posibilidades de lo significado; el melodrama es principalmente un “lenguaje de presencia de la inmediatez”. Mientras que el realismo pretende abarcar el mundo comprendiéndolo, y lo moderno y lo posmoderno exploran de maneras diferentes la desilusión derivada de esta ambición, recuperando el propósito central del melodrama, extraer el significado y la identidad de las inadecuaciones del lenguaje.

El melodrama es un modo de expresión esencialmente *visual*, donde colores y formas lumínicas se magnifican y se exageran, en una voluntad de resaltar los elementos constituyentes de un mundo que no pretende ser el real, sino que es como debiera ser... Y es que el melodrama, es, sobre todo, un drama de reconocimiento. Es un drama de signos, icónico, teatral y codificado.

Inevitablemente, el melodrama encuentra en las artes visuales un buen campo de acción, ya que ambos comparten diversas cualidades, entre ellas, el anhelo de trascendencia en un mundo desprovisto de lo sagrado. Mientras el melodrama busca revelar la estructura de un sistema moral a base de los principios del bien y el mal, el arte va más allá y se equipara con ese bien, con el *misterio*. En esta tarea heroica de recuperación de lo sublime, el melodrama fracasa en tanto que es identificado con el mal gusto y sufre el descrédito de la “cultura”, y el arte es cuestionado en su intención de expresar y contener lo existencial a través de sus diferentes medios. El arte actual, superviviente del debate entre la estética de la alta y de la baja cultura, se ha abierto al género melodramático y explota sus virtudes (situaciones excesivas, intensificación de los sentimientos, dimensiones espectaculares...) según sus necesidades. De hecho, hoy en día vemos cómo frecuentemente el espacio del museo se convierte en todo un escenario, cómo las obras adquieren dimensiones desmesuradas que exceden el sentido del objeto, y cómo las fotografías se convierten en verdaderos espacios con vida, en escenas casi a tamaño real donde estamos invitados a entrar.

Podemos decir que el melodrama es una especie de estado mental, un modo de ser, un género. Ha estado siempre ciertamente desacreditado frente a todo lo

que pertenece al orden de la “alta cultura” o al ámbito de lo intelectual. Pero se ha infiltrado en todas las capas de nuestra vida, en la entonación de nuestro discurso, de forma que hoy hablamos de cosas en realidad banales, calificándolas de trágicas, sublimes, malignas... Lo cotidiano se hiperboliza hasta un extremo antes desconocido. La naturaleza visual de los medios de comunicación de masas ha sido definitiva en el hecho de que el momento actual se haya vuelto melodramático. El flujo constante de comunicación e imágenes favorece el contar con la presencia constante del *otro*, y con el acecho constante de lo trivial. Para evitar lo trivial podemos echar mano de dos procedimientos, que son las técnicas del melodrama: o se exagera lo cotidiano, o se cita.

Existe una paradoja, si pensamos que la exageración de la verdad está frecuentemente relacionada con su falsificación. Pero hoy en día las nociones de originalidad y autenticidad se están reformulando constantemente, y acaso nadie esté en condiciones de decir nada verdaderamente original. Una opción válida puede ser la de exagerar lo original para que se vuelva a ver como algo nuevo. Y esto es perfectamente acorde con la condición y la sensibilidad posmoderna, en cuanto a que el melodrama opera con lo superficial, centrándose en la exageración.

Por otra parte, el melodrama supone una especie de espejo negativo, en el que lo melodramático es siempre *el otro* (los analfabetos, los sensibleros, los homosexuales...); todos los que no son *de los nuestros*. Resulta coherente pensar que, en efecto, existe una indeterminada pero inequívoca relación entre la recuperación del melodrama y la dimensión sobre-afectiva que alcanza cada vez más ámbitos de nuestra sociedad en este momento de sensibilidad hipermoderna, donde el “personismo” (en *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: La primera revolución cultural del siglo XXI* (2005) Vicente Verdú acuña este término) y el factor emocional no son ya separables tampoco de las narrativas artísticas fotográficas. Verdú apunta que, mientras en los períodos anteriores predominaba el interés por el ser humano, visto desde la mirada de un hombre, en la actualidad el interés gira más hacia la *persona*, desde una nueva óptica que podemos calificar de “femenina”, centrada en la experiencia emocional: el llamado *e-factor*. (VERDÚ, 2005:58-59). En la época hipermoderna tiene lugar, en efecto, una sobre-sentimentalización del mundo, y

resulta especialmente melodramática la paradoja de que cuanto más mejoran las condiciones materiales, más aumenta la sensación de una vida opresiva, caótica e insoportable que deriva en una profunda insatisfacción. En relación a estas cuestiones, es preciso comentar más en detalle la presencia unas prácticas artísticas (y fotográficas) que giran alrededor del melodrama.

En la actualidad, ante la gran variedad de propuestas al respecto, cabe plantearnos la pregunta: ¿Existe una estética definida del melodrama? Sin duda, podemos afirmar que existe un deseo generalizado de revelar secretos, de relatar, y de escapar de una denostada profundidad psicológica a través de la divulgación de pensamientos y sentimientos presuntamente íntimos. Recientemente se han aplicado parámetros melodramáticos en la configuración y la estructura del arte. Exposiciones multidisciplinares como “Melodrama”¹, por ejemplo, son verdaderamente sintomáticas de este hecho.

Las obras aparecen contaminadas por elementos como teleseries de sobremesa, canciones pop, bisutería y artillería de bazar *kitsch*, películas de serie B, cómics, pintura de salón... Hacen gala de un lenguaje propio que predica el exceso sentimental y estético. Vemos que el arte no puede escapar de la influencia del melodrama, ni en los años 70, examinándolo con una mirada conceptual, ni en los 80, desenterrando su interés sociológico, ni en los 90, buscando el valor de las emociones. En la actualidad, ya bien entrados en el siglo XXI y con las exigencias de corrección política de la vida contemporánea, los artistas explotan algunas de las diferentes posibilidades del género del melodrama, demostrando además que, a pesar de que se sigue considerando un género de gusto pobre o anticuado, no podemos evitar sentirnos fascinados por él.

En el precedente que supone, por ejemplo, la exposición “Melodrama”, vemos que algunas de las obras utilizan específicamente el medio fotográfico, como la serie de 19 fotografías de Tracey Moffatt, titulada “Laudanum” (1999). Estas fotografías muestran un espacio doméstico victoriano (haciendo un guiño inequívoco a la tradición del género, ya que la época victoriana es la más frecuentemente asociada a la imaginación melodramática, en sus injusticias y logros, sus códigos y conflictos morales, etc.). El melodrama como producto

¹ La muestra “Melodrama”, comisariada por Doreet LeVitte Harten fue expuesta en ARTIUM (Vitoria-Gasteiz, abril-septiembre 2002), el Centro José Guerrero (Granada, octubre 2002-enero 2003), y en el MARCO (Vigo, Pontevedra, febrero-mayo 2003).

victoriano, en este caso, se sitúa en el campo del espacio femenino, principalmente en la casa, y Moffatt adapta las sensibilidades de esta estética para transmitir las a través de una narrativa subversiva y retorcida en estas fotografías. Las diferentes viñetas, que no parecen seguir un orden cronológico (ni lógico), responden a una confusión a caballo entre el ensueño y la pesadilla, como ordenadas bajo los efectos de un sueño de láudano. Este relato a base de imágenes, que carecen de lenguaje verbal, remite precisamente a lo reprimido, a su manifestación expresiva somática, a las historias sobre la “histeria femenina”... En cierto modo, la sugerente estrategia narrativa elegida por Moffatt aprovecha la forma en que el melodrama permite una vía de escape, una vía de expresión para lo reprimido emocional, social o político, lo que no puede ser dicho directamente de un modo “serio”.

En general, “Melodrama” es una exposición paradigmática que se refiere principalmente a sí misma y que además se puede referir también a cualquier exposición, ya que, en palabras de la comisaria, “cada exposición es un acontecimiento melodramático, porque lo quiere todo, quiere explicar los usos y costumbres del mundo e insertar una idea de integridad en lo que parece una existencia sin sentido” (LEVITTE HARTEN, 2002: 120). Entre otras numerosas exposiciones que explotan y desarrollan los conceptos de lo melodramático, no podemos dejar de señalar las muestras colectivas “I Love You” (en el Centro Torrente Ballester, 2008), “Sur le Dandysme Aujourd’hui” (CGAC, 2011), “Modernizing Melodrama” (Carleton College Art Gallery, 2009), o “Acting Out” (Neuberger Museum of Art, comisariada por Kathleen Edwards en 2005, que posteriormente comentaremos).

3. El melodrama fotodramático actual. Algunos casos particulares

En la llamada “staged photography”, una de las categorías ya habitualmente empleadas por la crítica en relación a la fotografía artística contemporánea, encontramos frecuentemente unos guiños más o menos deliberados con lo melodramático. Hay que aclarar, sin embargo, que no toda la fotografía escenificada o teatral es melodramática, ni todo melodrama fotografiado puede ser incluido en la categoría de “fotodrama” a la que nos referiremos: esta categoría básicamente utiliza el medio fotográfico de un modo

construido/escenificado para transmitir contenidos e ideas que toman la forma de una narración o una historia, por breve o ambigua que ésta sea.

En el “fotodrama” se explotan recursos del cine, la pintura figurativa, el teatro, la novela o los propios usos tradicionales de la fotografía, pero el resultado final es una combinación imaginativa de hecho y ficción, una mezcla de algo fotografiado y de su significancia alegórica y psicológica. Los “fotodramas” asumen y desarrollan la idea de que toda imagen, toda representación, tiene un carácter construido. El medio fotográfico es explotado en su cualidad de perfecta similitud con la realidad, que parece prometer siempre una relación más fiel, descriptiva y denotativa con el referente. Este tipo de fotografía adquiere una posición de autonomía que supera las concepciones de lo icónico, lo sintáctico y lo representativo.

Las características del *tableau* fotográfico en la práctica contemporánea se refieren más directamente a la era pre-fotográfica de la pintura figurativa occidental. Como en las pinturas, el autor fotodramático elabora una imagen que es construida, a modo de ensamblajes de varias realidades, en las que se combinan elementos que derivan en varios grados de algo visto, y elementos esencialmente procedentes de la realidad interior del autor. Por otra parte, en la fotografía escenificada actual encontramos cómo los acuerdos tradicionales entre observador y objeto se ven destinados a una renegociación constante. Como constructos que son las fotografías escenificadas, imaginamos el modo en que se hizo cada fotografía, y para nosotros una parte significativa del significado de la imagen estará relacionado con el punto de vista que se nos ofrece, con los roles que se nos invita a desempeñar o proyectar ante cada escena.

En los *tableaux* fotodramáticos se desarrollan unas relaciones entre personajes en escena y espectador tratadas en la historia de pintura figurativa moderna, tema que recientemente ha vuelto a exponer Michael Fried, centrándose en la fotografía, en *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008). Desde los años 70, Michael Fried ha reconocido la importancia del tiempo para las artes plásticas (en especial la pintura) y ha desarrollado un discurso sobre modos de temporalidad en la representación pictórica figurativa, modos que serían independientes del la temporalidad literal o duración real del acto de

contemplación o exhibición de la obra. Fried describe dos modalidades extremas de representación temporal en la pintura: la modalidad “durativa”² y la modalidad “instantánea”³. Las modalidades absorptiva-durativa e instantánea-dramática se insertan en el análisis historiográfico que hace Michael Fried sobre el origen del arte moderno, basada en la idea de la “tradicción antiteatral” que surge en la Francia del siglo XVIII como reacción al “problema de la teatralidad”: la obra artística cuyas figuras expliciten sus poses y su condición de artificio para complacer al espectador, o cuyo significado narrativo resulte confuso, es considerada “teatral”. Estas ideas son ampliamente desarrolladas en *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*⁴ (2000), a partir de las teorías de Diderot y de ejemplos de la pintura de la época. Posteriormente, Manet rompería con las convenciones del *tableau* antiteatral, optando por la representación de la instantaneidad en sí misma, afirmando la presencia física de la obra y del medio pictórico, como expone Fried en profundidad en *Manet’s Modernism* (1996).

Las modalidades extremas de teatralidad (modalidad instantánea), ensimismamiento (modalidad durativa), e ilusoria participación incoativa (en un sentido de confrontación heredada desde Manet), aparecen en los fotodramas actuales en diferentes grados, e incluso se combinan frecuentemente entre sí. Cada una de ellas favorece la curiosidad del espectador acerca de la escena en la que virtualmente entra, en un figurado orden de participación (o no participación), viéndose obligado a resignificar lo que

² La modalidad “durativa” significa que lo que aparece descrito en un cuadro tiene una duración literal, subsistiendo relativamente sin cambios, suspendido en el tiempo. Está ligada a una ilusión de duración y estabilidad de los objetos o acciones representados, e invita a una exploración y contemplación gradual. Esta modalidad está relacionada con temas absorptivos, como los bodegones o los paisajes, o acciones mantenidas en el tiempo que sugieren la duración de lo representado. La estrategia de la modalidad absorptiva, además de proporcionar la ilusión de duración y permanencia de la acción en el tiempo, favorece la curiosidad del espectador acerca de la escena, en la que, de alguna manera, desea entrar silenciosamente para no interrumpir ese estado ensimismado.

³ La modalidad “instantánea” implica un espacio pictórico orientado hacia el espectador, y se caracteriza por la cualidad que Fried ha denominado “facingness” (podríamos traducirla como “cualidad de confrontación”); el espectador experimenta la ilusión de estar observando un instante que puede captar de un vistazo. A la modalidad instantánea le corresponden temas dramáticos, en los que la acción descrita no es repetitiva ni sostenida en el tiempo, sino que tiene una duración puntual, dando la sensación de instante único, de un momento significativo que se entiende dramáticamente. En la fotografía escenificada actual, encontramos obras que representan esta modalidad instantánea y temas dramáticos, expuestos justamente de un modo que hace que el espectador se sienta, de alguna manera, implicado en la escena.

⁴ La versión original de esta obra tiene como título *Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*, 1ª ed., Berkeley, University of California Press, 1980.

acontece en la escena. El espectador, ya sea como participante de la escena, ya sea como testigo implícito o explícito, entra en un determinado campo de tensiones que responde a un juego ilusorio hábilmente planteado a través de la fotografía, que explota especialmente la cualidad de “momento compartido”, y entreteje cuestiones referentes a narratividad y espectáculo en una multitud de formas y estéticas (de las que lo melodramático se vale como modo de expresión).

A continuación vamos a prestar especial atención a las obras que, empleando estrategias del “staging” fotográfico (en cuanto a la construcción de escenas, al guión de tramas, a las poses de los actores/modelos), plantean temas y cuestiones que entroncan con estas cuestiones y relaciones de representación, y con una sensibilidad, unas temáticas, y una estética típicas del género del melodrama tradicional.

Con la entrada en la posmodernidad se hacen especialmente significativos los aportes de autores que, trabajando en el ámbito de la fotografía escenificada, juegan con códigos y estrategias del melodrama. Desde los comienzos de esta época encontramos un buen número de antecedentes inmediatos del melodrama fotodramático actual. Uno de estos precedentes está en el texto “Magnificent Obsession: An Introduction to the Work of Five Photographers”⁵, publicado en 1989. En él, Laura Mulvey comenta la obra de cinco fotógrafos (Mark Lewis, Geoff Miles, Oliver Richon, Mitra Tabrizian y Karen Knorr) que, según la autora, cuestionan y agitan las ideas preconcebidas de lo que debería ser una fotografía: la imagen fotográfica, como el cine, puede ser compuesta para escenificar ideas abstractas, el mundo interior del deseo o de lo imaginario. De la imagen fija se tienen expectativas de transparencia, pero hoy la fotografía se opone a esta perspectiva, perdiendo la anterior relación “de tú a tú” con la realidad.

Los artistas en “Magnificent Obsession” toman las ideas de “placer contemplativo” y de “realidad” como materiales para la ironía y el juego, echando mano de la yuxtaposición de imagen y palabra, de un modo flexible, a veces oblicuo. Mulvey señala que la estética negativa desafía la ortodoxia crítica,

⁵ El texto de Laura Mulvey “Magnificent Obsession: Introducción a la obra de cinco fotógrafos” (1989) está publicado en RIBALTA, Jorge (ed.): *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía* (2004). Barcelona: Gustavo Gili, col. FotoGGrafía (pp. 216-230).

construyendo alternativas y atrayendo la imaginación del espectador a la vez que se construye el discurso. El espectador se sorprende implicado en la tarea de descifrar la imagen y crear el significado del texto: todas las series fotográficas que forman parte de la muestra giran, de alguna manera, en torno a pistas. Las imágenes hacen que el monólogo interior del espectador se convierta en una interpretación verbal interna: las palabras no explican la imagen, sino que añaden otro nivel al discurso.



Mitra Tabrizian: Imágenes de la serie “Correct Distance” (1985-1986)

El título de la exposición (“Magnificent Obsession”), tomado de la película homónima (1954) de Douglas Sirk, remite al género del melodrama, explotando la capacidad narrativa de la fotografía. En la exposición tal vez no haya una línea argumental precisa, pero sí unos intereses y preocupaciones culturales compartidos. En las obras expuestas tenemos que “leer” la puesta en escena a través de la representación visual del significado, que es siempre construido y no-naturalista. Estas imágenes no representan el mundo, sino que revelan los síntomas del material reprimido en el inconsciente o en la ideología, y las “realidades” que se presentan en las fotografías no son visibles a simple vista ni tampoco visibles para el objetivo. Podemos decir que lo que hacen estas obras es materializar mundos culturales, abiertos al deseo del espectador.

En esta muestra destacan las fotografías de Mitra Tabrizian (artista de origen iraní que vive y trabaja en Londres). Las imágenes de la serie “Correct Distance” (1985-1986) evocan códigos y estéticas del *film noir*, describiendo escenas que nos invitan a entrar en un mundo de deseos inconfesados (o inconfesables) y reprimidos. Estas fotografías tienen una importante carga de glamour psicoanalítico, y explotan la figura de la *femme fatale* en relación a las fantasías

de la mujer actual. Esto resulta especialmente interesante, si tenemos en cuenta que Tabrizian procede de una cultura iconoclasta. Las imágenes de “Correct Distance” contienen siempre espacios ficticios conflictivos, y permiten al espectador una distancia de las formas dominantes del *voyeurismo* y exhibicionismo, tal y como los encontramos en una gran variedad de códigos visuales y discursos. Su caso es paradigmático en cuanto a la relación de lo fotográfico, lo cinematográfico (la artista es, además de fotógrafa, una impecable directora de cine) y lo melodramático, y las imágenes han sido exquisitamente escenificadas (verdaderos triunfos de la *mise-en-scene*). Pero también son, en un sentido más psicoanalítico, “escenas” en las que las fuerzas de la fantasía, el deseo y la violencia, obedeciendo a una lógica alternativa, emergen de la superficie de la imagen y funcionan libremente operando a modo de narrativas bellamente condensadas.

También en la década de los 80 Eileen Cowin echa mano de la estética de la teleserie o *sit-com* para ofrecer unas escenas protagonizadas por personajes que podrían pertenecer a cualquier familia media americana, congelando instantáneas como si de un fotograma se tratase. En el caso de “Untitled (Frame and Red Rose)” (1983), perteneciente a la serie “Family Docudrama”, la escena está protagonizada por varias personas enfrascadas en actividades que parecen independientes unas de otras, en una relación oblicua cercana a las nociones de pose. En una pareja de pie, besándose, inexplicablemente aislada por un marco suspendido en el aire, un hombre entrega una rosa a otra mujer sentada en un sillón, mientras unos muchachos



Eileen Cowin: “Untitled (Frame and Rose)”, de la serie “Family Docudrama” (1983)

juegan en el suelo. La situación, absurda, supone una especie de narrativa miscelánea que finge presentar situaciones singulares. Pero también es una escena compleja, que excita nuestro apetito interpretativo a través de la estructura de las posturas, los contactos visuales, y nos hace pensar en que estos personajes cliché tal vez son alegorías que exploran las relaciones sociales de los estereotipos que conforman nuestro ámbito cultural (hoy en día, condicionado en gran medida por los *mass-media*, y en especial por la televisión...).



Cindy Sherman: "Untitled Film Still #11" (1978)

Cindy Sherman es otro caso paradigmático de los antecedentes inmediatos de la práctica del melodrama fotodramático actual. Los "Untitled Film Stills" de los años 70 son un claro homenaje a toda una estética y a un género cinematográfico en el que personajes siempre femeninos (y siempre encarnados por la misma autora) se enfrentan a situaciones imprecisas y de una latente tensión emocional en parte desencadenada por los roles que cada una de las mujeres descritas se ve condenada a desempeñar.

Por su parte, en "Belgravia" (1979-1980) Karen Knorr nos presenta un conjunto de retratos de diferentes personas en entornos domésticos, en sus mansiones del elegante barrio londinense que da título a esta serie fotográfica (una de las primeras de la autora). Cada una de las imágenes va acompañada por un breve texto, cuya tipografía evoca un libro de texto escolar sobre las ideas y actitudes de la clase alta construidas a partir de conversaciones. Para destacar el carácter artificial del texto, compuesto bajo la imagen fotográfica, determinadas palabras claves aparecen escritas en mayúsculas (como por ejemplo "Privilegio" en "No

hay nada malo con el Privilegio, siempre que estés dispuesto a pagar por él”). Al igual que los textos, las poses de los personajes son artificiales, estáticas y afectadas, y describen a unos sujetos convertidos en objetos de su propia sociedad. Karen Knorr profundiza en esta serie (al igual que hace con otras series de la misma época, de sus inicios, como “Gentlemen”) sobre la relación del hombre con la sociedad, su cultura y su patrimonio en Occidente. Y en este caso, lo hace en clave melodramática, a través de la exposición estereotipos y de valores que hoy nos parecen obsoletos y *snob*, y de la presentación de entornos domésticos donde todo se muestra armónico y lujoso, mientras nos deja entrever la existencia de prejuicios infundados socialmente y los conflictos interiores latentes en los individuos de esa clase social.



I know of a Beautiful Marriage
She likes his Money.
He like her Beauty
and is happy to have a
beautiful item in the house.
If I had such a marriage
I would shoot myself.



A good Mother
puts her Family first
before her Career.



There is nothing
wrong with Privilege,
as long as you are ready
to pay for it.



You couldnt get me to eat Lentils
Even if you paid me £1per lentil.

*Karen Knorr:
Fotografías de la
serie “Belgravia”
(1979-1980)*

El trabajo de la artista norteamericana Tina Barney se centra también en un pequeño microcosmos social, el de su propia familia (ella pertenece a una familia de clase alta de la élite de Long Island), que de este modo se convierte en un escenario de doble sentido para la autora: un lugar de desenvolvimiento personal e introspección psicológica. Sus imágenes constituyen una valiosa fuente sobre la vida privada y el entorno de ellos, deteniendo su mirada narrativa en las acciones y situaciones cotidianas de estos personajes. Todos pertenecen a la "aristocracia blanca, anglosajona y protestante" de Estados Unidos (WASP).



Tina Barney: "Marina's Room" (1987)

A caballo entre el documento y la ficción, las escenas que Barney nos presenta juegan con la artificialidad y el despliegue de pequeñas representaciones y teatros de la vida cotidiana de estos personajes que tan bien conoce, y cuya apariencia resulta tan similar a la de los personajes de un melodrama de Douglas Sirk, o de exitosas series televisivas norteamericanas como "Dallas" o "Falcon Crest". Igualmente, los elegantes y profusamente decorados escenarios, el gran formato de las fotografías y sus impecables y brillantes colores aportan una idea de vividez y realismo que nos permiten acceder virtualmente a este mundo de glamour irresistible. El resultado es un "teatro de la conducta" o "teatro de los modales", como la propia fotógrafa define su trabajo: un álbum de

familia que es sinécdoque de toda una clase social, un ámbito confortable que sin embargo deja entrever una cierta desazón a través de las expresiones de los rostros de sus protagonistas, que al final siempre resultan ser, como en los mejores melodramas, unos “pobres niños ricos”.

Volvemos al caso de Tracey Moffatt, una artista cuyo trabajo está ligado a la imaginación melodramática por antonomasia, tanto en su faceta de cineasta como en la de fotógrafa. Su proyecto está regido, en gran medida, por una concepción de lo melodramático como algo que construye realidades inauténticas e indeterminadas. La artista utiliza medios no verbales de expresión, unas puestas en escena y unos gestos en los personajes que sin embargo, transmiten un intenso significado narrativo y emocional. Series como “Something More” demuestran que la estética de lo mudo sirve para expresar experiencias traumáticas impronunciadas. También encontramos en su serie “Scarred for Life” un conjunto de relatos de tono pseudo-sentimental, en combinaciones de imagen y texto en las que parecen combinarse sentimientos contrapuestos de recuerdos, frustraciones, rabia contenida y victimismo. La estética está inspirada en fotografías de los años 50 o 60 (como sacadas de la revista “Life”), y en cada historia se inscribe un conflicto doméstico, familiar, existencial. Esta serie está relacionada con la labor que el melodrama permite en cuanto a la exposición de asuntos de violencia y opresión en el ámbito familiar, proponiendo ese “retorno de lo reprimido” y la revelación de fuerzas ocultas que remiten a lo siniestro freudiano, provocando asimismo sentimientos complejos en el espectador.

Además, encontramos en la obra de Moffatt una consistente ambigüedad en relación a los imperativos morales del melodrama. Al contrario que en los melodramas teatrales y literarios tradicionales, que dividían el mundo en dos cortes claros y binarios (bien/mal), los relatos fotográficos de esta autora suponen una ambigüedad moral que reta al espectador a realizar sus propios juicios en lugar de confiar automáticamente en la moral preestablecida y en las premisas políticas.

Ya en el contexto más reciente, una exposición que hemos de destacar por su significancia específica en la tendencia melodramática dentro del campo de lo fotográfico es la muestra titulada “Acting Out: The Invented Melodrama in

Contemporary Photography”⁶, en la que se muestran trabajos de 13 artistas representativos de esta tendencia melodramática en la fotografía escenificada. Comisariada por Kathleen A. Edwards, la exposición presenta 31 trabajos de Tina Barney, Gregory Crewdson, Philip-Lorca DiCorcia, Anna Gaskell, Tom Hunter, Simen Johan, Justine Kurland, Laura Letinsky, Sharon Lockhart, Adi Nes, Cindy Sherman, Yinka Shonibare, Janaina Tschape y Jeff Wall. Todos estos artistas, en sus diferentes enfoques, planean cuidadosamente la fabricación de sus fotografías, operando como directores de cine y colaborando casi siempre con un equipo de actores y técnicos. Dentro de estas fabricaciones, las fotografías presentadas tienen un impacto significativo, debido en gran medida a la presencia del melodrama, un aspecto narrativo penetrante y que frecuentemente pasa desapercibido a la vez. A través de sus elementos, la exposición examina la presencia del melodrama en la fotografía artística contemporánea, abriendo un debate acerca del melodrama como un sistema estético de percepción derivado del desarrollo de la sociedad moderna en Europa occidental y Estados Unidos. Considerando el melodrama como un sistema con una larga tradición en el dar sentido a la experiencia, esta exposición pretende analizar cómo funciona el cuerpo expresionista que apela a las emociones del espectador, ofreciendo formas de reconocer y liberar sentimientos.

Podemos comprobar que las fotografías escenificadas en la actualidad exploran y explotan características del melodrama fabricado, caracterizado por el *pathos*, la emoción desmesurada, la polarización moral, las narraciones o estructuras no tradicionales y los eventos extraordinarios. Los artistas que exploran estas cuestiones en sus obras investigan el melodrama como un sistema estético de representación influenciado por la literatura, el teatro, el cine, los fotogramas y la fotografía histórica.

El uso y abuso de colores brillantes y saturados es una de las señas de identidad de las fotografías del argentino Marcos López. Encontramos en sus imágenes una iconografía pop, casi delirante, que ha sido calificada como “pop latino”. El artista emplea el recurso de la ironía como una estrategia para distanciarse de

⁶ “Acting Out: The Invented Melodrama in Contemporary Photography” fue una exposición comisariada por Kathleen A. Edwards que tuvo lugar en el Neuberger Museum of Art (Purchase, Nueva York, EEUU), del 5 de septiembre al 31 de diciembre de 2005.

temas dolorosos relativos a diversas situaciones de la realidad política y social de Argentina, de un modo un poco escéptico, un poco desmitificador. Con influencias reconocibles de diversos campos, como el cómic, la publicidad, o el muralismo mejicano, Marcos López nos ofrece una nueva visión de algunos estereotipos y tópicos latinoamericanos (que a veces tienden a mostrar la miseria de sus gentes), exagerándolos y convirtiéndolos en imágenes atractivas y alegres, acentuando así sus males más todavía.



Marcos López: "El cumpleaños de la directora" (2008)

El tono de algunas de las imágenes de López es especialmente melodramático, en este caso en un sentido cercano a la telenovela latinoamericana. Esto lo podemos comprobar en obras de la serie "Surrealismo Criollo", como por ejemplo en "El cumpleaños de la directora" (2008), donde el artista pone de manifiesto la "mortal rigidez de las instituciones", frecuentemente de estricta moral católica, que genera conflictos en las relaciones personales y sociales. Mediante una estética de poses forzadas, colores exagerados y elementos y personajes locales reconocibles, propone una especie de estudio sociológico. El artista realiza una reflexión en clave de humor en relación a la identidad latinoamericana a través de ciertos mitos y lugares comunes, y también una reflexión acerca de la mirada globalizadora del consumismo americano y al desmesurado deseo de apariencia en la clase media argentina.

Marcos López ha fijado una iconografía propia y mestiza que alía lo convencional y lo diferente, el espectáculo y la tragedia, la autenticidad y el

estereotipo, componentes extraídos del ámbito de los medios de comunicación propios del melodrama, en el que la televisión y las telenovelas, las historietas y sus superhéroes, el cine y las estrellas, dibujan una irrealidad cada vez más engañosa, menos comunicativa, más enajenante. López refunda este universo y, a partir de una puesta en escena personal caracterizada por la estridencia cromática, el efectismo y la afectación en la concepción de sus escenografías, la asimilación de los elementos del kitsch urbano, la precisión y el equilibrio en la estructura formal de la composición, consigue introducir al espectador en un proceso de identificación con algunos de los ámbitos más privados del individuo, que configura su propia existencia y que traduce el desconcierto, el escepticismo y una sensación de descontextualización.



Erwin Olaf: "Grace", de la serie "Grief" (2007)

El proyecto fotográfico de Erwin Olaf aborda temas como el sexo, el deseo, la belleza y la violencia de un modo frecuentemente directo y explícito, realizando una crítica incisiva de la hipocresía social, la doble moral o los tabúes de la sociedad de consumo contemporánea, cuestionando, a su vez, las nociones relacionadas con la belleza y su valor. En series recientes como "Paradise" (2001) o "Separation" (2003) aparece un cierto tono dominante de pesimismo y melancolía. Pero especialmente hemos de reparar en una de sus últimas series, titulada "Grief" (2007), que supone un punto de inflexión en tanto que por primera vez no busca un aire de erotismo ni referencias a la sexualidad de

ningún tipo: las fotografías pertenecientes a esta serie conjugan una sofisticada combinación de arte, moda y emoción, en un intento de devolver el glamour a la sensación de depresión personal. Figuras solitarias conscientes de su propia belleza, vestidas con ropas elegantes y pulcras esperan en habitaciones igualmente impolutas y perfectas, mirando fijamente al suelo, o a través de la ventana, o enjuagándose las lágrimas de sus ojos. Incluso la armoniosa paleta de colores suaves sugiere una impecable melancolía. Erwin Olaf nos ofrece la desgracia o la miseria de estos personajes (algo que nunca seremos capaces de determinar realmente) en su forma más exquisita, sin que aparezca un solo *kleenex* arrugado en escena, sin ningún detalle que empañe la cualidad brillo de estos sentimientos sublimados.

Inevitablemente, estas fotografías nos devuelven a las pinturas de Edward Hopper, y también a otro tipo de referencias visuales tan influyentes como los melodramas de Douglas Sirk o John Stahl. Las imágenes despliegan una especie de serenidad pasiva, casi resignada, y una atmósfera introspectiva que nos habla de soledad e incomunicación. Tal vez los personajes de estos cuadros no mantienen relación alguna entre sí y estén realmente aislados; la aparente felicidad prometida por esos entornos agradables y diáfanos no impide una sensación de abandono y de silencioso desencanto. El artista, sin embargo, no deja de realizar un comentario crítico la sociedad y de sus valores predominantes, en esta ocasión sobre la falacia de las apariencias, sobre los entornos familiares que de repente se vuelven extraños y desoladores, sobre las tormentas interiores que tienen lugar silenciosamente en superficies apacibles y en principio tan confortables como estos hogares de diseño. El título de la serie apela a un sentimiento universal de pérdida y de tristeza, y ese es precisamente el denominador común de las situaciones individuales que se presentan. Como espectadores, podemos proyectar nuestra propia sensación en la imagen y darle un contenido específico, puntual.

También en su proyecto “Royal Blood” (2000), Erwin Olaf realiza una serie de retratos imaginarios de algunas víctimas violentas de la historia, y estos personajes son virtualmente retratados justo unos instantes después de su muerte, posando hacia la cámara como verdaderos modelos. Estos simulacros de personajes históricos entre los que encontramos a Julio César, Ludwig de

Baviera, María Antonieta, la zarina Alexandra o la emperatriz Sissi, y contemporáneos como Jackie Kennedy-Onassis o Lady Di, encarnan el gusto por las tragedias, el morbo sensacionalista y el melodrama en la sociedad actual. Todas las imágenes de esta serie presentan una apariencia casi ideal (tonos platino en el cabello, peinados perfectos, adornos de perlas y oro blanco, indumentarias impecables...), potenciada por la uniformidad nacarada aportada por Photoshop y una iluminación que aplana los volúmenes. Pero esta frialdad cadavérica se ve manchada por la aplicación de heridas “reales” (en el doble sentido del término en español): la sangre “real” de los protagonistas se ha conseguido montando digitalmente imágenes reales de sangre de una carnicería. En este sentido, Olaf opera del mismo modo que Stanley Kubrick (por cierto, también excelente fotógrafo) en las películas de “La naranja mecánica” (1971) o “El resplandor” (1980): la geometría y la perfección volumétrica de la arquitectura racionalista, se convierten en escenario o soporte de la violencia más terrible.



Erwin Olaf: “Di 1997”, de la serie “Royal Blood” (2000)



Erwin Olaf: “Sissi 1898”, de la serie “Royal Blood” (2000)

Aunque el artista inglés de origen africano Yinka Shonibare trabaja con diferentes proyectos de diferentes disciplinas (escultura, vídeo, instalación..), nos interesa en relación al tema del melodrama por la propuesta de su serie fotográfica “Diary of a Victorian Dandy” (1998). En general, sus trabajos están realizados en una clave de humor en relación a las expectativas culturales de la modernidad y la comprensión de las identidades culturales.



Yinka Shonibare: Fotografía perteneciente a la serie “Diary of a Victorian Dandy” (1998)

Shonibare realiza una seductora pero afilada crítica a los imperios colonialistas entrando en su propio juego, partiendo de una estética propia del estilo de vida europeo en la época colonial. En “Diary of a Victorian Dandy” intenta desestabilizar las asociaciones familiares sobre los nexos de raza, clase y autoridad, a través de disposiciones altamente melodramáticas, teatrales y sofisticadas. En estas escenas, siempre aparece una serie de sirvientes y mayordomos, secretarios o doncellas alrededor del personaje central de Shonibare (un hombre de raza negra que encarna el centro de actividad y atención en cada ocasión). Así, Shonibare aparece orgulloso recibiendo toda clase de atenciones, cuidados y adulaciones en escenas que se despliegan en elegantes estancias domésticas (sus aposentos, el despacho, la sala de billar, salones, etc.), mientras asume el papel de poder. De este modo, su figura sustituye a la del caballero victoriano que esperaríamos ver en esas situaciones, rompiendo de un modo provocativo con la imagen tradicional de la sociedad a la que hace referencia.

El fotógrafo turco Nazif Topçuoğlu trabaja también en el terreno de la fotografía construida, con un proyecto en el predomina el protagonismo de personajes juveniles femeninos posando en escenarios de interior, frecuentemente implicados en acciones y roles simbólicos. Este artista utiliza de un modo recurrente entornos privados burgueses en relación a la psicología femenina y sus implicaciones sociales, algunos de los elementos preferidos del melodrama.

Con referencias diversas a la pintura (en el cromatismo cuidado, la iluminación efectista, el encuadre, el sentido compositivo y la profusión de detalles) y al teatro (con un énfasis en el gesto melodramático), las adolescentes protagonistas interactúan en unas escenas en las que nada es casual.

Algunos de los trabajos más recientes de Topçuoğlu tienen lugar en bibliotecas de un estilo anticuado, que recuerda a estancias victorianas inglesas. En estas estancias las chicas se ven envueltas en situaciones y acciones muy estilizadas, pero en las que sin embargo suele haber siempre algún tipo de violencia, ya sea ésta más física (en forma de luchas cuerpo a cuerpo o de arrojamiento de libros) o más latente. Hay una cierta reflexión social en las fotografías de este artista, teniendo en cuenta que éste procede de Turquía, un país donde el índice de analfabetismo es todavía elevado, especialmente entre las mujeres. Los libros son un elemento recurrente en la obra de Topçuoğlu: no son solamente un símbolo de conocimiento, sino que además son herramientas de fortalecimiento para la mujer. Sin embargo, en las fotografías de Topçuoğlu no es tan interesante esta reivindicación como la ambigüedad narrativa que encierran. Encontramos un aire de innegable erotismo, un tono relacionado con la sexualidad femenina y probablemente con una tendencia de sumisión. Y a la vez, las muchachas son mostradas en actitudes de curiosidad, de poder, e incluso en posiciones agresivas que ponen en cuestión las definiciones estereotipadas de la joven femineidad. Así, también surge un lado siniestro y desestructurante en las imágenes, en tanto que muestran que las mujeres también establecen entre ellas relaciones de violencia, incluyendo la física.

Topçuoğlu apuesta por una sensibilidad romántica casi decimonónica y por unas puestas en escena clásicas (digamos, pasadas de moda). Sin embargo, los subtextos de sus fotografías permanecen esencialmente contemporáneos, tocando temas que van desde las políticas de los géneros hasta cuestiones de *voyeurismo* y deseo asociados a la mirada masculina.



Nazif Topcuoglu: "Chance Encounter", de la serie "Recent Readers" (2003)

Por último, además de los artistas y las obras comentadas anteriormente, no podemos dejar de señalar que existe una verdadera diversidad de artistas que emplean la fotografía escenificada siguiendo diferentes pautas melodramáticas en cuanto a los temas, disposiciones, estrategias, gestos, tonos... Entre ellos, no debemos dejar de citar a algunos nombres como Duane Michals, Gregory Crewdson, Holly Andres, David LaChapelle, Darren Sylvester, Anthony Goicolea, Anna Gaskell, Tom Hunter, Ixone Sádaba, Jeff Wall, Sam Taylor-Wood, David Hilliard, Florence Paradeis o Johan Wilner.



Marta Soul: Fotografía de la serie “Idilios” (2010)

En conclusión, podemos distinguir el efecto de lo melodramático en la producción artística-fotográfica actual, tanto en un nivel visual como en un nivel conceptual o temático. Lo melodramático, como modo de ver el mundo, relacionado con la primacía de los sentimientos y con la exposición de conflictos psíquico-sociales, se convierte en una tendencia privilegiada en la época hipermoderna y encuentra en la fotografía construida un aliado ideal: la expresión de lo personal como social, el valor crítico y hasta perverso de lo aparentemente convencional, el enfoque “femenino”, y la simbolización de identidades, relaciones y construcciones ideológicas y culturales se articulan en forma de escenificaciones fotográficas que tratan unos determinados conflictos contemporáneos.

Como en el melodrama tradicional, en el que se enmascara la superficie de la realidad, la fotografía funcionan como “máscara” para (de una manera codificada) representar y criticar diversos aspectos de la existencia cotidiana. La teatralidad deliberada, el dramatismo y la importancia comunicativa y simbólica de los gestos en las escenificaciones, la hipérbole de lo cotidiano, el gusto por las tragedias y el morbo sensacionalista, el protagonismo frecuente de lo banal y lo aparentemente superficial en las fotografías actuales nos remite, sin duda, a una sensibilidad melodramática. De alguna manera, esta tendencia subraya la sensación hipermoderna de que cuanto más aumentan las condiciones

materiales y de bienestar, más aumenta la sensación de una vida opresiva y de insatisfacción; la aparente felicidad prometida por todos los nuevos entornos materiales (e ideológicos) a la carta no evita una sensación inconsolable de incertidumbre y de desencanto. En este panorama el melodrama funciona como un sistema estético mediante el cual percibimos y teatralizamos la realidad.

El exceso sentimental y estético característicos del melodrama encuentran, por tanto, un formato idóneo en la fotografía escenificada actual, que funciona como una vía de expresión calculada de lo reprimido (tanto en el ámbito social, político o emocional), y de lo que no puede ser enunciado de un modo “serio”. Lo melodramático se pone también de manifiesto en una tendencia a la producción de realidades inauténticas, enfatizando el carácter construido de la representación visual de significados. Sin embargo, al contrario de lo que suele suceder en el melodrama tradicional, no encontramos en los fotodramas actuales posiciones claras o maniqueas, sino una deliberada ambigüedad (narrativa, moral) que nos desafía, como espectadores, a aportar nuestros propios juicios o valoraciones.

4. Referencias Bibliográficas

- BAQUÉ, Dominique (2003). *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, col. FotoGGrafía.
- BREA, José Luis (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, col. Metrópolis.
- BROOKS, Peter (1976). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.
- CATÁLOGO (1996). *Cindy Sherman*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- CATÁLOGO (2002). *Melodrama*. Comisaria Doreet Levitte Harten. Vitoria-Gasteiz: Artium / Vigo Marco / Centro José Guerrero, Granada.
- CATÁLOGO (2004). *Mitra Tabrizian: Beyond the Limits*. Londres: Steidl.
- CATÁLOGO (2008). *Erwin Olaf. Photographs by Erwin Olaf*. New York: Aperture Foundation.
- COLEMAN, A.D. (1979). “The directorial mode”, en *Light Readings: A Photography Critic’s Writings, 1968-1978*. Oxford and New York: University Press.
- COTTON, Charlotte (2004). *The Photography as Contemporary Art*. Londres: Thames and Hudson, col. World of Art.

- EDWARDS, Kathleen A. (2006). *Acting Out: Invented Melodrama in Contemporary Photography*. Iowa: University of Iowa Press.
- FELIX, Z./SCHWANDER, M. (ed) (1995). *Cindy Sherman. Photographic Work 1975-1995*. Munich: Schirmer Art Books.
- FOSTER, Hal (ed) (1983). *The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press.
- FRIED, Michael (2000). *El lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- FRIED, Michael (1996). *Manet's Modernism, or The Face of Painting in the 1860s*. Chicago: University of Chicago Press.
- FRIED, Michael (2008). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press.
- GLEDHILL, Christine (1987). *Home is where the Heart is: Studies in melodrama and the women's film*. Londres: British Film Institute.
- HOY, Anne H. (1987). *Fabrications: Staged, Altered and Appropriated Photographs*. New York: Abbeville Press.
- KÖHLER, M. (ed) (2005). *Constructed Realities: The Art of Staged Photography*. Zurich: Edition Stemmler.
- LIPOVETSKY, Gilles y CHARLES, Sebastien (2004). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles (2006). *La felicidad paradójica: Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama.
- MULVEY, Laura (2004). "Magnificent Obsession: Introducción a la obra de cinco fotógrafos", en RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, col. Fotografía, pp. 216-230.
- PUELLES ROMERO, Luis (2002). *Modos de la sensibilidad. Hiperrealidad espectacularidad y extrañamiento*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, col. Arte y Estética.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1983). "Winning the game when the rules have been changed. Art photography and postmodernism", en WELLS, Liz (ed.): *The Photography Reader* (2003). New York: Routledge, pp. 152-163.
- VV.AA. (2006). *Vitamin Ph: New Perspectives in Photography*. Londres: Phaidon Press.
- VERDÚ, Vicente (2003). *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama.
- VERDÚ, Vicente (2005). *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: La primera revolución cultural del siglo XXI*. Barcelona: Debate, col. Arena Abierta.

IRON LADY, REFLEXIONES SOBRE LA IMAGEN Y EL LIDERAZGO

IRON LADY, REFLECTIONS ABOUT IMAGE AND LEADERSHIP

María Arnal Canudo

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen:

A través de diversas teorías sobre el liderazgo así como la influencia del cine en el legado visual y biográfico de algunas personalidades relevantes, este artículo analiza el liderazgo de Margaret Thatcher mostrado en la película *Iron Lady*, sobrenombre con el que se la conoce. El largometraje presenta la figura de la que fuera primera ministra de Gran Bretaña a través de los recuerdos de su protagonista, los factores y circunstancias personales que influyeron en su estilo de gobernar y liderazgo, su personalidad y su faceta en el entorno familiar.

Abstract:

Through some theories about leadership as well as the influence of the cinema in the visual and biographical legacy of some excellent personalities, this article analyzes the Margaret Thatcher's leadership in the film *Iron Lady*, nickname with which she is known. The film shows the ex Prime Minister of Great Britain through hers personal memories, factors and circumstances that influenced in her style to govern and her leadership, its personality and its facet in the familiar surroundings.

Palabras clave:

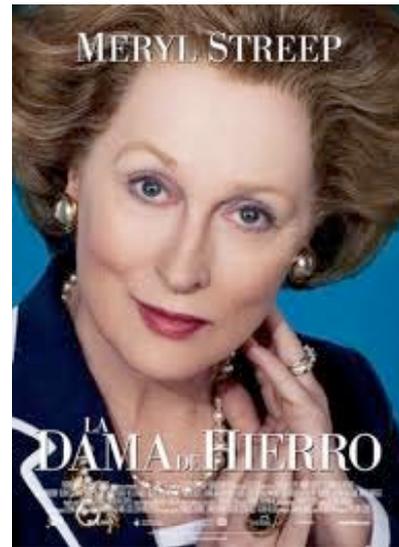
Liderazgo; política; cine; imagen pública; Margaret Thatcher

Key words:

Leadership; politics; cinema; public image; Margaret Thatcher

1. Introducción

La película *Iron Lady*, (nacionalidad británica, dirigida por Phyllida Lloyd y protagonizada por Meryl Streep¹) estrenada en España el 3 de enero de 2012, versa sobre la biografía de la ex primera ministra de Gran Bretaña, Margaret Thatcher. A lo largo de la historia del cine existen multitud de largometrajes sobre políticos, líderes sociales, biografías, etc. El cine y la política han mantenido siempre una relación estrecha en este sentido, a veces más y otras menos fieles a la realidad. En la mayoría de ocasiones se trata de películas que abordan algún episodio o fragmento de la vida política del protagonista. Sin embargo, en esta ocasión, *Iron Lady* es un biopic de la que fuera primera ministra de Gran Bretaña entre 1979 y 1990.



. Cartel de la película *Iron Lady* en España

Ya de anciana, a través de sus recuerdos, Margaret Thatcher rememora su vida, antes de ser líder del Partido Conservador británico y como inquilina del número 10 de Downing Street. Es evidente que en 105 minutos ninguna película es capaz de mostrar toda la vida de una persona. Por ello existe una selección de los acontecimientos, que probablemente, sean los más importantes de la vida política y personal de la ex primera ministra británica. El relato autobiográfico de la película, a través de las secuencias, muestra las facetas del liderazgo de Thatcher, los factores que influyeron en su estilo de gobernar y algunos de los episodios más controvertidos de su carrera política, aspectos analizados en este artículo a través de la imagen mostrada de la ex primera ministra británica en la película *Iron Lady*.

El análisis del liderazgo de Margaret Thatcher mostrado en el largometraje es abordado desde las diferentes teorías existentes en este campo centradas en la personalidad y psicología del líder. Al tratarse de un biopic y centrada exclusivamente en la figura del líder así como el propio desarrollo del relato, las teorías del liderazgo pertenecientes al campo del marketing o la organización empresarial no tienen cabida en dicha investigación. A su vez, a lo largo de la película, los acontecimientos que en ella se desarrollan tienen determinados nexos por los que se construye el relato, no sólo del largometraje, si no también

¹ La actriz, tras recoger el premio Bafta 2012 (12 de febrero) a Mejor Actriz por *Iron Lady* reveló que sus antepasados son británicos. Su apellido Wilkinson proviene del condado de Lincolnshire. Curiosamente la localidad donde nació Margaret Thatcher, Grantham, pertenece a este condado.

de la biografía de Margaret Thatcher. No son episodios aislados. Las conexiones a través de imágenes y secuencias entre unos y otros muestran las facetas y circunstancias con las que se forja un líder y su estilo de gobernar. Por ello, esta investigación tiene como objetivo describir el liderazgo de la ex primera ministra británica mostrado en la película *Iron Lady* a través de la aplicación de las diferentes teorías existentes al respecto.

1.1. La percepción de los líderes a través de los biopics

La imagen y el cine poseen el privilegio de ser legados visuales, en este caso de los líderes sobre los que está hecho el largometraje. Si bien es cierto, la ficción y la realidad poco tienen en común, pero en el caso del cine y de las artes audiovisuales, la delgada línea que los separa en ocasiones es confusa. La incursión de imágenes reales de archivo en películas sobre líderes políticos es habitual observarlas en este tipo de largometrajes con en fin de dotarlas de mayor verosimilitud. Estas secuencias dotan al largometraje de realismo demostrando, junto con otros elementos como puede ser el guión o la biografía, la veracidad de la historia narrada. Sin embargo, una vez concluida la obra, no todos sus protagonistas en la vida de real están de acuerdo con el resultado de la misma. La interpretación que hace el ser humano de una misma imagen es diferente en función de quién la haga. Como asegura Joly: “Del mismo modo que hay distintos tipos de imágenes, hay, inevitablemente, distintos tipos de interpretaciones” (Joly, 2003:14).

Existen innumerables películas sobre líderes políticos. Sin embargo, cada una de ellas tiene un relato y un montaje cinematográfico diferente y por tanto, una distinta manera de ser percibido por el espectador. Para Sangro (SANGRO, 2000), uno de los errores que ha existido siempre desde que se estudia la imagen es precisamente su investigación fragmentada en vez observarla como un discurso, donde el montaje y la narración audiovisual son fundamentales para darle sentido a la pieza audiovisual. En este sentido, las biopics difieren unas de otras. En algunas ocasiones la biografía, como la historia, es cronológica, mientras que en otras, el montaje responde a otras cuestiones como el recuerdo, la narración intercalada de diferentes situaciones, etc. Cada una de ellas tendrá una interpretación diferente y enfatizará unas cuestiones más que otras. La finalidad del montaje o de la composición no sólo es informativa para el espectador, si no también expresiva porque “permite dotar a la imagen de grados muy concretos y distintos de expresividad” (Fernández y Martínez, 1999: 67).

La percepción que se tiene de una imagen es compleja y depende de la experiencia que cada uno tenga. Cuando nos enfrentamos a una imagen, el

contexto social en el vivimos influye de manera notable en nuestra percepción, por lo que es sumamente difícil persuadir a través de la imagen de forma masiva. Según Aparici y Matilla: “A través de la percepción se selecciona la información del mundo exterior pero, aunque la representación de un objeto sea única, no hay correspondencia total entre el mundo físico y el mundo perceptivo” (Aparici y Matilla, 1998: 16). No obstante, como afirma Sangro, cualquier imagen produce en el espectador una “participación afectiva” (Sangro, 2000: 434).

En el caso de los biopics de líderes, como se ha apuntado anteriormente, no todos son igualmente respaldados por la crítica, tanto profesional como de los que en el momento de emitirse la película, respaldan la gestión del líder. En otras palabras: “La descodificación, codificación e interpretación del mensaje se realiza en función de la ideología del receptor, su relación con un determinado grupo de acuerdo a normas y valores contextuales” (Aparici y Matilla, 1998: 48). No obstante, el espectador de *Iron Lady*, puede conocer la vida política o no, de la ex primera ministra británica, pero independientemente de ello, la imagen percibida de Margaret Thatcher no será nunca del todo fiel a la realidad por tratarse de una película, y por tanto, de ficción, a pesar de guardar una estrecha relación con la realidad. En este sentido, tal como apunta Palacios (Palacios, 2006), la condición de consumidor y de ciudadano es diferente a pesar de visionar el mismo producto.

Según Contreras (Contreras, 1990: 51): “El boom de la imagen y su incontrolada difusión han llegado a provocar que la cantidad de realidades de las que un ser humano puede tener experiencia directa sea inferior a la de reproducciones que ha captado”. La complejidad de la imagen y su



2. Fotograma de *Iron Lady*

percepción produce que haya multitud de sensaciones

inexplicables que pertenecen a una percepción subliminal². La cantidad de información en imágenes a la que estamos expuestos diariamente ha provocado el desarrollo de muchas capacidades sensoriales ante el volumen de información. Como afirma Gómez: “La capacidad de persuasión que ofrecen los medios de comunicación en las distintas esferas de ámbitos sociales y culturales

² Subliminal entendido como todo aquello que no se percibe de forma consciente por el motivo que sea, desde la actividad pasiva del receptor hasta por haber una sobresaturación de información. El término entendido en toda su expresión

ha transformado los usos de percepción audiovisual (...) Los mensajes icónicos prevalecen frente las palabras y el lenguaje audiovisual impera frente al tradicional lenguaje escrito” (Gómez Alonso, 2001:35). Los planos, el montaje, el color, etc., y multitud de elementos más contribuyen a la percepción de la imagen por parte del espectador. Los planos medios y cortos exaltan el estado emotivo del personaje, por ejemplo. O los contrastes de tono tienen un gran peso sobre el efecto visual de la imagen, sobre todo cuando se produce el contraste en una pequeña proporción respecto al resto del color del plano.

2. La imagen de los líderes a través de su personalidad y la percepción

El liderazgo político ha tenido a lo largo de su vida académica varias visiones y definiciones en función del prisma desde el que se estudie. Rost³ a comienzos de los años noventa, documentó más de 400 obras sobre el tema. En el caso de esta investigación, se abordan las diversas teorías sobre el liderazgo desde la psicología, la sociología y la historia del líder. Las películas biográficas o que intentan mostrar algún rasgo del protagonista, no dejan de ser la evocación del personaje, y por tanto, se trata más de una cuestión psicológica y personalista más que de gestión de equipos y marketing, cuestiones desarrolladas por otras teorías del liderazgo.

Ahí donde hay un grupo, existe un líder como dirigente. Puede ser un líder espiritual, como Jesucristo o Mahoma, un líder social, como Marter Luther King, un líder político como Tony Blair, etc. La concepción de líder puede ser aplicada a cualquier grupo de personas en cualquier época de la historia. Según la Real Academia Española (RAE), líder proviene de la palabra inglesa *lead*, que significa *guiar*: “Persona a la que un grupo sigue reconociéndola como jefe u orientadora”.

Un líder se nutre fundamentalmente de dos cuestiones, lo que es por la historia de vida que ha tenido. Y en segundo lugar, la percepción que tienen de él los ciudadanos. Kotter (Kotter, 1990) establece una serie de características que debe poseer un buen líder uniéndolas con algunos aspectos de su personalidad y su historia. Existe una capacidad inherente en todo líder relacionada con la motivación de dirigir así como con su capacidad y habilidad para desempeñar su función. La “primera infancia” (partiendo de la capacidad innata y complementándola), como lo llama el autor, tiene que ver con la motivación, los valores personales y la capacidad y habilidad. Esta última característica está a su vez relacionada con su educación formal, es decir, la formación que reciba el

³ Joseph Rost llegó a reunir en su obra *Leadership for the Twenty-First Century* (1991), Praeger, New Cork, hasta 221 definiciones de liderazgo.

líder. Y su experiencia profesional está íntimamente relacionada con todas las nombradas hasta ahora además de su reputación e historial, las relaciones dentro de la organización y conocimiento de ésta.

La cualidad de la infancia descrita por Kotter es también analizada por Lasswell (Lasswell, 1962), el cual llegó a la conclusión de que la personalidad del líder es fundamental en su trayectoria política. La educación recibida forjará la personalidad y forma de actuar del político, por ello, la infancia es fundamental. No obstante, años antes, Freud⁴ ya había analizado este aspecto del liderazgo. Para el autor el ambiente personal en la infancia determinará su condición de líder. Por ello se puede predecir que en familias con tradición política habrá más políticos.

Lasswell (Lasswell, 1962) establece dos tipos de líderes cuyas únicas diferencias serán las estructuras culturales que han tenido a su disposición en la fase de crecimiento. El primer tipo es el líder agitador cuya característica fundamental es el valor que da a la respuesta emocional del auditorio, “el agitador responde honradamente a su designación, pues se agita lo bastante él mismo con respecto a la política pública como para comunicar su excitación a quines lo rodean” (Lasswell, 1962: 86). No admiten la postura contraria, fácilmente llegan a la conclusión que quien está contra ellos son diabólicos. Se podría decir que algunas de estas características son propias de líderes con carisma que levantan pasiones entre sus seguidores.

Por otro lado, uno de los autores con mayor resonancia entre las teorías del liderazgo, Barber (Barber, 1972) estableció cuatro tipos de liderazgo a partir de la personalidad y el modo de actuar de cada líder. Para el autor, un buen líder tiene dos dimensiones: no sólo debe ser capaz de transformar activamente su entorno, sino también demostrar que ese esfuerzo es para él una oportunidad que disfruta y no una pesada carga que soporta. Según Barber (Barber, 1972), tras su investigación, existen cuatro tipos de líderes:

Activo-positivo: es la medida entre la cantidad de actividad y el disfrute de la misma que tiene un Presidente, la consistencia, indicando relativamente la cantidad de autoestima y el relativo éxito en relación con el contexto. El líder marca sus objetivos, los cuales están bien definidos, a través de la línea del

⁴ Freud y Bullit (Elman Schutt, 2005) estudiaron el carácter del Presidente estadounidense Wilson. Éste se convirtió en un líder mundial gracias a defender, tras la I Guerra Mundial, las propuestas para alcanzar la paz. Sin embargo, cuando llegó a la Casa Blanca, sólo gestionó políticas nacionales, no tenía ambiciones internacionales. El estudio psicoanalítico de Freud y Bullit (Elman Schutt, 2005) demuestra que la personalidad de Wilson así como sus traumas infantiles son las que le llevaron a actuar como lo hizo ante la comunidad internacional. Wilson debía conseguir sus objetivos al precio que fuese, aunque con ello tuviera que arriesgar su vida o la historia mundial como así ocurrió con el Tratado de Versalles o la Sociedad de Naciones.

tiempo, una estrategia a largo plazo. Este es el aspecto racional del tipo de la personalidad. Sin embargo, también existe un aspecto irracional en esta personalidad. Sí sólo hiciese lo que el cree conveniente, es consciente de que la emoción o la irracionalidad estarían presentes en sus actos. Por lo tanto, pide opinión a sus allegados antes de realizar las acciones. Suele producirse en personas con carisma, muy trabajadoras, convencidas de su capacidad para el cargo y tienen sentido de futuro.

Activo–negativo: la contradicción en este tipo de personalidad está entre el relativo esfuerzo intenso y la relativa recompensa emocional que le proporciona el trabajo. Por lo tanto, la actividad en este tipo de personas es impulsiva, como si estuviese intentado compensar algo para escapar de la ansiedad dentro de un trabajo duro. La situación de tensión de esta personalidad hace que su percepción y su postura hacia el entorno sean agresivas, suele tener problemas en dominar sus sentimientos agresivos. La imagen de sí mismo es imprecisa y discontinua. En palabras de Barber: “Vierte energía en el sistema político, pero es una energía distorsionada desde dentro” (Barber, 1972: 12-13).

Pasivos–positivos: es receptivo, conformista, obediente, enérgico. Su vida es una búsqueda por el afecto o cariño como recompensa por haber estado de acuerdo. La contradicción está entre su baja autoestima y un superficial optimismo. Una actitud esperanzadora ayuda a disipar las dudas y así obtiene el estímulo de otros. Los presidentes pasivos-positivos suelen ser amables, siempre tienen detalles con la gente, crean estímulo en la gente.

Pasivo – negativo: su carácter está orientado hacia la obediencia del servicio. Tienen una baja autoestima basada en un sentimiento de inutilidad. Están faltos de experiencia y flexibilidad para postularse eficazmente como líderes políticos. No se enfrentan a los conflictos, escapan de ellos.

En resumen se podría decir que el presidente activo–positivo quiere conseguir los mejores resultados. Los activos–negativos apuntan a obtener y mantener el poder. Los pasivos–positivos buscan el amor y la comprensión. Y los pasivos–negativos enfatizan sus virtudes civiles.

Sin embargo, la influencia que cobró esta faceta sobre el estilo de Gobernar, fue criticada por Renshon (Renshon, 1996) quien opinó que el carácter y el liderazgo de los presidentes han desplazado el debate político. La personalidad de un candidato se ha convertido en una estrategia política como consecuencia de la influencia que ha venido teniendo en las últimas décadas y en el propio estilo de gobernar. De esta forma, los presidentes son juzgados sobre la base de la percepción que se tiene de ellos de “integridad, fiabilidad, competencia, carisma y apariencia” (Renshon, 1996: 7).

Pero al margen de las competencias de cada líder, existe una cuestión evidente, la imagen que desprende un líder es la más importante. Al igual que en nuestra vida cotidiana, las primeras impresiones son las que luego perduran, con un político ocurre lo mismo, no debemos olvidar que son personas. En este sentido, Neustadt (Neustadt, 1993) midió el liderazgo a través de la debilidad y fortaleza, uno de los rasgos del liderazgo así como la percepción de los líderes, uniendo estas dos vertientes, la personalidad y la percepción. Toda la función presidencial adquiere significación gracias al liderazgo, pero no toda la función presidencial es liderazgo. Tal como afirma el autor: “La medida de un hombre no es el resultado de la acción sino el impacto de ese resultado. Su fuerza o debilidad, entonces, se convierte en su capacidad personal para influir en la conducta de los hombres que conforman el gobierno. Su influencia se transforma en la marca de liderazgo” (Neustadt, 1993:32).

Las actuaciones de los presidentes van generando la visión que se tiene de ellos a lo largo del tiempo. Es, como en todos los procesos de comunicación entre personas, una perspectiva global. En las negociaciones políticas para Neustadt (Neustadt, 1993) la fortaleza o debilidad del líder aumentará o disminuirá en función de las percepciones que se tenga sobre él. En función de cómo hayan sido percibidos los presidentes ante determinadas situaciones, debido a su personalidad las variaciones de opinión del público pueden ser mayores: “La personalidad tiene un efecto sobre el prestigio. Las impresiones del hombre pueden ser un almohadón y un báculo” (Neustadt, 1993: 121). Según el autor, la legitimidad del cargo a la presidencia de un país es otorgada cuando el líder cumple lo prometido en la campaña electoral y satisface las expectativas de los electores.

Este tipo de legitimidad es la legitimidad que otorga el cargo y está representada por la ley; a la que se une la legitimidad conseguida por el líder gracias al respaldo de los votantes. Ambos tipos de reconocimiento son necesarios para gobernar. Aunque el poder de un presidente le capacita para proponer una ley, ésta debe ser aceptada y aprobada por el colectivo de ciudadanos a los que afecta. Para ello el líder necesita persuadir a los ciudadanos para que aprueben su medida. Según López y Leal (López y Leal, 2005), en las sociedades actuales los líderes necesitan del respaldo de la sociedad para



3. Varios fotogramas de *Iron Lady* en los que se puede observar a Margaret Thatcher en diversos contextos

poder ejercer sus políticas. Para ello, persuaden y difunden valores con el objetivo de conseguir la adhesión a sus propuestas de cambios, son lo que llaman otros autores, “líderes resonantes” (Goleman, Boyatzis, y McKee, 2003). En esta corriente, la empatía es muy importante, ser consciente de los problemas de la gente para poder gobernar, es la inteligencia emocional aplicada al liderazgo.

Pero un líder no es aquel que entiende y comprende los sistemas, sino también aquel que es capaz de mejorarlos y hacerlos evolucionar convirtiéndose en un líder transformador. Sin embargo, esta especie de líder moral que mejora la sociedad así como sus componentes, fundamentalmente ciudadanos, ya existía en la antigua Grecia. Aristóteles o Platón coincidían en que la tarea de los líderes era mejorar ellos mismos para poder educar a la población y que ésta, al admirarlos, los imitasen y por ende, mejorasen también. Esta idea, trasladada a nuestros días con los sistemas sociales y complejos que tenemos es el *liderazgo transformacional* de Burns (Burns, 1979) y una de las clasificaciones más aceptadas actualmente sobre el liderazgo. Burns diferencia entre el liderazgo transformacional y el transaccional. El primero de ellos, como su nombre indica, transforma, modifica las aspiraciones de los líderes porque eleva al mismo su mismo nivel a los seguidores. En palabras del autor: “Ocurre cuando una o más personas enganchan con otras de una manera tal que los líderes y los seguidores levanten el uno al otro a niveles más altos de motivación y de moralidad” (Burns, 1979:20). Y el liderazgo transaccional es aquel en el que la relación se basa en una recompensa hacia los seguidores. La comunicación entre el líder y el votante es fundamental para que pueda ser reelegido. Según Sauquet: “El líder se convierte en un transformador: no solamente en alguien que permite hacer mejor aquello que ya hacemos, sino en alguien que nos permite hacer las cosas de una manera diferente”⁵.

Para López y Leal (López y Leal, 2005), el modelo actual de liderazgo se puede resumir en dos vertientes, la visión normativa y la visión dinámica. Respecto a la primera, se trata de un líder que influye sobre la comunidad con el objetivo que ésta le siga en el camino marcado por él. De forma que el valor del líder es la influencia. En el lado opuesto, la visión dinámica es todo lo contrario, donde el líder influye en la sociedad para que ésta afronte sus propios problemas, de forma que el dirigente interferirá en ella cuando haya un conflicto de valores o intereses, son dinamizadores de la sociedad. La visión dinámica será adecuada en épocas donde haya problemas y haga falta una visión clara a seguir, “este tipo

⁵ Cuaderno de liderazgo nº 3, “Los retos del liderazgo hoy”, Cátedra de liderazgo y Gobernanza democrática, ESADE, Monasterio de Sant Benet de Bages, 13 de junio de 2006.

de liderazgo busca, en lugar de dirigir, facilitar el consenso y promover un cambio cultural y social” (López y Leal, 2005:31).

Sin embargo, a pesar de la cantidad de acepciones y definiciones de liderazgo que existen, todas tienen en común que el liderazgo es la influencia de una persona sobre un grupo con el objetivo de moldear la estructura de dicho grupo. Para influir sobre un determinado grupo, se construyen los relatos o historias. En este sentido, a mediados de los años noventa, Gardner y Laskin (Gardner y Laskin, 1998) estudiaron a partir de la personalidad del líder la relación con el electorado desde una perspectiva cognitiva. La historia o relato expresada por el líder y que va creando a lo largo de su vida es lo verdaderamente importante en la generación de su liderazgo, según los autores. Esta teoría en los últimos años ha adquirido mucha importancia entre la clase política mundial y actualmente existen numerosos asesores que moldean los relatos de los líderes con el fin de generar un relato acorde con el auditorio. Entre otros tipos de líderes, para Gardner y Laskin (Gardner y Laskin, 1998) existen: el líder *ordinario*. Es el más común, simplemente relata la historia de su grupo de la manera más eficaz posible. Por ejemplo, Gerald Ford o Georges Pompidou. Como segunda clasificación, los autores definen al líder *innovador* como el que recupera una historia latente en su sociedad pero la desarrolla desde un punto de vista diferente o le da un sesgo inédito. Thatcher, De Gaulle o Ronald Reagan fueron líderes innovadores según los autores. Y el tercer tipo de líder es el *visionario*. Para los autores es el líder más genial porque crea historias nuevas desconocidas para la mayoría. Pero no sólo tiene que inventar un relato, sino que debe transmitirlo de manera eficaz y tenga un relativo éxito. Moisés, Jesús, Buda o Mahoma ejercieron este tipo de liderazgo según los autores. Y entre los más recientes, Gandhi. Sin embargo, este tipo de liderazgo es muy difícil en el campo de la política, ya que la realidad y las necesidades de las personas no se pueden inventar.

El relato del líder es dinámico, se modifica con el tiempo y las circunstancias. El objetivo de todo líder es que el auditorio se identifique con la historia para poder transmitirla a otros electores creando redes de influencia: “Son las historias de identidad –narraciones que ayudan a los individuos a pensar y a sentir quiénes son, de dónde viene, y adónde se encaminan- las que constituyen el arma más poderosa del arsenal literario del líder” (Gardner y Laskin, 1998: 69). Estos relatos deben por tanto, formar parte de la vida cotidiana de la población, deben sentirse identificados hasta hacerlos suyos y usar el mismo lenguaje para poder desarrollarlas. Para Lakoff (Lakoff, 2007), sería la creación de un marco, el cual también parte de la base de un enfoque cognitivo.

Cuanto más se identifique un seguidor con un líder en su forma de actuar, de sentir, o de vivir su vida, más influencia podrá ejercer el político sobre el elector.

El objetivo de todo líder en un discurso es conseguir una frase que haga vibrar al auditorio, que se sienta identificado y sea capaz de memorizarla. Para ello, los estrategas que rodean a un líder dedican numerosos esfuerzos para diagnosticar un sentimiento colectivo que pueda definirse en una frase. Cuando el político logra ‘conectar’ con la gente ha activado la empatía a la que nos referíamos anteriormente. Como apunta Lippmann: “Quienes se adueñan de los símbolos que contienen sentimientos públicos consiguen controlar los enfoques con que se abordan los asuntos públicos” (Lippmann, 2003: 178).

Maquiavelo (Maquiavelo, 2003) ya afirmaba que si el príncipe llegaba al poder mediante la ayuda de los poderosos, se sentiría sólo y debería corresponderles con los mismos favores, pero si llegaba gracias al favor popular, debería conservarlo como amigo manteniendo así su confianza. Todos los líderes pertenecen a un partido político y proponen y legislan en función de las consignas ideológicas de su organización. Sin embargo, según Renshon (Renshon, 1996), si un líder se separa de la línea ideológica de su partido provoca que éstas no estén bien definidas para el electorado y la atención se centre prácticamente en el líder y no en el partido siendo él quien marque los objetivos a conseguir. Y a su vez, los ciudadanos, necesitados de una ideología se guiarán por el líder y no por el partido. Se podría afirmar, que estos casos, el liderazgo se convierte en personalista en detrimento del partido.

El *comportamiento político del líder*, la adopción de decisiones políticas y fijación de su agenda, *qué hacer*. Sin embargo, las decisiones que tome el líder pueden verse afectadas o modificadas en función de lo que opinen diversos actores que le rodean. A su vez, para llegar a los objetivos propuestos, los políticos buscan legitimidad fuera de su círculo cercano, en *redes de apoyo*. Existen diferentes redes de apoyo según Natera (Natera, 2001), que se puede catalogar en siete grandes grupos: relaciones con la autoridad; relaciones coercitivas, el abuso de autoridad y el intercambio de favores; relaciones utilitarias, las no clientelares, los servicios y favores; relaciones clientelares; relaciones articuladas en torno a una coalición que tiene las mismas ideas y objetivos; relaciones basadas en la cooptación interesada, la selección del líder de personas claves para la toma de decisiones, la creación de su gabinete; relaciones personales.

Sin embargo, antes del estilo de gobernar y el liderazgo, existe el propio surgimiento del líder, cómo nace. Según varios autores, existen varios factores que influyen en este proceso. Pero suelen coincidir en algunos de ellos. Una primera cuestión que creen todos los teóricos que es fundamental es la *personalidad del líder*, sus habilidades para ejercer el liderazgo, como se ha expuesto en algunas teorías desarrolladas ya. No obstante, Natera (Natera, 2001) divide las habilidades en técnicas, que son los conocimientos y métodos

que tiene el líder para trabajar producidos por su experiencia y estudios realizados; las habilidades cognitivas, la capacidad para resolver problemas complejos de forma táctica y estratégica, la creatividad para ello y la capacidad de innovación; y las habilidades interpersonales, capacidad para relacionarse y comunicarse y persuadir. Respecto a la ambición del líder, se refiere a la motivación de éste para desempeñar su trabajo.

En muchas ocasiones se confunde el concepto y desarrollo de autoridad con el de liderazgo, cuando ambos son diferentes. El concepto de liderazgo implica interacción con las personas, si no se da ello será sumamente difícil ejercerlo, mientras que la autoridad no precisa de liderazgo. Además, se puede estar en una situación de liderazgo careciendo de autoridad. En la vida política muchas veces se confunden ambas cuestiones para unir las, aunque en la mayoría de ocasiones coinciden. Si bien es cierto que se presupone que el mayor cargo que tiene un partido político ejerce el poder que le confiere el puesto y es el líder porque así lo han escogido los seguidores. El liderazgo se crea por la relación entre el líder y los seguidores, si éstos no hacen valedor al jefe éste no podrá ejercer el liderazgo. Esta condición es la que diferencia al liderazgo del poder.

A su vez, el concepto de liderazgo en algunas ocasiones se confunde con el de dirigente político. Un líder conduce al partido hacia un objetivo en un proceso –ya sea electoral o no-, cuyos atributos, se podría decir, son más morales, éticos, hace las funciones de un guía. Mientras que un dirigente político desarrolla varias actividades dentro de un partido sin necesidad de ejercer un liderazgo. De esta forma el dirigente político puede convertirse en líder pero el líder no tiene obligación de ser a la vez un dirigente político.

3. Iron Lady, la imagen y el liderazgo

La película *Iron Lady* aborda la vida de la que fuera primera ministra de Gran Bretaña desde la memoria que le permite la demencia padecida por su protagonista en la película. A través los recuerdos, en diferentes secuencias Margaret Thatcher reconstruye parte de su vida, antes de ser primera ministra y durante sus mandatos. El largometraje muestra la dicotomía existente entre una mujer que fue bautizada como Iron Lady por los rusos y la debilidad de una anciana que no admite su demencia y sobre todo, sin su gran apoyo, según la película, su marido. Incluso la actriz



4. Fotograma de *Iron Lady* en el que aparece el padre de Margaret Thatcher en el negocio familiar

que la encarna, Meryl Streep, afirmaba en una entrevista que el biopic trata una historia humana de una mujer cuyo gran apoyo fue su marido: “Se apoyó mucho en un marido que la amaba (...) Partes de una gran figura como la suya para contar la historia de tu propia vida, la de todos nosotros. En cierta forma es una película sobre la existencia humana”⁶. En este sentido, la percepción de la historia por parte de la actriz diferirá del análisis que hagan otros espectadores, apuntando así las diferencias de percepción de la imagen existentes según los espectadores (Aparici y Matilla, 1998). Como ha explicado Galindo (Galindo, 2009: 218) "El imaginario social del poder ha cambiado con la multiplicidad de impactos visuales en la sociedad de la información pero a su vez mantiene ciertas constantes en su configuración a lo largo del tiempo". A partir de de esta idea las imágenes del poder político se suelen agrupar en dos tipos fundamentales: aquéllas que utilizan los poderosos para ser identificados como tales y aquellas que capta la cámara como esencia del protagonista y de su discurso, de su dominio del espacio público o de la tensión del momento. A lo largo de la película encontramos numerosos ejemplos de ambos tipos de imágenes. En el momento en el que Thatcher decide presentarse a líder del partido conservador, se pueden apreciar varias secuencias en las que sus asesores moldean su peinado y voz, fundamentalmente, para parecer más poderosa y tener una mayor autoridad. Sin embargo, también existen secuencias en el largometraje en las que se muestra tal como es la ex primera ministra británica, como se producen en el ambiente familiar o las reuniones de su gabinete fuera de los focos y la mirada de los ciudadanos.

La influencia de su padre así como la educación recibida fueron dos grandes características de su liderazgo como se puede apreciar en varias imágenes a lo largo del largometraje. Los recuerdos evocados durante la película a esta época de su vida muestran la admiración que sentía por su padre, tendero y concejal de una pequeña población en Gran Bretaña, y el trato un tanto amargo y distante de su madre. Los planos medios o cortos muestran la expresividad de la ex primera ministra británica cuando recuerda estos momentos. En la secuencia en la que recibe la carta de la Universidad de Oxford, Thatcher la abre y tras leer que está aceptada, su padre le abraza y le advierte, “*No me falles Margaret*”. Mientras que su madre, ocupada en otros asuntos del negocio familiar, se excusa en no abrazarla ni felicitarla porque tiene las manos mojadas.

Tal como describe Lasswell (Lasswell, 1962) en sus teorías del liderazgo, la juventud y la educación son dos factores determinantes en la figura del líder. Y

⁶ Landaluce, D. I., (2011) entrevista a Meryl Streep, “Thatcher fue tan odiada como adorada. Eso me fascina de ella”. En suplemento dominical XL Semanal, http://xlsemanal.finanzas.com/web/articulo.php?id=75418&id_edicion=7047 Fecha de consulta: 26 de enero de 2012.

ambas, están mostradas durante toda la película en varias secuencias. Ya de adulta, la ex primera ministra tiene constantes referencias a esta época así como a la figura paterna que en su juventud le recomendaba ante las críticas del resto de chicas por no ser como ellas: “*Sigue tu camino Margaret*”. La rigidez, la autoexigencia, valerse por sí misma y conseguir siempre sus objetivos son cualidades mostradas en la película de su liderazgo y su estilo de gobernar. Proyectar esta personalidad sobre el resto de la ciudadanía fue uno de sus objetivos en sus mandatos, según el largometraje. Sin embargo, desde el comienzo de su carrera profesional, algunos miembros del partido conservador le aseguran que las políticas que son útiles para un municipio o forma de ser, no lo tienen que ser para el resto del país, si bien, el carácter de Thatcher no rectifica ante estas críticas. Se puede observar en varias secuencias de la película cómo la ex primera ministra intenta justificar su forma de ser y de actuar ante determinadas situaciones sociales evocando el esfuerzo individual de cada uno para conseguir sus metas.

La faceta de una mujer que no siguió las consignas de su tiempo y luchó en un mundo de hombres también es mostrada en reiteradas ocasiones a lo largo de la película. En varias secuencias se puede apreciar este hecho, fundamentalmente cuando llega por primera vez al Parlamento británico y es la única mujer entre todos los hombres. Dicha faceta está narrada audiovisualmente a través de planos reveladores de la situación como es el contraste del color de su sombrero entre las cabezas de los hombres en un plano cenital, o sus zapatos de mujer entre todo el calzado varonil. Este contraste de colores junto con los planos, muestran por sí mismos la faceta de ser la única mujer en un mundo de hombres.

Incluso ella, en la película, llega a afirmar cuando le advierten de que puede llegar a ser primera ministra que es imposible en su generación en Gran Bretaña porque es mujer. El relato mostrado de esta líder es precisamente ése, una mujer luchadora en un mundo de hombres influenciada por la figura de su padre y la historia familiar. Como demostraron en sus investigaciones Gardner y Laskin (Gardner y Laskin, 1998), la historia del líder es fundamental para forjarse como tal. Incluso estos autores, en su obra citada, clasifican a Margaret Thatcher como una *líder innovadora* al ser una líder que recupera una historia de la sociedad en la que vive desde un punto de vista diferente. Si bien, esta es una de las cualidades que atribuyen a la ex primera ministra sus defensores, el haber recuperado el ser de Gran Bretaña, pero no sus detractores, que defienden que el precio que pagó su país para eso fue muy alto.

Sin embargo, igual de desarrollada que está esta faceta, también lo está la de ser mujer con los rasgos femeninos atribuidos a este sexo. En el episodio de su vida política de la guerra de las Malvinas, el secretario de Defensa de Estados Unidos

visita a Margaret Thatcher para intentar convencerle de que no entre en guerra. La ex primera ministra, tras defender su postura con la rigidez que la caracteriza, según se puede apreciar en el fotograma, hace referencia a su condición de luchadora en un mundo de hombres: *“He dado batalla todos y cada uno de los días de mi vida. Y Muchos hombres me han subestimado antes. Estos también (los argentinos) han cometido ese error. Pero le aseguro que lo van a lamentar. Y ahora haré de madre, el té ¿cómo le gusta, con limón o con leche?”*. En la descripción de líder de Barber (Barber, 1972) sería la doble dimensión de un líder: ser capaz de ejercer su liderazgo además de demostrar que su función de líder no le molesta, si no todo lo contrario, le agrada.

Entre las diversas clasificaciones de líderes existentes, se podría decir que según Lasswell (Lasswell, 1962) Margaret Thatcher es mostrada en la película como una *líder agitadora*, por tener un alto grado de compromiso con su trabajo, no admite la postura contraria y define a sus rivales como diabólicos. En varias ocasiones se puede observar en la película estos rasgos en la ex primera ministra. En las discusiones mantenidas en la última época de su Gobierno con su gabinete o con su propio marido cuando decide presentarse a líder del partido conservador:

Margaret Thatcher: *Me voy a presentar.*

Denis Thatcher: *¿Para qué?*

M. T.: *Me voy a presentar a líder del partido.*

D. T.: *¿Estas diciendo que quieres ser primera ministra?*

M. T.: *No, pero alguien tiene que ponerse los pantalones, atreverse a decir lo que pasa. Y esos hombres no tienen agallas.*

(...)

M. T.: *Te casaste con una mujer con un gran sentido del deber por su país.*

D. T.: *No lo llames deber, llámalo ambición. Tu ambición es la que te ha llevado hasta aquí.*

Sin embargo, ese deber, en su recuerdo ya de anciana, le pregunta a su difunto marido cuándo dejó de lado a su familia en su carrera política reconociendo años más tarde su ambición. Este compromiso con su trabajo dejando de lado a sus hijos se puede observar en la película en las pocas apariciones que tienen en el retrato de su vida, uno de los cuales es la secuencia en la que persiguen a su madre en el coche para evitar que vaya al Parlamento.

Algunas de estas características son propias de líderes con carisma según Lasswell (Lasswell, 1962). Levantan pasiones entre sus seguidores y casi odio entre sus detractores, como es retratado en el largometraje. Tal como afirma la

actriz protagonista: “Es cierto que fue, y sigue siendo, muy odiada por algunos sectores por sus políticas, pero otros la reverenciaban (...) Quería saber quién era esa persona que resistió todo aquel odio durante décadas”⁷.

Esta fortaleza personal y rasgos de personalidad de Thatcher trasladada a su ejercicio profesional como primera ministra provoca el suficiente impacto entre sus colaboradores para que en sus primeros años de mandato nadie le discuta las medidas puestas en marcha en Gran Bretaña según se puede apreciar en las primeras secuencias del largometraje. Sería, según las teorías del liderazgo de Neustadt (Neustadt, 1993), la fuerza con la que influye en la conducta de sus seguidores, y por ende, su marca de liderazgo. El *comportamiento político del líder* al que hace referencia Natera (Natera, 2001) necesita del apoyo de sus seguidores para que éstos le legitimen en el cargo, y así se produce en los primeros años de mandato. Sin embargo, el punto de inflexión en este sentido y que también lo es en su liderazgo se produce con la guerra de las Malvinas. A partir de este momento, aparece la autoridad en detrimento del liderazgo, en la que la primera puede darse sin necesidad de la segunda. Los recuerdos, a partir de este momento de la película se convierten en manifestaciones en las calles de protesta por sus políticas, aparecen imágenes de las diferentes reuniones que mantuvieron sus compañeros de partido para arrebatarle el poder. Las secuencias de esta parte del largometraje van acompañadas de una música más temperamental y un guión más rápido, los planos son en su mayoría en picado mostrando la tensión en la que se encontraba Iron Lady.

En un principio, prácticamente todo su gabinete se opone a la intervención de las islas Malvinas, pero la ex primera ministra se muestra tenaz en su determinación de iniciar la guerra en pleno declive de su liderazgo interno haciendo referencia a la política seguida durante sus mandatos con la violencia, ya sea bélica o terrorista -con la cual se ha mostrado implacable ante la pérdida de seres queridos por el terrorismo o incluso actos terroristas sufridos por ella-. Sin embargo, el fallecimiento en esta contienda bélica de numerosos soldados británicos provoca que sea la única secuencia en la que se puede apreciar una figura más humana de Margaret Thatcher. La ex primera ministra británica llega a llorar escribiendo las cartas de condolencias a los familiares de los soldados británicos por su condición de madre, como ella misma admite en la película.

⁷ Landaluce, D. I., (2011) entrevista a Meryl Streep, “Thatcher fue tan odiada como adorada. Eso me fascina de ella”. En suplemento dominical XL Semanal, http://xlsemanal.finanzas.com/web/articulo.php?id=75418&id_edicion=7047 Fecha de consulta: 26 de enero de 2012.

No obstante, la percepción negativa de su liderazgo al comienzo de la guerra de las Malvinas se invierte al finalizar ésta provocando un repunte de su popularidad, tanto interna como externa. Si bien es cierto, este conflicto bélico es el punto de inflexión de su declive como líder en la película, tal como se ha descrito. A partir de este momento, comienza a perder influencia dentro de su gobierno. Parte de su gabinete se opone públicamente a algunas medidas propuestas por Thatcher. La percepción del líder se ha convertido en negativa y por ende, su debilidad ha aumentado, según las teorías de Neustadt (Neustadt, 1993). Ante esta situación, la ex primera ministra no deja de ser arrogante y evocar a su propio relato para defenderse de las acusaciones que está recibiendo. Un fragmento revelador de la película en este sentido se produce en el momento



5. Fotograma de *Iron Lady* en el que Thatcher abronca a su Gabinete por no estar de acuerdo con sus políticas

en que abronca a su gabinete por oponerse a la aprobación de un impuesto. En la secuencia, la ex primera ministra advierte: *“Vuestro problema es que algunos de vosotros os falta coraje para esta pelea. No habéis tenido que pelear en nada en la vida porque os lo han dado todo, y os sentís culpables por ello. Os debo decir en nombre de todos los que hemos tenido que luchar para subir y no nos sentimos culpables por ello, que nos ofendes los gandules que cogen, cogen y cogen y no contribuyen nada a la comunidad”*.

En los momentos de su declive como líder, Thatcher hace referencia a la legitimidad que le han dado los ciudadanos como líder y no su partido. Dicha legitimidad se puede observar en el largometraje en su defensa ante sus detractores en el Gobierno argumentado que el poder se lo han dado los ciudadanos, no el partido, y por tanto, serán los electores quienes elijan cuándo debe salir del Gobierno. En estos momentos del largometraje se muestran numerosas imágenes de las manifestaciones de oposición en la calle de sus políticas evidenciando que el poder de la ex primera ministra había disminuido dentro y fuera de su partido. La música que acompaña a estas secuencias, en contra de lo que es a lo largo de la película, es música más actual y con un volumen y ruido mayor a la mostrada a lo largo del largometraje, con el objetivo, quizá, de reforzar la imagen de tensión y protesta. Sin embargo, todos los líderes en algún momento de su mandato dejan de percibir la realidad tal como es y se envuelven en una coraza de poder protegiendo su figura y el poder. Estos momentos suelen coincidir con los de mayor arrogancia por su parte, dejan de escuchar a sus colaboradores más inmediatos. En el caso de *Iron Lady* esta

situación se puede observar en el momento en el que el que su marido, Denis Thatcher, insta a la ex primera ministra a abandonar el cargo antes de que la quiten sus propios compañeros de partido, a lo que ella contesta: “Soy la primera ministra”, argumentado de esta forma que por el cargo que ocupa y el poder que tiene, no pueden desarrollar su estrategia. La actriz que la encarna se preguntaba sobre la ambición del personaje y el precio que se debe pagar por ello: “¿Cuál es el precio de una vida tan ambiciosa? ¿Se arrepintió de algo? ¿Cómo una persona con una existencia tan polémica se reconcilia con la simplicidad de la muerte?”⁸.

Sin embargo, finalmente consiguieron su objetivo y Margaret Thatcher abandonó el poder. Ya de anciana, recuerda ese momento con la misma rabia que años antes reprochando a sus ex compañeros del partido: “*Pandilla de cobardes, ¡hombres!*”, manteniéndose fiel a su personalidad y visión del mundo en el que desarrolló su carrera política.

Durante todo el largometraje, las referencias existentes a la gestión de la ex primera ministra británica y el contexto político y social de la época se producen a través de la incursión de imágenes reales de archivo de las manifestaciones y revueltas que se produjeron bajo sus mandatos, dándole verosimilitud al relato e incluyendo un elemento en la narración audiovisual más propio de los documentales que de las películas. Si bien es cierto, los hechos contados en el largometraje guardan una estrecha relación con la realidad al tratarse de un biopic. Pero como se apuntaba en la introducción de esta investigación, no tiene por objeto de estudio más documentación que la propia película *Iron Lady*.

4. Iron Lady, un liderazgo influenciado por su historia

A lo largo de la historia del cine se han realizado multitud de películas sobre líderes y políticos en clave biográfica. Muchas ellas muestran un relato del liderazgo en forma cronológica de sus protagonistas. El contexto social y político en el que desarrollan sus vidas los líderes es fundamental para el ejercicio del poder. Sin embargo, pocos largometrajes analizan el liderazgo desde la personalidad e historia personal del líder. *Iron Lady* es precisamente un ejemplo de biopic en el que se analiza el liderazgo desde la personalidad del líder en detrimento del contexto político y social que vivió Margaret Thatcher. La película se centra más en la historia personal de la ex primera ministra y cómo afectó su educación e infancia a su personalidad y liderazgo que en la gestión de sus mandatos. No obstante, aparecen secuencias en la película

⁸ Landaluce, D. I., (2011) entrevista a Meryl Streep, “Thatcher fue tan odiada como adorada. Eso me fascina de ella”. En suplemento dominical XL Semanal, http://xlsemanal.finanzas.com/web/articulo.php?id=75418&id_edicion=7047 Fecha de consulta: 26 de enero de 2012

referentes al marketing político y la preparación de líderes como es el caso de la modificación de imagen y clases de oratoria que recibe cuando decide presentarse a líder del partido conservador. Si bien es cierto que a pesar de tener esta visión de Thatcher, en Gran Bretaña no fue bien recibida por el Partido Conservador en su estreno criticando el largometraje públicamente por mostrar a la ex primera ministra anciana y negando su demencia.

El liderazgo de la ex primera ministra de Gran Bretaña que se puede apreciar en el largometraje es un liderazgo que podría ser calificado de activo-negativo, una persona impulsiva y que no oculta sus emociones agresivas. Thatcher se muestra como una mujer enérgica con unas firmes convicciones, ambiciosa y difícil de doblegar ante cualquier circunstancia. La influencia de su educación y su figura paterna son determinantes en su carácter y estilo de gobernar. No obstante, a pesar de ser una mujer en un mundo de hombres, no deja de tener las cualidades que son atribuidas a las mujeres. Sin embargo, todas estas cualidades no le permitieron ver en su declive como líder el poco respaldo que tenía de su gabinete y de la sociedad inglesa, incluso le provocó una mayor cerrazón en sus propias ideas que acabaron por aislarle más de su partido y de la sociedad, tal como muestra la película en estas secuencias con las imágenes de las manifestaciones y revueltas en la calle de las que la ex primera ministra parece alejarse y desentenderse en el largometraje.

5. Bibliografía

- APARICI, R. y GARCÍA MATILLA, A. (1998). *Lectura de imágenes*. Madrid: Ediciones La Torre, 3ª impr.
- BARBER, J.A. (1972). *The Presidential Character. Predicting Performance in the White House*. US: Library of Congress Cataloging in Publication Data
- BURNS, J. M. (1979) *Leadership*. New York: Harper & Row, New York
- COCKERELL, M. (1990). *La televisión inglesa y los primeros ministros*. Barcelona: Planeta
- ELMAN SCHUTT, F. (2005). *La fascinación del líder. En torno a un libro olvidado de S. Freud sobre el Presidente Wilson*. Madrid: Biblioteca Nueva
- CONTRERAS, J. M. (1990). *Vida política y televisión*. Madrid: Espasa-Calpe
- FERNANDEZ DíEZ, F., y MARTÍNEZ ABADÍA, J. (1999) *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós
- GALINDO, F. (2009). Del imaginario social del poder en Galicia. De la austeridad y del exceso . En CARRETERO, A.E. y COCA, J.R. (ed). *Sociología de los Márgenes*. Huelva: Hergué, pp. 215-227
- GARDNER, H. y LASKIN, E. (1998). *Mentes líderes. Una anatomía del liderazgo*. Barcelona: Paidós

- GOLEMAN, D., BOYATZIS, R., y MCKEE, A. (2003). *El líder resonante crea más*. Madrid: Nuevas ediciones de bolsillo
- GÓMEZ ALONSO, R. (2001). *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Madrid: Laberinto
- JOLY, M. (2003). *La interpretación de la imagen: entre la memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós
- KOTTER, J.P. (1990). *El factor liderazgo*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos
- LAKOFF, G. (2007). *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense
- LASSWELL, D. H. (1963). *Psicopatología y política*. Buenos Aires: Paidós
- LIPPMANN, W. (2003). *La opinión pública*. Madrid: Langre, Madrid
- LÓPEZ CAMPS, J. y LEAL FERNÁNDEZ, I. (2005). *Aprender el liderazgo político*. Barcelona: Paidós
- MAQUIAVELO, N. (2003). *El Príncipe*. Madrid: Espasa
- NATERA PERAL, A. (2001). *El liderazgo político en la sociedad democrática*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales
- NEUSTADT E., R. (1993). *El poder presidencial y los presidentes modernos. Políticas de liderazgo de Roosevelt a Reagan*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericanos
- PALACIO ARRANZ, M. (2006) Ciudadanía televisiva y autoridad independiente en España. Un caso excepcional en el contexto audiovisual europeo. En *TELOS: Cuadernos de comunicación e innovación*, nº 68. Madrid, pp. 56-60
- RENSHON, A. S. (1996). *Psychological Assessment of presidential Candidates*. New York and London: New York University Press
- THATCHER, M. (1993). *Los años de Downing Street*. Madrid: El País Aguilar
- THATCHER, M. (1995). *El camino hacia el poder*. Madrid: El País Aguilar
- SANGRO COLÓN, P. (2000). *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca

LA ESCUELA DE DÜSSERDOLF Y EL CINE DE WIM WENDERS THE SCHOOL OF DÜSSERDOLF AND THE CINEMA OF WIM WENDERS

Pilar Mayorgas
Universidad de Córdoba

Resumen:

El protagonismo de la imagen fotográfica en el cine de Wim Wenders, ya ha sido largamente estudiado, permitiéndonos un análisis aislado de la fotografía en su cine, que responda a la pregunta: qué estilo fotográfico e influencias se pueden hallar en la filmografía de Wenders. A partir de su propia auto-definición como cineasta y fotógrafo, compararemos sus imágenes, revisando las génesis y nexos que comparten, con el movimiento fotográfico de la Escuela de Düsseldorf que se construye en la misma Alemania de Wenders.

Los mentores de esta Nueva Fotografía, son el matrimonio Becher: Bern y Hilla Becher iniciado en 1959, en Düsseldorf, y que junto a sus discípulos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth o Thomas Ruff, colocarán a la fotografía en la primera línea del arte actual. Este hecho a un autor multidisciplinar como Wenders, no le pasará inadvertido, sino todo lo contrario; absorberá el nuevo discurso que propone esta Escuela, para exponerlo en sus tomas, revelando así en su cine una exégesis de esta nueva propuesta fotográfica en dialogo con el lenguaje cinematográfico. Todos ellos contribuirán a consolidar la imagen como arte, erigiendo al paisaje como protagonista principal.

Abstract:

The role of the photographic image in the film by Wim Wenders has already been extensively studied, allowing us an isolated analysis of the picture at the cinema, to respond to the question: which photographic style and influences can be found in the filmography of Wim Wenders. From its own self-definition as a filmmaker and photographer, compare your images, reviewing the genesis and links that share with the movement's photographic School of Dusseldorf that is being built in the same Germany of Wim Wenders.

The mentors of this new photography are marriage Becher: Bern and Hilla Becher initiated in 1959 in Dusseldorf, and that together with his disciples: Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth or Thomas Ruff, positioned at the photography in the first line of the current art. This fact in a author multidisciplinary as Wim Wenders, not you might pass unnoticed, on the contrary; will absorb the new discourse that proposes this School, to expound their symptoms, thereby revealing in its cinema an exegesis of this new proposal photographic in dialog with the cinematic language. All will contribute to consolidate the image as art, erected to the landscape as the main protagonist.

Palabras clave: Escuela de Fotografía de Düsseldorf; Wim Wenders; Bern y Hilla Becher; Andreas Gursky; Candida Höffer; Thomas Struth; Nueva Objetividad alemana.

Key words: Photographic School of Dusseldorf; Wim Wenders; Bern and Hilla Becher; Andreas Gursky; Candida Höfer; Thomas Struht; German New Objectivity.

Introducción

El papel de la Escuela fotográfica de Düsseldorf en el mundo del arte, es decisivo para definir a la fotografía en cuanto a género independiente en el arte contemporáneo, estableciendo pautas estéticas para sus sucesores. Así mismo la fotografía en el cine de Wenders es más que una referencia constante en su trabajo, en muchos casos, cuenta como punto de partida de sus historias. Practica una novedosa creatividad en su manera de filmar; logra que narraciones aparentemente vacías, cobren una dimensión casi heroica, propio de la idiosincrasia del acto fotográfico, con su capacidad de transformar a personas anónimas en héroes y protagonistas, practicando el mero registro del tiempo, como testimonio de un presente existencial, que se escapa.

El desarrollo del trabajo cinematográfico de Wenders, va de la mano de su visión fotográfica y del importante papel que desempeña la imagen en su cine. Una imagen que impulsa determinados fundamentos teóricos de la fotografía, que lo aproximan al movimiento de la Escuela de Düsseldorf, ciudad natal de Wim Wenders. Esta Escuela que inician los fotógrafos alemanes, Bern y Hilla Becher (1931-2007 y 1935), a finales de los años 50, creará el corpus de la nueva fotografía contemporánea, a los que se suman sus alumnos: Andreas Gursky¹ (1955), Candida Höffer (1944), Thomas Struth (1954), Thomas Ruff (1958) o Axel Hütte (1951). Comparar la obra de Wenders con la imagen fotográfica de esta Escuela, supone por consiguiente, poner de relieve el influjo que tiene la fotografía contemporánea y por añadidura el arte en su cine.

Nos centraremos en tres películas de la filmografía de Wenders, correspondientes a la *trilogía del movimiento*: *Alicia en las ciudades* de 1973, *Movimiento en falso*, de 1975 y *En el curso del tiempo* de 1976, por situarse cronológicamente en las génesis de la Escuela de Düsseldorf, que se crea en paralelo a la carrera de Wim Wenders, pudiéndose apreciar recursos, acontecimientos y teorías comunes que actúan en ambos: como el marco socio-político y temporal, que irán a configurar formalmente sus obras. Como veremos ambos se apoyan en elementos del pasado alemán, en elementos como la industria, testigo de la queda del viejo proyecto alemán, forjadores de una

¹. Este fotógrafo es uno de los que Wim Wenders admira más personalmente, y que le ha servido para construir el personaje del fotógrafo en la película *Palermo Shooting* (2008).

nueva identidad o nuevo hombre, a la que los Becher y Wenders contestarán, con una apuesta silenciosa, objetiva e impertérrita. Este punto de arranque se resume, en una misma necesidad de hablar de la significación de Alemania.

Analizaremos algunas constantes en el trabajo de ambos, como el carácter documental, pilar de la obra de los Becher, padres del movimiento. También revisaremos la representación del viaje las y traslaciones, como nexo común. Haremos un recorrido por algunos de los movimientos de máxima repercusión en las artes y el cine vigentes en los años 60 y 70, que acaban sin duda por imprimir ciertas características experimentales, para terminar con la conexión que mejor especifica este vínculo, la imagen de marca que los identifica: el paisaje.

1. Alemania y las influencias norteamericanas

Como señala Bordwell, el contexto territorial es una necesidad para definir y determinar un estilo o paradigma de cualquier índole, además de los textos y de la relación de los recursos que existan entre ellos. Por ello Alemania, es una de las mayores influencias en el trabajo de Wenders y de la Escuela de Düsseldorf también llamada *Kunstakademie*. El trabajo del cineasta y los Becher, nacen en un contexto socio-político muy concreto, marcado fuertemente por los efectos post-traumáticos de la Segunda Guerra Mundial y un silencioso sentimiento de culpabilidad por el genocidio judío. Los alemanes despiertan con un país dividido y ocupado por Norte América, hecho este que hace tambalear su autoafirmación, fraguando un sentimiento de rechazo hacía su propia identidad sumergida en una especie de amnesia colectiva, que los lleva a la evasión y huida hacia la cultura norteamericana de consumo.

Wenders nos describe aún más como ese vacío, es una pieza clave en el sentimiento alemán: “Alemania. Creo que hablar de Alemania es hablar sin ton ni son, porque es algo que ya no existe; mejor dicho: que no volverá a existir más. O sea: un vacío. Quizá no sea un vacío para ustedes, pero para mí sí. Y si estoy aquí es sólo para llenar este vacío” (Wenders, 2005: 185). Este pensamiento de pérdida de identidad histórica, va a sintonizar con el propio pensamiento contemporáneo y posmoderno del mundo occidental y de su

transformado paisaje urbano, vaticinando el desarraigo global, que se inicia en este país para extenderse por el mundo occidental.

Wenders comienza su carrera a partir del movimiento del *Nuevo Cine alemán* iniciado en 1962, en Oberhausen, caracterizado por su heterogeneidad. Pero si mientras tanto, compañeros como Fassbinder, expresan en su cine una rabia y expresividad desgarradoras de la problemática alemana, Wenders nos va a proponer experiencias más conceptuales, apoyadas en la imagen, y en el *Objetivismo*, más en consonancia con la propuesta fotográfica del matrimonio Becher, interesados en plasmar la soledad de sus edificios y arquitecturas.

En esa huida hacia adelante, Wenders y el matrimonio Becher, se lanzan a la búsqueda de un nuevo lenguaje, que les sirva de liberación del pasado, un nuevo camino que se apoyará, por un lado formalmente en la *Objetividad*, versus neutralidad, distanciamiento, y por otro lado, en las connotaciones del estilo norteamericano, que se imprimen como una marca indeleble en una Alemania de pos-guerra, ocupada. América se forja y refuerza, como señala el propio Wenders, a base de un obsesivo culto a la imagen fotográfica y cinematográfica. Corrientes literarias como el *imagismo*,² de gran arraigo en Norte América, contribuyen a la fusión de la palabra y la imagen, que hace más fuerte la riqueza de las descripciones. En el cine de Wenders podemos apreciar esta aportación *imagista*, -que desembocará en la fotografía *callejera* americana³-, en los movimientos de su cámara que se detiene ante el detalle y que observa lo que sus personajes observan.

Tanto Wenders como la Escuela alemana, no podrán evitar acercarse hacia América en una mezcla de evasión y admiración, que paradójicamente también contiene una ávida crítica hacia su cultura de consumo y alienación, empezando por la colonización de Alemania, a partir de su ocupación. Por ello, hay que resaltar la primicia de los alemanes en conjugar las nuevas vanguardias, -como por ejemplo, las de la *Nouvelle Vagué* francesa en el cine y las nuevas corrientes de las artes plásticas y la fotografía de mayor repercusión en los EEUU-, con el

². El *imagismo* (del inglés *imagism*) fue una corriente estética literaria de la poesía angloamericana de comienzos del siglo XX que favorecía la precisión de la imagen (*image* en inglés), y un lenguaje claro y preciso. Posteriormente, se extendió hacia EEUU, donde produjo grandes obras y autores.

³. Otra de los fotógrafos admirados por Wim Wenders será Robert Frank, que colabora en la creación del estilo fotográfico, de la *street photography*.

discurso político de un mundo globalizado y enajenado, aumentado por la circunstancia de poseer sus fronteras nacionales desdibujadas.

La película de esta trilogía *En el curso del tiempo*, está rodada en la frontera que dividía Alemania, en la herida, en la fisura, narrada desde un silencio político. Problemática que es expuesta aparentemente de forma anecdótica; pero que en Wenders no lo es, detrás de ese distanciamiento se esconde toda una crítica y muchos interrogantes a cerca de este oscuro período de Alemania, siempre desde una perspectiva objetiva o neutra, más que neutral. Este recurso que recurre a la inexpresividad de su superficie, lo encontramos en la Escuela de Düsseldorf, detrás de una frialdad aparente, que se puede confundir con evasión, existe toda una dura y sobria crítica a los fundamentos de la economía y la actitud alemana en su historia, de una manera cruda, sin tamices ni artificios; objetivos.

Los Becher una vez iniciado su trabajo en la Cuenca del Rhur, con su serie de fotografías de arquitecturas industriales, saltarán hacia otros países europeos con la misma intención, como Francia, Bélgica, incluso un intento de entrar en las fundiciones vascas de la España de Franco, que le fue denegado. Después de estos retratos por Europa, viajarán hasta Pensylvania, para realizar gran parte de su trabajo, por territorios industriales americanos. América para los Becher, supone un acercamiento a los movimientos más innovadores en las artes plásticas, como el arte conceptual, o el minimalismo, donde gozaban de una mayor libertad de expresión y se encontraban mejor avalados.

2. Las génesis

2.1. La Nueva Objetividad alemana

En el tratamiento de las génesis, nos remontamos a las vanguardias de los años 20 y 30 en la Alemania de la República de Weimar. La Escuela de Düsseldorf, recupera autores y obras de las vanguardias de los años 20 y 30 en Alemania, como la fotografía de la *Nueva Objetividad alemana*, concretamente el trabajo de uno de sus máximos exponentes, August Sander, y su serie de retratos: *Hombres del siglo XX*, que realizó de 1929 a 1934; que recoge un testimonio de la Alemania de entreguerras, dando forma a un extenso catálogo de retratos de

personas de todas clases sociales y ocupaciones, por el que sienten gran admiración, tanto Wenders como la Escuela de Düsseldorf.

No en vano el estilo de esta Escuela de Düsseldorf es denominado también *Neo-objetividad*, que apuesta por el trabajo artístico y de carácter documental ya iniciado por Sander. Los Becher, casi a contracorriente, fueron construyendo su trabajo minucioso de documentación, la escena fotográfica los tachará de aburridos, y serán objeto de burlas, pero más adelante su estilo eclipsará los trabajos realizados en EE.UU. y Europa, devolviendo así el protagonismo a la fotografía alemana: incluso con más fuerza que en los años 30.

August Sander va a establecer las directrices en el sistema de trabajo de los Becher, con sus novedosas aportaciones a la fotografía y al documental, como son la seriación, el carácter científico-estético y la creación del catálogo documental. Todo ello modelará el paradigma de la también denominada *Nueva fotografía alemana*, que desarrollarán sus alumnos, al mismo tiempo el cine de Wenders, tirará de este hilo estético-documental, donde podemos apreciar referencias a Sander, en películas como *El cielo sobre Berlín* (1987) y *Nothebook on Clothes and Cities* (1989).

Observando una fotografía de Sander, *Chica* (fig. 2), y un fotograma de Wenders en *Alicia en las ciudades* (fig. 3), encontramos similitudes en el encuadre y la disposición de las figuras: el apoyo de su brazo, la soledad, la horizontalidad, el uso del blanco y negro, que le aporta un carácter documental, Wenders retrata a sus personajes a la manera de la *Nueva Objetividad* (fig. 1 y 2) ofreciéndonos una fotografía, en la gran pantalla cinematográfica.



Fig. 1. *Chica*, 1922, © August Sander , Archive. Fuente: Andrew Smith Gallery

Fig. 2. Fotograma de la película *Alicia en las ciudades*

En un principio la opción del uso del blanco y negro se remitía al grupo de filmes A, catalogados por Wenders que no constaban de un guión fijo, y los filmes a color B, los que sí lo poseían, de la mano de Peter Handke por ejemplo. La imagen en blanco y negro, formaba parte también del ideario propuesto por los Becher, pero sus alumnos, poco a poco lo irán abandonando para dejar paso al color, al igual que el cineasta.

2.2. Walker Evans

Una de las influencias americanas destacadas en la obra de los Becher, será el trabajo fotográfico de la FSA⁴, en 1935, encabezado por Walker Evans, autor de referencia para Wenders y la Escuela de Düsseldorf. También la elección del medio fotográfico, por parte de los Becher, los sintoniza con América, que según Dominique Baqué en su libro *la fotografía plástica*, se expresa en estas palabras, “América y la fotografía hablan un idioma común” (Baqué, 2003: 100), y Walker Evans recoge este espíritu en su obra.

Walker Evans y el sistema de trabajo que emplea para la FSA, es también una de las inspiraciones de los Becher para establecer las pautas de su trabajo (Baqué, 2003: 100). Este trabajo estatal, fue un encargo que dejó una cierta libertad a sus fotógrafos, para crear un documento a cerca de las migraciones en EEUU y los resultados que este programa de ayudas estaba aportando a la población rural. En estas fotografías podemos ver, retratos de personas empobrecidas de zonas rurales, y contemplamos los paisajes desolados de una América desconocida y perdedora, todo ello registrado por la cámara de Walker Evans, que junto con otros fotógrafos, como Dorothea Lange, crearon uno de los trabajos más sorprendentes de la época, decisivo para las generaciones venideras.

En Walker Evans encontramos, los esbozos de una nueva visión, que recogerán los Becher, el cine de Wenders y otros fotógrafos entre los que cabe mencionar Diane Arbus. Walker Evans, ofrece tomas que adivinan ya, lo que será algunas de las bases formales del trabajo de los Becher, tomas frontales y fotografías que

4. La Farm Security (FSA), fue creada en 1935, por Roosevelt, después de la Gran Depresión de 1929, para investigar y ayudar a la economía y la agricultura. Se contrataron a un gran grupo de fotógrafos, dispersados por la diversas regiones de EEUU. Durante los 8 años que duró se tomaron 270.000 fotografías.

se repiten de forma serial, un mismo eje compositivo central, que pretende ofrecernos al edificio, como un objeto, como en su serie de iglesias de Alabama (Lange, 2007: 77), (fig. 3 y 4). Como afirma Dominique Baqué en su libro *la fotografía plástica*, las nuevas aportaciones de Evans serán cruciales para la fotografía y la imagen contemporáneas “El proyecto de constituir un estilo específico, el “estilo documental” en la encrucijada del “gran arte” y del simple documento informativo” (Baqué, 2003: 100). Wenders nos hará un guiño con su cámara, recordándonos fotografías de Walker Evans como *Coca-cola*, revelando la atracción que el cineasta siente por la iconografía americana, más visible en su *trilogía del movimiento*, en *Alicia en las ciudades* (fig. 5 y 6).



Fig. 3. Black Church, South Carolina, 1936; Fig. 4. Church, Southeastern U.S., © Walker Evans



Fig. 5. Coca-Cola, © Walker Evans; Fig.6. Fotograma de Alicia en las ciudades

2.3. El símbolo de la industria alemana

Localizamos dentro de Alemania, una zona que los vincula en la representación formal de sus trabajos, el interés común por la región de la Cuenca del Rhur, apareciendo en todas las películas de la *trilogía del movimiento* (fig. 7 y 8), y en el caso de los Becher, punto de partida e inspiración de su trabajo. Esta región de Alemania es muy emblemática, por transcurrir allí, una gran parte del esplendor de la venerada actividad industrial de este país, concretizada en “el milagro alemán”, además de constituir un símbolo de la literatura romántica alemana del siglo XIX, que la elevaba a la categoría de tierra mítica. Al mismo tiempo, el desapercibido trabajo paisajístico del fotógrafo August Sander a partir de la llegada del nazismo al poder en 1933, se centrará en esta región industrial, con su serie de fotografías tituladas, con el nombre de *Rhineland* (fig. 9).



Fig. 7. Fotograma en que aparece el Rhin en *El curso del tiempo*

Fig. 8. Fotograma de *Movimiento en falso*

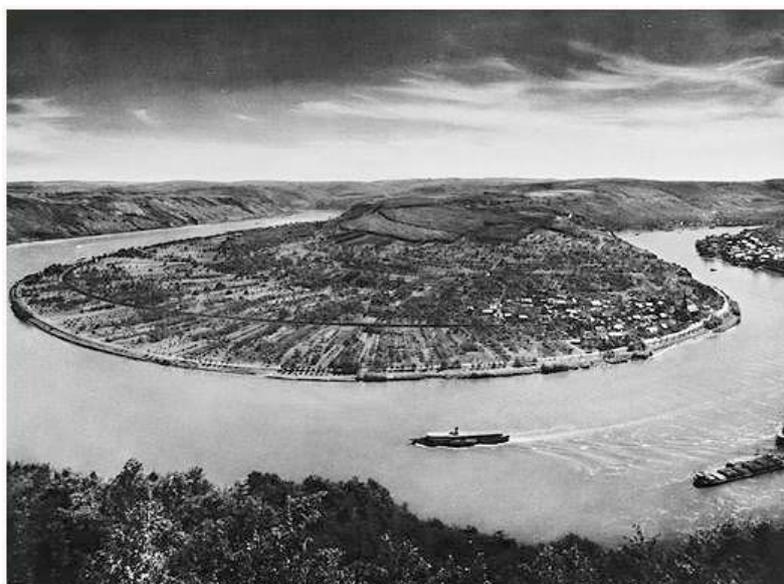


Fig. 9, *Loop at the Rhine near Boppard*, August Sander. De la serie titulada *Rhineland*. 1936. © August Sander Archive. Fuente: Susan Maasch

Los Becher, Bern y Hilla, fotografiarán la arquitectura de la industria pesada alemana desde 1959, comenzando por esta región, atraídos por sus repetitivas formas funcionales. Las series fotográficas creadas, son catálogos de diversos edificios, como silos, castilletes de extracción minera, depósitos de agua, ejecutadas con una visión fría y distanciada, en blanco y negro, bajo el mismo ángulo, como *Rensdorfstr, 5 Salchendorf* y *Haus, gelsenkirchen, ruhrgebiet*, (fig. 10 y 11). Estas obras pertenecen a sus primerísimos trabajos y contienen un inestimable valor como documento, instaurando de esta manera, un arte que indaga sobre el archivo y el documento histórico, neutral y objetivo.

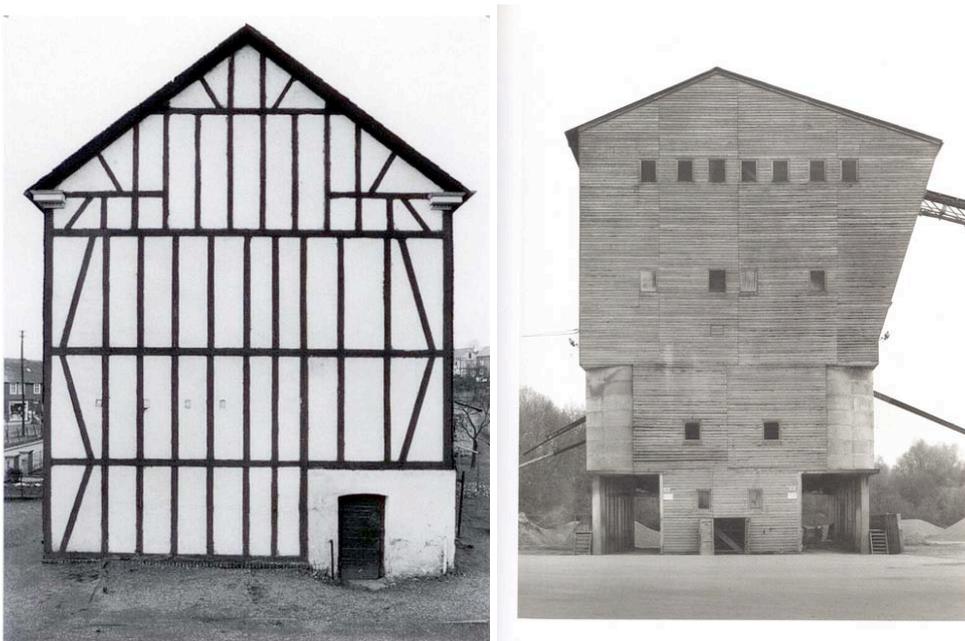


Fig. 10, *Rensdorfstr, 5 Salchendorf* Fig. 11, *Haus, gelsenkirchen*, © Bern y Hilla Becher

La predilección por las arquitecturas industriales del pasado alemán, que comparten Bern, Hilla Becher y Wenders, la podemos presenciar en su película, *Alicia en las ciudades*, donde la cámara registra, de nuevo, las zonas industriales del Rin, las arquitecturas de hierro de las vías de tren por las ciudades que recorren, o un depósito de agua americano en un largo travelín, que nos recuerda a la obra *Torres de Agua* de los Becher, fotografías que tomaron principalmente en EEUU (fig. 12 y 13).



Fig. 12, Fotograma de *Alicia en las ciudades*



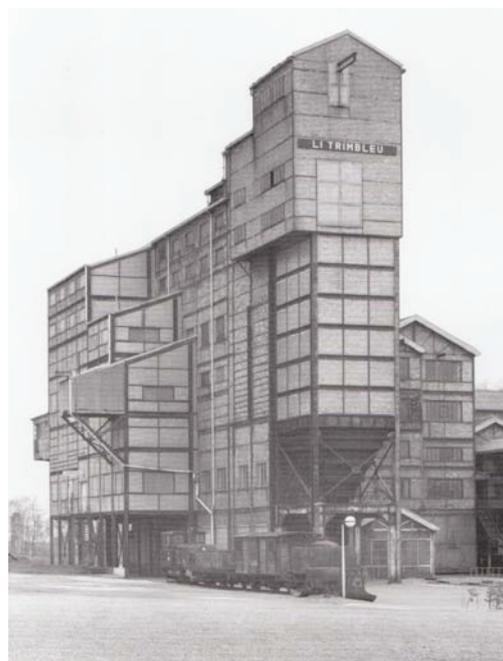
Fig. 13, *Torres de agua*, 1967-1980, Bern y Hilla Becher. Fuente: The Metropolitan Museum

También en el filme *En el curso del tiempo*, vemos que Wenders, procura ofrecernos un retrato de esa Alemania industrial y periférica, fig. 14, ilustrando el peso que ejercía en la identidad alemana, y apreciando esas semejanzas en la estética de la obra *Preparation Preparation Plant*, de los Becher, fig. 15.



Fig. 14, Fotograma de *En el curso del tiempo*

Fig. 15, *Preparation Plant*, 1967, Bern y Hilla Becher. Fuente: Galería karstenschubert.



3. Movimientos artísticos de los 70

Hay otros aspectos a tener en cuenta, como son las influencias de los movimientos artísticos que se suceden en los años 60 y 70, y que van a cooperar en la construcción del lenguaje fotográfico de la Escuela de los Becher y el cine de Wenders, manifestándose en los primeros trabajos de ambos.

En un principio la fotografía contemporánea se va desarrollando en parte, gracias a las prácticas más experimentales, como el *performance* o el *land art*⁵, ya que estos tan sólo requerían de la fotografía el simple registro objetivo de estas acciones, otorgándoles un carácter documental. Pero el resultado final de estas obras en sala, se convertían en exposiciones fotográficas que atestiguaban estos trabajos basados en la acción. Esto contribuiría de manera decisiva en la adquisición de una mayor autonomía artística de la fotografía; lo que comienza como una servidumbre de la fotografía, culmina con su exitosa irrupción en el arte (Baqué, 2003: 14).

Vemos que esta mezcla de carácter documental que marcará los inicios fotográficos de los 70, también fundamentan los filmes de Wenders y los relaciona con el espíritu artístico más experimental del momento. Sus proyectos en algunos casos, se construyen a lo largo de la película, acercándose al *arte procesual*, o *work in progres*, y al *cinema verité*, de los años 60 y 70. Los guiones en abierto, serán una práctica que inicia Rossellini y continua la *Nueva ola francesa*, para ser recogidos por Wim Wenders, ya con un marcado componente conceptual, sustentado también en otras artes, como la fotografía.

En los años 70 movimientos como el minimalismo y el arte conceptual, van a consolidarse y en este marco aparecerá la nueva apuesta de algunos artistas por la fotografía. La obra de los Becher en un principio y la de los alumnos de la Escuela posteriormente, se enmarcan dentro del arte conceptual, deudoras de una herencia minimalista, que va a desembocar en la adopción de un *hiperrealismo* como representación formal. Este resultado formal, se traduce en Wenders, en una búsqueda incesante de captar una realidad lo más próxima a la verdad, sin artificios, su objetivo es “hacer realidad” a través del cine. En definitiva, ambos exigen la disolución de la frontera entre realidad y representación.

En Wenders podemos valorar estas influencias en la utilización de lenguajes cinematográficos poco ortodoxos, en su desapego de la narratividad; visible en sus largos silencios, en un trabajo dramático poco convencional y en la eliminación de todo lo accesorio. En algunas ocasiones el cineasta ha afirmado

5. Arte del paisaje, una de cuyas figuras más representativas la forma Robert Smithson, y que guardan como testimonio una serie de fotografías que también se han convertido en obra debido a su carácter efímero.

que las palabras mantienen una estrecha relación con la falsedad, considerándolas excesivamente efímeras para él. No por casualidad, hallamos entre sus cineastas más admirados, a Antonioni, -el cineasta del silencio-, o también en Yasuhiro Ozú, donde se encuentran unas referencias que corroboran su alejamiento voluntario de la palabra, a este último se le asocia, con actitudes o concepciones minimalistas.

También es oportuno señalar, como sus primeros cortometrajes, cuando se unió a la *Academy of Film and Television* de Múnich en 1967, contienen notas del cine de Warhol, muy ligado a las corrientes plásticas del momento, sus películas muestran tomas infinitas y narrativas abiertas, en películas experimentales de duraciones imposibles y consideradas como pieza de arte.

Las continuas contribuciones que Wenders hace al arte, dejan entrever el compromiso que mantiene con su discurso, como por ejemplo en la película *En el curso del tiempo*, donde la sala de cine que aparece se llama, “Weiseb bland”, “Pantalla blanca”, donde Bruno y Robert dibujarán con sus cuerpos una escena cómica, en la vacía pantalla blanca de proyección Fig. 16. Escena metafórica que nos conduce, a algunos interesantes planteamientos de Diego Coronado e Hijón, sobre la pantalla cinematográfica, comparándola con la tela en blanco, “la metáfora de la muerte de la pintura de la tradición mimética, y con ello, la reconversión de la propia obra de arte en forma de pantalla virgen sobre la que vendrán a proyectarse desde entonces, los haces de luz procedentes de la fotografía y del cinematógrafo” (Coronado e Hijón, 2005: 68). Estas palabras también nos evocan a la obra *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, máxima aportación ideológica del minimalismo, que Malevich ya promulgaba en 1918, y que acabaría por llegar en los 60.



Fig. 16. Fotograma de *En el curso del tiempo*

4. Analogías entre la Escuela de Düsseldorf y el cine de Wenders

Después de conseguir un destacado prestigio dentro de la élite plástica, los Becher, primero Bern y después Hilla, pasan a formar parte de los docentes de la Academia de Düsseldorf, tratando la fotografía en sus aulas por primera vez, después de la caída de la República de Weimar. Esto dará como fruto la creación de un grupo más o menos homogéneo, que alcanzará el reconocimiento internacional, todos ellos alumnos del matrimonio Becher, como Thomas Ruff, Candida Höfer, Andreas Gursky, Thomas Struth o Axel Hütte, entre los más conocidos.

El ideario de la Escuela de Düsseldorf aparecerá, en un principio de una forma clara y de la mano de los Becher, para definir unas normas de representación *objetivistas*, como el uso del blanco y negro, carencia de expresividad, la ausencia de contenido humano, si existe el retrato la sonrisa es borrada, -como en el caso de Thomas Ruff (Gómez Isla, 2005: 55-56)-, nada de lirismo, distancia de lo representado, neutralidad, frontalidad, seriación, recuperación del eje central en la fotografía, tan denostado por el *subjetivismo*⁶. Todo ello va a suponer la base conceptual del trabajo de esta Escuela que inauguran los Becher y que aún pervive en los trabajos más recientes de sus alumnos.

Las temáticas abordadas, disertan sobre las grandes metrópolis y las aglomeraciones de las sociedades occidentales, como en el caso de Andreas Gursky, o los espacios públicos creados para albergar a un mundo superpoblado, en forma de desiertos urbanos, como las vacías bibliotecas de Candida Höfer, donde la ausencia de seres evoca a presencias imaginadas, o los catálogos de horizontes de calles alemanas, estadounidenses y europeas, de la serie fotográfica, *lugares inconscientes*, del fotógrafo Tomas Struth, que pasaremos a comparar a continuación con la película *En el curso del tiempo*.

Localizamos en estas dos fotografías, unas afinidades, no sólo por el tema escogido: una calle de una zona de provincias alemana, sino también por el uso del blanco y negro y el posicionamiento de la cámara frente a lo representado; la fotografía de Thomas Struth y el fotograma de Wenders tienen casi el mismo

6. Movimiento fotográfico imperante en la fotografía de posguerra, y protagonizado por Otto Steinert, el cual creó un manifiesto, para un tipo de fotografía que apelaba a la expresividad, y que incluía al foto-periodismo.

rigor expresivo, la quietud, el orden, el ángulo y la perspectiva. Veremos más adelante en otros ejemplos como se repite.



Fig. 17, Fotograma de *En el curso del tiempo*



Fig. 18, Prince Regent Street,
Edinburgh, 1985, Thomas Struth.
Fuente: MOMA, Collection.

En este caso podríamos hablar de influencias de ida y vuelta, pues las fotografías de Thomas Struth son posteriores a la trilogía de Wenders. Hacemos hincapié, por ello, en que el camino formal y conceptual del trabajo de estos fotógrafos ya está trazado por sus maestros, el matrimonio Becher.

Las calles y el paisaje urbano, nos conduce hacia la búsqueda al final del horizonte, traspasando una imagen infinita y repetitiva de modo especular, una seriación que Wenders aplica en tomas reiterativas, a lo largo de la película *Alicia en la ciudades*.



Fig. 19, *Sommerstrasse, Düsseldorf, 1980*, Thomas Struth, Fuente: MOMA Collection

Fig. 20, *Crosby Street / Spring Street, New York, 1978*, Thomas Struth. Fuente: The Metropolitan Museum of Art, Collection



Fig. 21 y 22. Fotogramas de *Alicia en las ciudades*

En el caso del fotógrafo que goza de mayor prestigio, como es Andreas Gursky, la conexión más significativa con Wenders, la encontramos, en el uso de la perspectiva aérea y la adherencia, una vez más, hacia los paisajes industriales. Wenders utiliza esta perspectiva, para alejarse o ir aproximándose a la historia que narra; en esta trilogía por ejemplo, la vemos en el comienzo de *Movimiento en falso*, y en el final de *Alicia en las ciudades*, donde la cámara se va alejando de la historia, al igual que Gursky en *Hong Kong, Grand Hyatt Park*. Cabe mencionar la hermosa vista aérea de Berlín en *El cielo sobre Berlín*, (1987).



Fig. 23, Fotogramas de: *Movimiento en falso* y



Fig. 24, *Alicia en las ciudades*

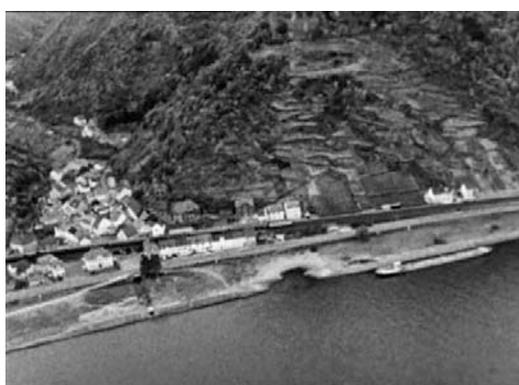


Fig. 25 *El cielo sobre Berlín*

Fig. 26, *Hong Kong, Grand Hyatt Park* 1994,
Andreas Gursky. Fuente: Saatchi Gallery



Como hemos anticipado anteriormente, también estas obras de Gursky son posteriores a la trilogía de Wim Wenders, que se sitúa en los años 70. Los trabajos iniciales de los alumnos de esta Escuela son de difícil acceso, pues su reconocimiento internacional y la difusión de sus obras llegaría más de una década después. Pero lo más importante, es que se trata de una Escuela en la que el método de trabajo, es uno de los ejes temáticos en sí, marcado formalmente por los Becher, aunque con diferencias evidentes entre los alumnos. El modelo de objetividad que proponen sus maestros, se extiende hacia sus alumnos, desarrollando la idea original. También hay que señalar, que las líneas de trabajo escogidas y el *modus operandi* de cada fotógrafo, se prolongan durante décadas; así podemos ver trabajos seriales de los Becher que se inician en los años 70 y acaban en los 90, o como en el caso de Andreas Gursky, en la obra *Bolsa de Tokio* de 1990, se repetirá 9 años después con la fotografía, *Bolsa de Chicago*, de 1999.

Hemos mencionado anteriormente el trabajo de una de la fotógrafas más veteranas de la Escuela de Düsseldorf, Candida Höfer, con su serie de bibliotecas vacías de diversos países, que comparadas con la filmografía de Wim Wenders, encontramos enseguida, una de sus películas más representativas: *El cielo sobre Berlín* (1987).

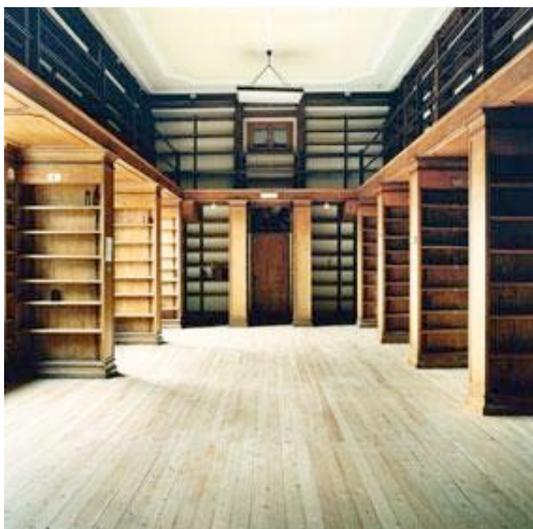


Fig. 27, *Biblioteca Cappuccini Redentore* Giudeca, 2003, Candida Höfer. Fuente: Johnen Galerie Berlin

Fig. 28, Fotograma del *El cielo sobre Berlín*

Recordemos que lo ángeles establecen allí su punto de encuentro, símbolo de la cultura, y lugar donde se conserva la historia, una invitación a la meditación silenciosa de las bibliotecas. Como Iñigo Marzabal, nos comenta “Allí donde reside toda la memoria del mundo. El templo del saber, el lugar de abstracción intelectual, el dominio de la palabra” (Marzabal, 1998: 286).

4.1. Teorías

Las legitimaciones teóricas de estos movimientos, las aportan las nuevas perspectivas de carácter indicial de Rosalind Krauss y también las de Dubois. Desde otra perspectiva tendrán repercusión las consideraciones de Roland Barthes y su libro *La cámara lúcida*, que como veremos, aunque coetáneos, no se adecuan al discurso de la Nueva fotografía de Düsseldorf y por consiguiente a la fotografía del cine de Wenders. Otros manifiestos también entrarán en el discurso de la imagen, como el Situacionismo, encabezado por Guy Debord, junto a las teorías de Marc Augé, propuestas en su libro *los no lugares*, decisivo, donde nos definirá el significado de esos lugares olvidados, tan retratados por Wenders y la Escuela de Düsseldorf.

Entre las teorías de Roland Barthes, destacamos las diferencias entre el *punctum* y el *studium*, que se encuentran en el modo de ver la fotografía, el *punctum* apela a un interés subjetivo, emocional, que rompe con la composición estética y formal de la fotografía, para otorgarle una capacidad más vital, única de comunicar, como un pinchazo. Esto es exactamente, lo que la Escuela de Düsseldorf parece evitar a toda costa en su trabajo, la composición subjetiva. Hay que añadir que los Becher caminarán en oposición al subjetivismo, que promulgaban el instante decisivo de Cartier Bresson, en el cual está inspirado el *punctum* de Barthes. El foto-periodismo, buscará en cambio, captar lo insólito, el acontecimiento, ambicionando el grado máximo del *punctum*. Las teorías de Barthes, descansan sin duda, en querer también dar una explicación y una base teórica a la fotografía periodística.

Si nos detenemos en las teorías de Barthes que nos hablan del *studium*, aunque minusvalorado por el propio autor, encontramos en este concepto barthesiano, las aproximaciones que nos ayudan a esclarecer el discurso de esta nueva fotografía. Así Barthes define el *studium* como, “dar fatalmente con las

intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobadas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el studium) es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (Barthes, 1980: 47). Es esta obviedad de la apariencia, la que buscan intencionadamente los fotógrafos de la Escuela de los Becher y el cine de Wenders, procuran evidenciar la falta de pretensiones y su potencial connotativo. Como Barthes señala, el studium está dedicado al espectador, -nunca mejor dicho en este caso-, pues lo que proponen estos fotógrafos y Wenders con sus imágenes contenidas es la contemplación, y a su vez, -al no hallar nada que te punce o provoque el punctum-, interrogar sobre una imagen, simple y directa (Baqué, 2003: 130).

Por otro lado hay otra influencia destacada: los discursos de las teorías indiciales, de Rosalind Krauss y Dubois, al colocar a la fotografía principalmente como huella, index. En este sentido Dubois además de situar a la fotografía como huella de lo real, -inspirándose en las teorías de Peirce-, también nos la presenta como una categoría de pensamiento, una capacidad filosófica, que detenta un lenguaje propio y explica el gran ascenso que la imagen ha tenido en las últimas décadas.

Dubois separa el momento de la toma de los aspectos culturales, que operan antes y después del acto y que apelan a la interpretación, siempre deudora de un código que responde a diversos aspectos, como la cultura. Presupone que en la fotografía se produce un corte y un distanciamiento, cuando se convierte en objeto representacional y por otro lado existe una proximidad hacia lo representado, que lo sentimos en cuanto a huella, en una búsqueda de identificarnos con la imagen.

Esta distancia que Dubois reconoce en la fotografía, es una máxima que se halla contenida en los trabajos de los Becher y las tomas de Wenders, que se transcriben en la carencia de primeros planos, en una insistencia por brindarnos historias indivisibles de su entorno. Personajes de débil carácter protagonista, distantes, herméticos, como el protagonista de *Movimiento en falso*, Wilhem, que a pesar de ofrecernos sus inquietudes a través de la voz en off, se tratan tan solo, de descripciones literarias de lo que ve y siente, de una manera indolente y pusilánime.

Otra de las manifestaciones teóricas que dan forma y refuerzan el discurso de ambos trabajos, son las teorías del movimiento *situacionista* que aportan nuevos conceptos a la percepción de la ciudad. El *situacionismo* surge en la década de 1950, y se convertirá en la *Internacional Situacionista* (1957-1972). Con propuestas tan atractivas e influyentes, como la *deriva situacionista*, que consiste en experimentar la ciudad, según los encuentros que surgen al transitar las calles, respondiendo a sentimientos aleatorios.

El sociólogo Marc Augé, va a desarrollar a partir de este discurso *situacionista*, un nuevo debate sobre la transformación del paisaje urbano en la sociedad occidental, que dará como fruto, espacios fabricados por la modernidad -o *sobremodernidad* como este autor define-, bautizados en su libro como “no lugares”, territorios descaracterizados, lugares de paso, vías de servicio, de tránsito, que se crean con el rápido crecimiento de las grandes urbes, que explica la transformación de la ciudad y la relación con los individuos que la habitan. A continuación extraemos de su libro una concreta explicación de esta definición: “Pero los no lugares son la medida de la época, [...] las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados, *medios de transporte*, [...] los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aéreo espaciales [...]” (Augé, 1992 :84-85).

Estas teorías de Marc Augé se materializan en Wenders, en las localizaciones que selecciona para sus filmes, lugares intersticiales que encuentra a su paso entre una ciudad y otra, y que reivindican expresamente la memoria histórica. Aportan a su cine, un carácter errático, pues son sitios susceptibles de transformación e indefinición, y que constituyen una de las temáticas más interesantes y atractivas que también comparte con la Escuela: estos lugares de tránsito, dotados de huellas cargadas de connotaciones, que despliegan la pontencialidad de la fotografía como index.

4.2. El viaje

Estas traslaciones o viajes, también suponen un contenido común: Si para Wenders el viaje es un ritual, para la Escuela de fotografía de los Becher es una condición. Todos los alumnos de las Escuela, van a buscar sus imágenes a lo largo del mundo occidental. Donde se hallan referencias, por una parte de la

tradición alemana del viaje, manifestación romántica y clásica de su literatura perteneciente al siglo XIX, con la novela de iniciación personal y por otra, la nueva manera de viajar inspirada en la *road movies* americanas, que ofrecen el marco de la ventanilla del coche, como encuadre, tanto fotográfico, como cinematográfico.

El frecuente uso de travelíns en las películas de Wim Wenders, a través de un medio de transporte, nos remontan a la más antigua y natural imagen en movimiento, que es la traslación desde un vehículo y observar la sucesión de imágenes por la ventanilla, intuyéndose una intención primitivista. Esto también se evidencia con el mero placer que siente el cineasta, de registrar el simple paso del tiempo, en tomas fijas.

La experiencia del viaje en Wenders, es un ritual iniciático que busca el recuento de los personajes consigo mismos, para salir de la subjetividad de cada uno y entrar en las experiencias de la realidad, sin pensamientos preconcebidos, tomando decisiones aparentemente inciertas, pero decisivas para salir de la crisis en la que se encuentran, a través de la elección de personajes errantes que deambulan por ciudades extrañas, encarnando viajeros o niños que mantienen una aptitud abierta, observadora. Como Phillip en la película *Alicia en las ciudades*, Wilhem en *Movimiento en falso*, Robert Lander y Bruno en *En el curso del tiempo*, todos se hallan dentro de este devenir. Esta trilogía constituye los inicios de Wenders en el cine, que escoge el viaje como eje principal, donde muchas películas son concebidas, como un itinerario de viajes, revelador sin duda de lo que será la carrera cinematográfica y fotográfica del autor.

4.3. El carácter documental en las obras de Wim Wenders y la Escuela de Dússeldorf

En Wenders los tiempos en que se desarrolla la acción, son importantes, pero también lo son en los no sucede nada, buscando a penas conferir más realidad y objetividad a sus películas. Nos sitúa ante la pantalla, brindándonos más que una historia una experiencia, que puede ser contada de diversas maneras.

Como veremos también, la *Neo-objetividad* de la Escuela de Düsseldorf representa paisajes urbanos, interiores de centros comerciales o museos, bibliotecas y escenas anodinas, aparentemente vacías de contenido, de un realismo obvio. Recorren el mundo realizando fotografías de temáticas convertidas en series repetitivas de imágenes, recogiendo un vasto catálogo y global de los modos de vida occidentales, que articulan la práctica documental. La revisión de este género, supondrá una de sus máximas aportaciones al arte fotográfico que se mantiene hasta ahora.

La obra de Wenders, contiene una clara vocación documental. Como Antonio Weinrichter afirma sobre el estilo del cineasta: “A Wenders no le gustan los guiones estructurados ya antes de empezar a filmar: prefiere encontrar lo que busca en el rodaje, o buscar a partir de lo que encuentra” (Weinrichter, 1984: 35). Se esfuerza en ser lo más veraz posible, trabajando con un medio de ficción. Existe una especie de rechazo hacia el relato, y por el contrario un fuerte vínculo hacia la imagen, porque para él, la observación posee una fidelidad hacia la neutralidad, que el pensamiento carece, este convive estrechamente con el texto, y la imagen con la percepción, como él describe: “El sinónimo más hermoso de “ver”, es percibir (*wahrnehmen*), porque contiene la palabra verdadero (*wahr*)” (Wenders, 2005:61).

4.4. El paisaje quieto. Vacíos y ciudades

El punto y nexos más importante es el valor del paisaje, apareciendo con unas renovadas fuerzas y un valor hasta entonces no explorado. Suponiendo tanto para Wenders, como para la Escuela de Düsseldorf, un emblema que los identifica. Existen varios orígenes en esta retoma del género de paisaje: por un lado la figura como hemos visto la obra del fotógrafo August Sander, se retrae hacia el paisaje, y curiosamente los Becher, fieles seguidores de su trabajo, no continuarán -lo que sería más lógico-, la línea de su obra más representativa, la serie *Hombres del siglo XX*, sino que toman el relevo de su desconocida última etapa paisajística. Del otro lado del continente, las influencias norteamericanas mencionadas, como Walker Evans y su trabajo en la FSA, y una nueva aportación, el fotógrafo Robert Adams, que centrará su obra en la vertiente del paisaje.

Robert Adams, es uno de los primeros en contribuir a la elevación del paisaje como género predilecto de la iconografía contemporánea. Este autor americano, recurre a la topografía y a la antropología, aportando unas notas de carácter científico y psicogeográfico⁷, que se reflejan, en un análisis del paisaje y el individuo. Una de los eventos más importantes que reflejan la unanimidad que sentían por el tema los autores emergentes de la época, fue la exposición celebrada en 1975, titulada *New Topographic: Photographs of a Man-Altered Landscape*, en Nueva York, que aglutinaba fotógrafos de EEUU, como Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel y a la que también fueron convidados la pareja Bernd y Hilla Becher, poniendo de manifiesto en esa altura, su ya importante papel en este género paisajístico y vaticinando la nueva corriente (Wells, 2011: 266-267). Esta exposición, supondrá un antes y un después para la nueva concepción del género, que llega para instalarse, tanto en el mundo del arte, como en el cine de Wenders.

Robert Adams fotografía la nefasta intervención humana en la destrucción del paisaje del Oeste Americano y Wenders interviene en estos razonamientos y a través de sus imágenes y películas, enmarcadas en estos paisajes naturales y sociales, denuncia también, la degradación del mismo, mostrándonos huellas del olvido y la decadencia, de estos espacios abandonados. A lo largo de toda su trayectoria fílmica, ha estudiado el paisaje, y lo ha seleccionado cuidadosamente para cada película, de una manera topográfica, no en vano Wenders, nos habla de la emoción que siente, cuando delante de un mapa, plantea la ruta a seguir de una película, ejemplo de esto es *En el curso del tiempo*, que fue así concebida.

El paisaje en Wenders es un personaje más, según las propias afirmaciones de Wenders y más aún cuando se trata de la Escuela, donde adquiere un papel absolutamente protagonista. Wim Wenders ha planteado en su filmografía, una reflexión sobre la experiencia y la historia de grandes ciudades como Berlín, París o Lisboa y también sobre parajes desérticos del Oeste Americano. Las obras de los alumnos de la Escuela de Düsseldorf, nos ofrecen paisajes naturales y urbanos, esenciales también en la obra de Wenders, como el trabajo de

⁷ La psicogeografía es una propuesta principalmente del situacionismo en la cual se pretende entender los efectos y las formas del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento de las personas.

Andreas Gursky en fotografías de ciudades como *Basilea, Montparnase o Tokio*. Estas grandes urbes y moles arquitectónicas son representadas desde una perspectiva distanciada, novedosa, que abarcamos en su conjunto, revelándonos una visión nueva y desoladora, donde la figura humana se disuelve en minúsculos puntos, abordando la ciudad como si de una maqueta se tratase. Nos trasladan a una *suprarrealidad*, que se apoya en un *hiperrealismo* formal, global, observador y analítico, casi con rigor científico. Wenders como hemos visto, recurre también a grandes panorámicas para dirigir nuestra mirada hacia largas y extensas tomas, de paisajes y ciudades.

Otra de las características más significativas en esta comparación, es la ausencia de contenido humano. En los fotógrafos de esta Escuela, este aspecto es una cualidad casi inherente en su trabajo, salvo los retratos de Tomas Ruff, pero que son fotografiados desde una perspectiva fría y distante. Esta ausencia, se traduce en Wenders en historias que no están subordinadas a la narratividad, sus protagonistas adolecen de un laconismo que los funde con su entorno. Como apunta Antonio Weinrichster, “Los personajes de Wenders, son para observarlos, no para interpretarlos, a diferencia de Bergman, y pareciéndose a Antonioni (como sus personajes, los de Wenders están aislados, tienen dificultad en comunicarse; como en sus películas, el énfasis en las superficies es el índice del vacío)” (Weinrichster, 1984: 33).

Hay que añadir que a la ausencia humana, se le suma, la carencia representacional de espacios íntimos, el hogar; el interior de las casas se adivina desde las fachadas de los edificios, estos últimos muy representados por la Escuela de Düsseldorf o como en el caso de Wenders, aparecen incesantemente sin penetrar en los mismos. Lo más parecido en su cine al espacio íntimo, son los lugares de paso: hoteles, moteles, y las casas prestadas a los personajes para pasar la noche.

Las ciudades en el cine de Wenders, son experimentadas en largas búsquedas erráticas, recordemos a Phillip y Alicia en *Alicia en las ciudades*, practicando una *deriva situacionista*. También los fotógrafos de la Escuela Becher, van a propiciar estas prácticas a lo largo de muchas ciudades e diversos países, al encuentro de captar sus fotografías objetivas.

El paisaje que proponen los fotógrafos de la Escuela de Düsseldorf, es un paisaje quieto y ensimismado, contenido, conceptual, que encierra varios significados, pero que denota una apariencia vacía. Los paisajes de Wenders también quieren ilustrar ese vacío, como las fotografías de los Becher, con la soledad y la irrelevancia, que presentan en sus imágenes de arquitecturas industriales en desuso, en las bibliotecas desiertas de la discípula Candida Höfer, o en las paradójicas muchedumbres de las desmedidas fotografías de Gursky; todo ello no hace otra cosa, que señalar el vacío, como el *index* fotográfico que propone Dubois.

Las tomas de Wenders en *Alicia en las ciudades* dibujan este vacío constantemente en sus imágenes; como las fotografías que Phillip toma desde la ventanilla del avión, del cielo, “fotografías vacías”, como señala Alicia. De otra manera acrecientan este vacío también, los silencios narrativos, los planos que se llenan de panorámicos paisajes.

Wenders interioriza los lugares y la relación que establece con el individuo, encuadrando en sus paisajes contenidos, huellas y significaciones que hacen de su trabajo una propuesta conceptual. Íñigo Marzabal sobre la importancia del paisaje en su trabajo cinematográfico, “Se ha solido hablar de paisaje intransitivo, como de aquel que presenta una actitud interrogativa hacia la realidad y hacia la inserción del personaje en ella. Una vez más, una manera de expresar la alienación en términos formales” (Marzabal, 1998: 115).

4.5. La recuperación del aura

En las películas de Wenders, como ya hemos señalado, el paisaje es un personaje más que a base de ofrecernos tiempo dilatados en sus tomas casi fijas, opera como una fotografía, activando la contemplación, huyendo del *instante decisivo*, fotográfico, que planteaba Cartier Bresson. Wenders plantea sus películas, en muchos casos, a través de imágenes o territorios, que transitan por fotografías convertidas en relatos, a *posteriori*. Esta extensión de la contemplación, coopera para la restitución del aura en la imagen y Wenders y la Escuela de Düsseldorf participan de esto.

Después de los vaticinios de Walter Benjamín, en su ensayo, *El arte en la era de la reproductibilidad técnica*, nadie esperaba la recuperación de aura tal y como se conocía, y esta parecía sumirse en un destino fatal en el cual, el arte estaba condenado a la supresión de su espíritu tautológico. Pero el destino del arte con la llegada de la fotografía parece ser otro, según Walter Benjamín, con la llegada de la gran reproductibilidad técnica en el arte, los medios de comunicación se consagrarían como la gran aliada de esta pérdida aurática, reconocidos como cómplices por la propia idiosincracia del género fotográfico y cinematográfico, basados en la reproducción. Pero hay un factor que apunta José Luis Brea, en su libro *las auras frías*, que si bien la reproductibilidad hace perder el carácter único a la obra y por tanto su aura, el poder que va a encumbrar a la misma nuevamente, será el exhibitorio, ocasionando que el cine y la fotografía irrumpen de una manera definitiva, proclamando unas nuevas reglas del juego en el arte.

Para el *Neo-objetivismo* fotográfico alemán, esta recuperación de un nuevo valor aurático se corresponden al *studium*⁸, que Barthes proponía, pues promueve el ejercicio de la observación frente a la impronta captura del acto fotográfico. La Escuela y Wim Wenders, recuperan un paisaje estático, frente a la instantaneidad fotográfica, una de las limitaciones que la pintura posee, pero en cambio rechazada por la Escuela y por el cineasta, cuyo *leit motiv* será la no acción, la reflexión y la observación.

En Wenders por ejemplo, podemos ver planos, donde muestra a veces una intencionada falta de continuidad en la secuencia, presentándonos un personaje en pantalla, que ya no aparecerá más en el resto de la película. Como en *Alicia en las ciudades*, en la escena donde aparece un niño en una máquina de discos, o en un travelín de otro niño en bicicleta, la larga duración de estas tomas fijas, nos hace sospechar, que Wenders, busca un momento fotográfico, no una mera descripción del espacio. Lo que Wenders exhibe es una imagen “objetiva”, un salto de la narración, hacia una persona que estaba allí en ese momento único, confiriéndole realidad a la narración y proporcionando un valor épico y fotográfico, que permite la contemplación. Como señala Nekané Parejo: “Sin

⁸. Designa un interés general y que ofrece una información sobre una fotografía. Teniendo este un aspecto más dirigido a la contemplación y al carácter documental, que se encuentra en el trabajo de la Escuela de los Becher.

embargo no se trata sólo de un acto mecánico de almacenar, sino de preservar mediante una contemplación” (Parejo, Nekane, 2010: 83).



Fig. 29 y 30. Fotogramas de *Alicia en las ciudades*

Así mismo la Escuela de Düsseldorf, pugnará por devolver a la fotografía, este valor aurático, aumentando el formato, lo que exigirá del espectador una mirada más prolongada. La Escuela de los Becher, en un principio optan por la presentación de sus trabajos, en formatos pequeños en consonancia con las fotografías de *performances*, que precisaban de gran cantidad de imágenes para ilustrar las acciones, con carácter serial y cinematográfico, es decir como si fueran fotogramas. Pero después veremos un cambio formal en las exhibiciones de los alumnos de esta Escuela, que adoptarán los grandes formatos en sus fotografías, apelando al poder exhibitorio del arte fotográfico que señalaba Brea.

Estos grandes formatos empleados por la fotografía contemporánea de la Kunstakademie, contienen unas pretensiones, que la remontan a una cierta nostalgia pictórica que busca la monumentalidad, más propia de las obras clásicas, con una intención clara de captar con la cámara, la esencia de la pintura. Si en un principio se aproximaban más a la idea de documento, registro formal y científico, el concepto se ampliará hasta ambicionar acercarse a la conquista del arte pictórico. Para la fotografía es toda una proeza y una suerte de venganza, ya que siempre fue relegada al lugar de arte menor, una vez alcanzado su reconocimiento, se lanzarán a la recuperación del aura en la fotografía, mediante las cualidades clásicas del arte pictórico (Baqué, 2003: 148-149). Pero también apelan al tamaño y formato horizontal de la pantalla cinematográfica, una vez más existe una relación entre ambas disciplinas, que refuerza sus anhelos de espectáculo.

La recuperación del aura, les va a hacer apostar por estas dimensiones, acercándose a la concepción de la foto-cuadro, al igual que Wenders trabajará con la cámara, haciendo referencia a la obra pictórica: “En realidad, mis primeras películas eran como cuadros, pero no estaban hechos con pinturas ni con lienzos, sino con una cámara; eran como imágenes pintadas que se prolongaban en el tiempo. Me inspiraban más los pintores que los cineastas” (Wenders, 2005: 59).

5. Conclusiones

Podemos decir que uno de los factores comunes más descriptivos de esta comparación, es que en ambos el espectador es una pieza determinante en la conclusión de la obra, que nos devuelve el cine-arte, donde Wenders siempre ha navegado para hallar nuevos lenguajes, e ir abriendo terrenos multidisciplinares que insuflen al cine, unas renovadas fuerzas. En la fotografía Wenders encuentra una vía de experimentación, que lo conecta con los autores fotográficos de la Escuela de Düsseldorf, a través del uso de un mismo discurso artístico, añadiendo a este características propias del lenguaje cinematográfico.

La obra de Wenders se une a la imagen fotográfica, poniendo en marcha teorías que indagan sobre la representación y la cuestión de la verdad, en una búsqueda insaciable de plasmar la realidad, la *hiperrealidad*, desnudando la imagen y lo

accesorio, cuestionando hasta nuestra propia y siempre subjetiva manera de observar.

De esta manera, la Escuela de Düsseldorf, da forma fotográfica a estos planteamientos, pudiendo formar parte de escenarios y localizaciones de las películas de Wenders. Participando en la construcción del imaginario del arte contemporáneo, que muestran el paisaje de la alienación, la globalización y la crisis de los grandes relatos. Ambos sienten una misma preocupación por analizar la realidad circundante y encontrar una respuesta a los interrogantes de la sociedad, partiendo de cero, de la mirada limpia, perpleja, libre de interpretaciones, la pura observación del territorio y sus fisuras o cicatrices. Wenders y la Escuela de Düsseldorf, posicionan al espectador ante situaciones y paisajes impredecibles, en una deriva que nos traslada a las teorías *situacionistas*. Pero siempre desde un punto de vista des-dramatizado, revelando dentro de la historia, su personal visión de la sociedad occidental.

La elección del paisaje como protagonista y personaje indiscutible, en el cine de Wenders y en la Escuela de Düsseldorf, es un motivo evocador que va unido al enclave socio-político, ofreciéndonos en primer lugar un documento del lugar, completamente inherente a su historia, realizando el potencial objetivo que posee el género. La Escuela de Düsseldorf, a través de sus fotografías, siente una necesidad de inventariar la transformación que sufre la naturaleza y el entorno urbano con la industrialización, así como la nueva forma de habitar las ciudades. Estos paisajes retratados por Wenders y la Escuela, son a menudo espacios marginales, sin intención estética, “no lugares”, que reclaman el valor de la memoria, como testimonio del paso del tiempo y del hombre. La Escuela de Düsseldorf y Wim Wenders se unen en un mismo propósito de captar la existencia del mundo, a través de sus extensos viajes.

La simplicidad aparente de la Escuela de Düsseldorf y el cine de Wim Wenders, no es un resultado formal de la frialdad o la distancia, sino más bien responde a la necesidad de dejar que la imagen hable, abriendo las fronteras de nuestra percepción. Buscando en la contemplación una nueva mirada aurática, que promueva el ejercicio de la observación, frente a la impronta captura del acto fotográfico, recuperando así el paisaje estático, frente a la instantaneidad fotográfica.

En definitiva; podemos apreciar a un cineasta como Wenders, que incorpora la imagen fotográfica más innovadora y reciente a su cine, ofreciéndonos una auténtica comunión con el discurso de esta disciplina, que apreciaremos como va creciendo en su filmografía.

El trabajo del cineasta y lo fotógrafos de la Escuela de Fotografía de Düsseldorf apuestan por la realidad, y secundarán los presagios de Walter Benjamín en estas palabras: “el precio de la auténtica creación sería la renuncia a la subjetividad aparente”.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAQUÉ, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos.
- BERN AND HILLA BECHER (2005). *Tipologías*. Fundación Telefónica.
- BOIS, A.Y., H. D. BUCHLOH, B., FOSTER, H., KRAUSS R. (2006). *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- BOURDIEU, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BREA, J. L. (1991). *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama.
- CORONADO E HIJÓN, D. (2005). *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*. Sevilla: Alfar.
- DUBOIS, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la presentación*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- GÓMEZ ISLA, J. (2005). *Fotografía de creación*. Donostia San Sebastián: Nerea.
- GUAS, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- KRAUSS, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: G.Gili.
- LANGE, S. (2007). *Bern and Hilla Becher, Life and Work*. Cambridge: Mass., MIT Press.

- MARZABAL, I. (1998). *Wim Wenders*. Madrid: Cátedra, Signo e imagen.
- MICHALSKI, S. (1994). *New objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar*. Cologne: Taschen.
- PAREJO, N. (2010). "Wenders shooting: La fotografía en el cine de Wenders" en CAMIÑAS T. y RODRÍGUEZ FUENTES. C. *El cielo sobre Wenders*, Girona: Luces de Galibo.
- POYATO, P. (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen f-cinematográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- WEINRICHTER, A. (1986). *Wim Wenders*. Madrid: Ediciones J.C.
- WELLS, L. (2011). *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*. New York: I.B. Tauris.
- WENDERS, W. (2005). *El acto de ver: textos y conversaciones*. Barcelona: Paidós.

**EL DOBLE Y EL ESPEJO EN *CISNE NEGRO*
(DARREN ARONOFSKY, 2010)**

**THE DOUBLE AND THE MIRROR IN *BLACK SWAN*
(DARREN ARONOFSKY, 2010)**

Ana España

Universidad de Málaga

Resumen:

Con su último largometraje, *Cisne negro* (2010), Darren Aronofsky propone una nueva visión de su cine de la obsesión, a través del proceso de autodestrucción de una bailarina, sumergida en su afán por encarnar el papel principal en una obra de ballet.

El presente artículo trata de abordar el tratamiento que el director realiza del fenómeno del doble, como vehículo sobre el que se sustenta la crisis obsesiva de la protagonista, atendiendo a sus diversas representaciones y objetivos en la configuración final del texto.

Palabras clave:

Obsesión, Aronofsky, Doble, Espejo, Blanco-Negro.

Key words:

Obsession, Aronofsky, Double, Mirror, White-Black.

Abstract:

With his latest film, *Black Swan* (2010), Darren Aronofsky offers a new vision of his obsession cinema, through the process of self-destruction of a dancer, immersed in her effort to embody the lead role in a ballet performance.

This current article aim to attend the director treatment of the double phenomenon as a vehicle on which rests the obsessive crisis of the protagonist, according to their several representations and objectives in the final configuration of the text.

1. Introducción

En la época de la posmodernidad, en la que el cuerpo se ha configurado como una expresión del vacío, malestar o ausencia, Aronofsky nos propone en su última película la mostración de un cuerpo que se mira en el espejo. En este sentido, el relato nos conduce por el camino clásico de la psicología que transitaron Freud y Lacan, y que enlaza con la represión, las obsesiones y el doble como expresión del yo. En *Cisne negro* se conjuga un relato que se sustenta en *El lago de los cisnes* y *El doble* de Dostoievski. Simultáneamente hay un conjunto de referencias –las más de las veces cinematográficas– con las figuras centrales de Cronenberg y Polanski, que nos llevan a la transformación y manipulación del cuerpo con su consiguiente cambio de la identidad. Por otro lado, el cuerpo se visualiza como un extraño, como otro yo en el que la protagonista se mira entre la repulsión, la enajenación y una cierta fascinación.

La diferencia entre un *avatar*, cuyo cuerpo se proyecta en otro, es que aquí se trata de reconocerse en el propio. En este sentido, Aronofsky se muestra más moderno que posmoderno, pues el cuerpo no deja de ser el combate en el que se dan cita las pasiones, los sentimientos y el principal medio de expresión.

2. Cisne blanco – Cisne negro

“Todos conocemos la historia. Pequeña niña virgen, pura y dulce, atrapada en el cuerpo de un cisne. Ella desea la libertad, pero solo el amor verdadero romperá el hechizo. Su deseo es casi concedido en la forma de un príncipe. Pero antes de que él le pueda declarar su amor, su gemela lujuriosa, el cisne negro, lo engaña y seduce. Devastada, el cisne blanco se arroja desde un acantilado, matándose. Y en la muerte, halla la libertad”.

Con este breve discurso introductorio, Thomas Leroy (Vincent Cassel), el director de la compañía de ballet, señala la primera manifestación del fenómeno del doble en *Cisne negro*, -ubicada en una reformada versión de *El Lago de los cisnes*- y la traslada al propio discurso narrativo del film: “Pero, ¿cuál de vosotras puede encarnar a ambos cisnes? El blanco y el negro”.

Bajo esta pregunta clave se sostiene el rasgo que mejor caracteriza y define a *Cisne negro*: la dualidad como el eje central que vertebra todo el film,

materializado en el doble papel de la obra de ballet al que se enfrenta Nina (Natalie Portman), la bailarina protagonista del relato.

Su apariencia frágil, pura y virginal la convierten en la mejor opción para complacer las demandas que exige el rol del cisne blanco. Sin embargo, es incapaz de transmitir los requisitos indispensables –la sensualidad, la seducción y el erotismo- para representar a su malvada gemela rival, el cisne negro.

Esta imposibilidad de compatibilizar ambos estados será reafirmada por Leroy cuando, tras fracasar en las audiciones para optar al papel, Nina acude a su despacho, en la búsqueda de una nueva oportunidad:

“La verdad es que cuando te miro, veo al cisne blanco. Sí, eres hermosa, temerosa, frágil. Eres perfecta para ese papel. Pero, ¿el cisne negro? Es muy difícil representar a ambos”. Cuando Nina garantiza, convencida, su capacidad para interpretar al cisne negro, el director acaba por subrayar: “Cada vez que bailas, noto una obsesión por hacer que cada movimiento sea absolutamente perfecto, pero nunca te vi dejarte llevar. Nunca. ¿Para qué tanta disciplina?”.

El fenómeno de la obsesión es transmitido en boca de uno de los personajes, como proyección del mecanismo por el que se rige la conducta de la protagonista. Un estado que nos traslada al resto de películas que componen la filmografía de Aronofsky. Nando Salvá destaca en una reseña al director que:

“Todas ellas hablan de la obsesión, de personas que, por las cosas que aman, llegan a extremos irracionales y con frecuencia a la autodestrucción” (Salvá, 2011: 52).

En efecto, los personajes que habitan sus relatos, están movidos por una determinada obsesión. Desde el empeño del excéntrico matemático de *Pi, fe en el caos (Faith in Chaos, 1998)*, por descubrir el significado oculto de un patrón numérico, hasta *La fuente de la vida (The Fountain, 2006)*, con la incesante lucha del protagonista por hallar la cura contra el cáncer, que salve a su esposa de la muerte. En *Cisne negro*, por otro lado, Nina es la encargada finalmente de, tras las recriminaciones de Leroy, revelar el sentido de su particular obsesión: “Solo quiero ser perfecta”.

Esta perfección como forma de obsesión, se edifica en torno a la obtención del papel protagonista en la obra de ballet, y junto a ello, el título de primera

bailarina en la compañía. Un estado perpetuado hasta entonces en la figura de Beth (Winona Ryder), imagen venerada por Nina, expulsada y pendiente de ser reemplazada.

De modo que esta obsesión se va a regir, al igual que en los largometrajes anteriores del director, a través de la conducta de la protagonista, donde su incapacidad para ejecutar el doble rol la conducen hasta una crisis psicótica que deriva en un posterior desdoblamiento de personalidad. Momento que encuentra su total consolidación cuando Leroy, tras la conversación en su despacho, decide concederle el papel principal.

La dualidad omnipresente en todo el relato, se pondrá de manifiesto desde el arranque del film, y a través de la presencia de los dos colores tradicionalmente antagónicos, unidos bajo los títulos de créditos: el blanco y el negro que dan nombre a las dos entidades protagonistas en la famosa obra de ballet y que actúan como representación, a su vez, de las dos subjetividades contrarias que convergen en la mente de Nina. Explotados bajo el concepto del ying-yang, el negro-blanco invade cada espacio, ambiente o personaje implicado en el desarrollo de la diégesis.

En el inicio del relato, los colores claros (blanco y rosa) son los que subrayan la realidad infantiloides por la que discurre Nina, emplazados en un dormitorio poblado por animales de peluche y claros representantes de su vestuario. Un exaltado estado de niñez permanente que acentúa la presencia invisible del cisne blanco.



A medida que su mente comienza a distorsionarse, a raíz de su enfermiza implicación en el rol del cisne negro, la atmósfera que la rodea se descompone a su vez. Desde su vestuario, cuyas ropas adquieren tonalidades grisáceas y negras que nos trasladan al cisne malvado, hasta los diferentes ambientes que enfatizan los estados alucinatorios que la conducen a la crisis psicótica.

Cisne negro se construye, por lo tanto, bajo la presencia de dos estados o fuerzas interiores que permanecen en una constante lucha en la mente trastornada de la protagonista (la imagen virginal que transmite y la búsqueda de la liberación a la que aspira) y de cuya resolución se establece el posterior devenir del relato.

Este tipo de estructura psicótica, instaurada en torno al fenómeno del doble, se manifiesta a través de dos encarnaciones que se alimentarán mutuamente entre sí a lo largo del film, y en cuyo tratamiento y función concreta en el desarrollo de la narración nos centraremos a continuación.

3. El fenómeno del *doppelgänger* o el gemelo malvado

Nina camina frustrada hacia su casa tras el estrepitoso fracaso en las audiciones al puesto de primera bailarina para la obra de ballet. Al llegar a la entrada de un estrecho y lúgubre callejón, se percata de la presencia de una figura femenina, situada al otro lado y que la observa en la oscuridad. Acto seguido, comienza a andar apresuradamente en dirección a Nina, que es impulsada, automáticamente, a reanudar su camino y afrontar el encuentro inevitable entre ambas.



En este momento, el montaje se configura en torno a la alternancia de dos planos concretos -subjetivos desde Nina y los respectivos planos de réplica de su rostro desconcertado-, que subraya y prolonga en el tiempo la tensión que preside la escena, y que se ve incrementada por el sonido de sus pisadas, enfatizadas por la banda sonora. Al producirse el choque entre ambos personajes, la cámara vuelve, como definiría José A. Navarro (2011: 26), al *subjetivismo descriptivo* al que tiene habituado al espectador desde el inicio del relato. De este modo, se ilustra la primera de una larga serie de manifestaciones del *doble* -del rostro de la propia Nina- inserto, esta vez, sobre el rostro de la

desconocida transeúnte. Una breve aparición que será acentuada con una pequeña carcajada femenina, que emergerá, a partir de este fragmento, cada vez que el *doble* obtiene protagonismo. Automáticamente, la imagen es reemplazada por el rostro original de la joven, como parte intrínseca de la fase alucinatoria.



El encuadre bajo el que se configura la confluencia entre ambos personajes viene determinada por la presencia de los dos colores opuestos y su evocación a las dos aves protagonistas. El blanco/rosa de Nina enfrentado al negro del *doble*. Los dos lados -la luz y la oscuridad- de una misma imagen.

De este fragmento de cierto carácter onírico, se deriva la llegada e instauración de la psicosis en la mente de Nina, representada a través de su cruce con el *doble*, como vía a la sustitución mental, al nacimiento del desdoblamiento.

Ya en el clásico film de Polanski, *Repulsión* (1965), fue trabajado este estado de proyección, en el que el personaje protagonista es víctima de un desdoblamiento ante la inesperada pérdida de la protección fraternal, quedando a merced de sus delirios psicóticos. En ambos textos, las dos jóvenes se ven desprovistas de los registros simbólicos necesarios para enfrentar una situación que les lleva a desvincularse de la realidad. La irrupción de la sexualidad se erige como premisa principal, establecida en *Cisne negro* mediante los rasgos asociados al personaje de la obra de ballet, y en *Repulsión*, a través de la relación sentimental que provoca la destrucción del vínculo con su hermana, así como de los pretendientes que la abordan durante su aislamiento. La imagen del *doble* encarna el factor inexistente en ambas (lo sexual) duplicado y exteriorizado, acompañado de connotaciones negativas o, como lo denominaba Freud, con un carácter siniestro o *unheimlich*:

“*Unheimlich*, es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1992: 225).

Este proceso de expulsión del *doble*, representado en la escena anterior, nos conduce hasta la obra de Dostoievski, *El doble*, a la cual Aronofsky alude como base central sobre la que sustenta todo el discurso:

“A veinte pasos de él se perfiló la figura de un hombre que se le acercaba apresuradamente, a un buen trote, acortando veloz la distancia que mediaba entre ellos [...] El señor Goliadkin pudo al fin ver con calidad a su nuevo compañero noctámbulo y lanzó una exclamación de asombro y horror [...] Su amigo nocturno no era otro que él mismo, el propio señor Goliadkin, otro señor Goliadkin, pero absolutamente idéntico a él...en una palabra, su doble” (Dostoievski, 1985: 26-27).

De la traslación de esta escena de la obra de Dostoievski, deriva la definitiva consolidación del *doble*, a través del encontronazo del sujeto principal con la visión duplicada de sí mismo. De la estrecha relación entre ambos textos, Aronofsky declararía:

“Ya estaba pensando en hacer una adaptación de *El Doble* de Dostoievski, que trata sobre un hombre que un día despierta y se encuentra con que otro hombre ha comenzado a ocupar lentamente el mismo lugar que él en su vida. Luego vi *El lago de los cisnes* y me di cuenta de que el tema era muy similar. La misma bailarina hace del Cisne blanco y del cisne negro. Y es incluso mejor que *El doble* porque aquí son dos personajes completamente diferentes” (Aronofsky, 2011: 30).

Esta pequeña variación, ya apuntada por el director, se convierte en el aspecto diferenciador por el que se configura *Cisne negro*. La identificación de Nina con una figura contraria, bajo la cual se lleva a cabo el desdoblamiento o, volviendo a palabras de Freud:

“La identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio – o sea, duplicación, división, permutación del yo-“ (Freud, 1992: 234).

En este caso, cobra una especial importancia la figura de Lily (Mila Kunis), la nueva bailarina que llega a la compañía para llevar a cabo una sustitución y acaba convirtiéndose en una de las candidatas a optar al puesto de primera bailarina. Su interés radica en manifestarse como la antítesis de Nina. Su

imagen desinhibida, sensual y descarada la posicionan como la mejor opción para representar al cisne malvado a ojos del director, y por consiguiente, cancelar la posibilidad de Nina de lograr su tan ansiado objetivo.

Por lo tanto, Lily se convierte, automáticamente, en la imagen de su *doppelgänger*¹, establecido a través del rasgo que mejor caracteriza a este fenómeno: la crisis persecutoria que se cierne sobre el sujeto, a través de la firme convicción de que un desconocido individuo -un *doble* de sí mismo- intenta con tomar el control de su vida, a través de la sustitución. Por ello, la parte de Nina que es demandada y no complacida, será proyectada hacia el exterior. En este caso, hacia Lily, siendo el objetivo principal de una serie de fragmentos de carácter alucinatorio.

Debemos atender a uno de las escenas que mejor ilustran este estado de autoscopía, apoyada en la imagen real de Lily.

El momento tiene lugar cuando Nina, afligida por la crueldad que le demuestra Leroy durante los ensayos, acaba por derrumbarse poco después en una de las salas de baile. Sus lamentos son interrumpidos por la llegada de alguien a la sala. Un plano muestra a una figura situada junto al marco de la entrada, oculta por las sombras. La escena viene determinada por el desconcierto que produce esa inquietante presencia, delimitada por el juego de luces y sombras, encargadas de recrear la ilusión óptica.

La irracionalidad que sustenta esta imagen se incrementa con la inserción de un plano del rostro desconcertado de Nina, a la vez que demanda una identificación (“¿quién es?”).

Para incentivar el carácter *siniestro* que preside en la escena, se acorta la escala de la imagen hasta un plano corto del rostro de esta figura, que permaneciendo aún en la oscuridad, nos vincula automáticamente a la propia Nina sumergida bajo ropas oscuras. Al penetrar el *doble* en la sala, un haz de luz proveniente del interior de la estancia, incide sobre su rostro, desvelándonos a Lily. Nuevamente, el contraste entre luz-oscuridad es el encargado de otorgar el sentido del episodio sobrenatural que rige la escena.

¹ Vocablo de origen alemán (doppel: doble y gänger: andante), empleado con frecuencia en literatura para designar la naturaleza dual de una persona.

El propio Aronofsky señalaría la importancia de este juego de luces en la concepción de la dualidad:

“Lo que me fascinó de la historia era el contraste entre lo luminoso y lo oscuro y cómo las dos fuerzas combaten la una contra la otra” (Aronofsky, 2011: 30).



Cisne negro actúa, de este modo, bajo un procedimiento de reiterada distorsión de la percepción. Son una serie de fragmentos destinados a situar al espectador bajo el punto de vista del personaje principal, iniciado a través de la cámara subjetiva. De este modo, se encuentra sometido, junto a la propia protagonista, a un estado de incertidumbre permanente sobre el carácter real o alucinatorio de estas impresiones sensoriales, como tránsito a la locura. En última instancia, Aronofsky aboga por la búsqueda del estímulo emocional característico del género de terror, mediante los efectos sonoros que acompañan a cada una de las múltiples visiones.

Este tipo de fórmula –el impacto como premisa principal para acercar al espectador-, ya fue trabajada con anterioridad por el director en los films *Pi, fe en el caos* (*Pi, Faith in Chaos*, 1998) y *Réquiem por un sueño* (*Requiem for a dream*, 2000), mediante la presentación de un montaje frenético de imagen y sonido, que invadía la pantalla cada vez que los personajes reincidían en el objeto de su obsesión.

4. La constitución del *doble* en el espejo

“The film is also about doubles and your reflection in a mirror is a double, so mirrors became a really important part of the film” (Aronofsky, 2011).

Con esta breve cita, Aronofsky subraya el elemento más importante de la narración, en relación a su estrecha vinculación con el *doble*.

El interés del espejo nace a través de su representación como lugar donde el espacio real es reflejado, y por tanto, duplicado. De modo que, junto a la imagen de Lily, se consolida como el lugar bajo el cual nace y adquiere poder el *doble*.

Su presencia es fundamental para asistir al progresivo desmoronamiento del personaje principal, de modo que puebla cada uno de los escenarios que envuelven a la protagonista. Cuando la cámara no se encuentra tras Nina, la acción se desarrolla a través de los reflejos de los espejos que constantemente la rodean. Con ello, el espejo ayuda a incrementar la confusión con la que el director trata de sumir al espectador.

El propósito del espejo en la configuración del film, parte de una estrecha vinculación al mundo de la danza. Se trata de un elemento protagonista en la vida de una bailarina, cuya imagen madura en torno al reflejo que de sí misma proyecta el espejo. Nina, por lo tanto, es forzada a enfrentarse a su reflejo con asiduidad.



“La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la imago, que es establecer, una relación del organismo, con su realidad” (Lacan, 2009: 102).

Tal y como anunciaba el psicoanalista Jacques Lacan en su *Teoría del Estadio del Espejo*, el valor del individuo se configura a través del reconocimiento de sí mismo -como unidad- a través de la imagen que proyecta el espejo. De este modo, la imposible individualización de Nina y por ello, la pronunciación del *doble*, responde a su incapacidad de atender a su propia realidad, establecida por una imposible vinculación con esta superficie reflectante.

A esta relación, Lacan añadía, además, la indispensabilidad de la figura del semejante, la figura materna que afirma el valor de la imagen reflejada, necesaria para acceder al autoconocimiento.

De este modo, la incapacidad de Nina de reconocerse a sí misma, base sobre la que se estructura su psicosis, halla su origen en una relación opresiva con su madre. Un obsesivo vínculo materno-filial, asentado en el odio enmascarado en amor que profesa Erica (Barbara Hershey) hacia su hija. Parte de la actitud que demuestra hacia Nina viene concebida a raíz de su fracaso en el pasado en el ballet, del que, inconscientemente, la cree culpable. Esta dominancia materna mantiene a Nina anclada a un estado de niñez permanente –iniciado en su dormitorio y asentado en el *leitmotiv* “mi dulce niña”-, en un tiempo muy primario del estadio del espejo, bajo el cual no deja que llegue a tomar conciencia de sí misma, como alguien con identidad, identificable.

En este último aspecto, Nando Salvá observaba que:

“La capacidad de Nina para interpretar a la vez al cisne blanco y al cisne negro depende de su capacidad para dejar de ser una niña y convertirse en un adulto sexual” (Salvá, 2011: 52).

Una capacidad vetada por la intromisión materna. Nina se confronta a una sexualidad que le resulta imposible de apropiarse. Es lo que Lacan denominaba *forcluido*.

El cine ya ha explotado con anterioridad este tipo de relación devastadora entre madre e hija, con ejemplos como la obra de Brian De Palma, *Carrie* (1976) o *La pianista* (2001) de Haneke, donde, en este último caso, la represión sexual a la que se encuentra sometida la protagonista, a través de una dependencia involuntaria al seno materno, la lleva a desahogarse a través de la autoagresión –bajo prácticas de carácter sadomasoquistas-. La satisfacción de una vía insatisfecha que es compartida con la protagonista de *Cisne negro*.

Nina alivia ese estrago materno a través de los arañazos que se infringe en la espalda (La protagonista de *La pianista* acudía a una cuchilla de afeitar con la que se realizaba cortes en el sexo). Este tipo de autolesiones, presentes desde el inicio del relato, y producidas como forma de aliviar la tensión acumulada en momentos de angustia, se rige aquí, también, como sustituto onanístico, ante la

imposibilidad de acceder a su propia sexualidad, coartada por la presencia materna.

Este comportamiento autopunitivo trata de ser erradicado por Erica, a través de aquellos fragmentos en los que acude a las tijeras como forma de evitar la mutilación y, con ello, impedir la satisfacción. Esta relación intrínseca entre el arañazo y el espejo (el único medio para acceder a la espalda), se incrementa mediante la incorporación del *doble* al discurso.

Zizek destacaría, en su obra apoyada en la figura de Lacan, la relación entre estas dos instancias, atendiendo, nuevamente, al carácter siniestro o *unheimliches* del *doble*:

“La imagen del espejo obtiene su carácter *unheimliches* –el doble es lo mismo que yo, y no obstante, totalmente extraño-; su semejanza acentúa aún más su carácter siniestro. Esta es la razón por la cual la imagen de un doble se transforma con tanta facilidad en su opuesto” (Zizek, 1994: 156).

De este modo, el *doble* -su identidad rival- emerge a través del espejo. El único elemento que es real respecto a Nina. En este caso, cobra especial importancia el espejo del baño, lugar donde halla su único momento de privacidad y en el que trata de poner límite a la demanda materna.

En este momento, vamos a referirnos a una escena concreta, representativa de esa estrecha relación entre el arañazo y la manifestación del *doble*, ambas presencias sumidas bajo este elemento.

Nina acude, nuevamente, al espejo del baño para detenerse ante el empeoramiento del arañazo de su espalda, fruto de su progresiva involucración en el doble papel. Atendiendo al mandato materno, Nina toma unas tijeras y comienza a cortarse las uñas con firmeza. La cámara realiza una lenta panorámica desde el rostro de Nina hasta su reflejo, proyectado en el espejo. En ese instante, una extraña presencia parece brotar del cuerpo de la joven y su rostro se torna malévolo, *siniestro*. Poseída momentáneamente por esta invisible fuerza interna –el *doble*- se realiza un corte en el dedo con las afiladas cuchillas de acero. Nina sale del trance, instantáneamente, bajo el dolor de la reciente herida infringida.

Con esta pequeña escena, se produce el primer enfrentamiento entre Nina y su otro yo. El *doble* que ha tomado poder, con la misión de llevar a cabo la sustitución, terminana por agredir a Nina -autoagredirse-, como parte de esa irracionalidad que sustenta al fenómeno del desdoblamiento de personalidad.



Este fugaz intento de frenar la autocastración –y con ello, permitir el crecimiento del arañazo-, tiene su reflejo en otro aspecto de gran importancia en el desarrollo de la diegésis. La mutación como acompañamiento del *doble*. A través de una serie de alucinaciones cenestésicas, iniciadas en el sarpullido de su espalda, Nina cree transformarse en el objeto de su obsesión: el cisne negro. Una transformación –análoga a la tratada por Kafka en *La metamorfosis* (1915)- que tendrá su momento culmen cuando Nina cree ver como una pluma negra es expulsada del interior de la herida, momento que establece la consolidación definitiva del *doble*.

Este proceso de transformación, atendiendo a la alteración del cuerpo humano, nos remite a la obra de Cronenberg y, concretamente, a *La mosca* (1986), film en el que un excéntrico científico se ve sumido, tras un experimento fallido, en una monstruosa metamorfosis de hombre a insecto.

En ambas películas, los espejos (y en concreto, el espejo del baño) se encargan de mostrar la minuciosa transformación que va teniendo lugar sobre el cuerpo de los protagonistas. Cada vez que se miran al espejo, asisten, con asombro, a los nuevos cambios que la mutación ha dejado sobre su cuerpo.



Por otro lado, la inclusión de esta pequeña herida en el relato, nos evoca a las obras anteriores del director, a través de la presentación del estigma,

perpetuado sobre el cuerpo de los personajes protagonistas. Aronofsky ahonda en las huellas de la autodestrucción en el cuerpo humano, víctima física y psíquica de la determinación inicial de los personajes. El sujeto acaba sumido en la imagen de una pequeña marca o cicatriz, adherida a su piel, como medio que le advierte de las consecuencias de su obsesión. Desde la pequeña ampolla del brazo de Harry, protagonista de *Réquiem por un sueño*, fruto de las inyecciones de heroína; hasta la cicatriz que deja sobre su pecho la operación de corazón que obliga a Randy (protagonista de *El luchador*) a abandonar el ring para siempre.

Volviendo a la imagen del *doble*, inmortalizada por el elemento espejo, podemos detenernos en dos escenas que se suceden casi consecutivamente en el film, y cuya estructuración resulta ser la misma.

En la primera de ellas, Nina se encuentra en el taller de costura de la compañía, aguardando a que la modista le tome las medidas para el vestuario de primera bailarina. El protagonismo recae en los espejos enfrentados, donde Nina, situada en el centro del encuadre, atiende a su figura multiplicada en profundidad. Su vestuario, conformado por ropas oscuras, corrobora, como señalamos con anterioridad, la instauración del desdoblamiento, de la imagen del cisne negro. La escena se caracteriza por el surgimiento de un extraño sonido, que impulsa a Nina a inclinarse hacia su lado derecho, atraída por su procedencia.

Al dejar al descubierto parte del espejo, asistimos, junto a Nina, a la visión del reflejo que parece haber cobrado, momentáneamente, vida propia, mientras se rasca la espalda con vigor. Acto seguido, bajo la desconcertante mirada de Nina, su reflejo se girará hacia ella, consolidando, así, el estado de dominio del *doble*, perpetuado bajo una ilusión.



Bajo esta misma visión aterradora, se edifica la segunda de las escenas, que transcurre poco después de este último fragmento. Nina, alarmada por la repentina noticia del ascenso de Lily como su sustituta -en el caso de que ella no pueda bailar durante la obra- ensaya sin descanso la noche anterior al gran estreno. Los espejos vuelven a cubrir todo el encuadre, expectantes a los movimientos que ejecuta la joven bailarina.

Análogamente, en la segunda escena, el reflejo de Nina actúa fuera de sincronía de sus movimientos. El *doble*, sumergido en el espejo, vuelve a girarse hacia Nina, justo antes de que las luces de la sala se apaguen al unísono, dejándola en completa oscuridad. El lado oscuro, el *doble*, ha tomado definitivamente el control de su mente.

La configuración de ambas escenas nos evocan a *Perfect blue* (1997), de Satoshi Kon, obra de interés general para Aronofsky, donde los espejos son, igualmente, los encargados de albergar al *doble*, fruto del desdoblamiento de personalidad que la protagonista padece.



Esta última escena se convierte en el desencadenante final que llevará a Nina a su enfrentamiento ante las dos subjetividades que han regido todo el relato. La primera de ellas, la búsqueda de la perfección, transmitida por su madre y representada bajo la figura de Beth. La segunda, el gozo y el erotismo, promovidos por Leroy -y la figura del cisne negro- y exteriorizados por Lily. Dos estados representantes de los cisnes protagonistas, incapaces de sobrevivir unidos. Su salida, por lo tanto, se reduce a eliminar a estos dos estados contrarios. El “ideal del yo” encarnado por Beth y la perversión instaurada sobre Lily.

5. La destrucción de la dualidad

“Every woman who surrounds Nina is, it seems, both a rival and her double –including suicidal, washed-up former principal dancer Beth (Winona Ryder); the seemingly friendly, sexy rival Lily (Mila Kunis), who wants to take Nina out clubbing; and even her jealous mother Erica (Barbara Hershey), who’s terrified of Nina growing up and having a real success that she cannot share” (James, 2011: 34).

Tal y como observaba Nick James, la realidad de Nina se configura en torno a la imagen de múltiples *dobles*, cuyo presencia en la continuidad de la acción, amenaza, finalmente, con romper la integridad de Nina. De modo que, al final del relato, se ve sumida por una coexistencia imposible. En este momento, Nina acude a la eliminación, o lo que es lo mismo, a la autodestrucción, como vía para hallar su liberación. Se produce la muerte simbólica de estos dos estados o subjetividades, mediante dos nuevos fragmentos de carácter alucinatorio.

A continuación, vamos a referirnos a la construcción de estas dos escenas.

La primera de ellas tiene lugar cuando Nina acude al hospital a buscar amparo en Beth, la ex primera bailarina, convaleciente tras el desafortunado accidente que la deja invalida para siempre. Su llegada desconcierta a la enferma que increpa a Nina cuando ésta deposita sobre su mesa aquellos objetos que, clandestinamente, robó de su camerino tras su expulsión. Nina, desesperada, se refugia en el delirio persecutorio instaurado sobre Lily (“ella intenta ocupar mi lugar”), mientras reincide en el objeto de su obsesión (“solo intentaba ser tan perfecta como tú”).

De este modo, el “ideal del yo”, encarnado por Beth, es destruido ante la idea de convertirse ahora en el nuevo sujeto reemplazado. De pronto, el sentido de la acción es interrumpido cuando Beth toma entre sus manos la lima de uñas de la que Nina se había apropiado anteriormente y, sin dudarle, comienza a apuñalarse el rostro con brutalidad mientras vocifera: “no soy nada”.

La automutilación vuelve a presidir el relato. La lima como símbolo de la castración a la que se venía sometiendo Nina a través del yugo materno y las tijeras. En este caso, la lima -objeto de similar utilidad- es utilizada ahora para

destruir el objeto de perfección y belleza, atacando, así, a la figura a la que se vinculaba (Beth).

Cuando Nina trata, en última instancia, de contener la destrucción, arrebatándole el arma a la ex primera bailarina, su rostro desaparece para reflejar al del *doble*, que continúa acuchillándose el rostro, mientras Nina huye aterrada de la habitación.



Aronofsky ataca nuevamente el sentido del relato, emplazando un universo que oscila entre la realidad-irrealidad. El espectador se sitúa en la mente trastornada de la joven bailarina, sin conocer si el fragmento visionado se trata de una automutilación real -de naturaleza suicida- de Beth, o un nuevo episodio alucinatorio de la protagonista, que se incrementa cuando al entrar en el ascensor del hospital, huyendo de la siniestra aparición, descubre con horror la lima de uñas impregnada en sangre en su mano.

Una vez se produce la desvinculación del objeto de perfección, Nina queda a merced de la segunda subjetividad, el gozo representado por Lily -la imagen del cisne negro- en un semejante proceso de destrucción.

La escena tiene lugar el día del estreno de la famosa obra de ballet, donde Nina debuta como primera bailarina. Tras finalizar el segundo acto, Nina, ataviada con el disfraz de la reina cisne, acude a su camerino para reemplazar su vestuario por el de su gemela, el cisne negro. Allí encuentra a Lily, sentada frente a su tocador, portando sus ropas y tratando de provocar a Nina con la actitud del *doble*: “¿Qué te parece si yo bailo el cisne negro por ti?”.

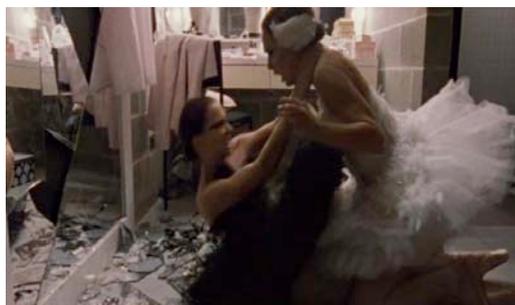
El espejo, elemento del que nos ocupamos con anterioridad, símbolo del desdoblamiento, vuelve a protagonizar la escena. La cámara, situada tras Lily, realiza una pequeña panorámica a medida que ésta se gira hacia Nina, produciéndose, nuevamente, la sustitución de su rostro por el de la propia Nina. Se trata de la expulsión del *doble* desde el espejo.

Las palabras de Lily corroboran lo enunciado con anterioridad por Leroy (“la única que se interpone en tu camino eres tú”).



Tras esta sentencia, se produce el enfrentamiento final que guía la acción, cuando Nina, movida por un sentimiento de miedo e ira, se abalanza contra el *doble*, empujándola con violencia contra el espejo del camerino, que estalla en multitud de fragmentos. La encarnada lucha entre las dos dualidades -el cisne blanco y el cisne negro- enfrentados bajo los cristales rotos del espejo que se regía como único elemento que los separaba.

La inverosimilitud preside en un enfrentamiento definido por la lucha del individuo contra su propia persona. Un procedimiento que nos evoca a la obra de David Fincher, *El club de la lucha* (1999), donde el personaje principal -un individuo que sufre un desdoblamiento de personalidad- se encaraba, finalmente, a la partición oscura de su mente, a través de un violento encuentro consigo mismo.



Se escenifica el acto de liberación a través de la pelea del individuo contra su propia imagen, ya iniciado con el enfrentamiento ante Beth. De este modo, bajo el mensaje “es mi turno”, la dualidad es, inevitablemente, cancelada. Nina da muerte al *doble* al apuñalarle el vientre con uno de los fragmentos del espejo. El trozo de espejo del que, hasta este momento, se servía la imagen del *doble*, actúa ahora como el arma que lo destruye. Un apuñalamiento que actúa, además, como símbolo de la conclusión del acto sexual, perpetrado con el trozo de cristal por el cual emana la sangre que destruye finalmente a su antagonico. De modo

que, tras creer haber dado muerte a su rival, a su *doble*, es capaz de sumergirse en la piel del cisne negro -de confrontar la pulsión sexual- y ejecutar su presentación en la obra.

Sin embargo, su nublado raciocinio le impide comprender las consecuencias del acto cometido, ya que al apuñalar al *doble*, no ha hecho si no apuñalarse a sí misma. De este modo, se desata el acto de suicidio inconsciente, que culmina en el escenario, a través de la representación del último acto de la obra -la muerte de la reina cisne- que concluye, tras el apoteósico final, con su propia muerte. La doble muerte bajo la que Nina consigue conciliar las dos dualidades. El cisne blanco y el cisne negro. Al igual que en la obra de Tchaikovsky, solo en su propia muerte consigue hallar la libertad.

De este modo, Aronofsky expresa la visión de la propia destrucción, ya apuntada en sus largometrajes anteriores, como vehículo por el que los personajes principales, atados a sus obsesiones, acceden al autoconocimiento. El sujeto protagonista está sujeto, nuevamente, a una imposible redención. En *Cisne negro*, al enfrentarse a las consecuencias de su obsesión, Nina, consigue a su vez, consumarla: “Estuve perfecta”.

6. Referencias bibliográficas

ARONOFSKY, Darren (2011). “In-Depyh Interview with Darren Aronofsky for Black Swan”. En *Flicks and Bits*: <http://www.flicksandbits.com/2011/01/17/in-depth-interview-with-darren-aronofsky-for-black-swan-starring-natalie-portman/6635/>. [Consultada 10/08/2011].

DOSTOYEVSKI, Fiodor (1985). *El doble*. Madrid: Alianza.

FREUD, Sigmund (1992). “El yo y el ello”. *Obras completas, Vol. XIX*. Buenos Aires: Amorrortu.

FREUD, Sigmud (1992). “Lo ominoso”. *Obras completas, Vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu.

JAMES, Nick (2011). “Dancer in the dark”. En *Sight & Sound*, febrero, pp. 33-36.

- KAFKA, Franz (2011). *La metamorfosis*. Madrid: Alianza.
- LACAN, Jacques (2009). “El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos, Vol. 1*. México: Siglo XXI.
- LACAN, Jacques (2000). “Introducción a la cuestión de la psicosis”. *Seminario 3, La psicosis*. Paidós.
- LERMAN, Gabriel (2001). “Entrevista. Darren Aronofsky”. En *Dirigido por*, enero, pp. 28-31.
- PIERCE, Michael. “Directors of the year. Darren Aronofsky”. En *International Film Guide*: <http://www.internationalfilmguide.com/> [Consultada 04/07/2011].
- POSECK VERA, Beatriz (2006). “¡El asesino era yo! O el trastorno de identidad disociativo en el cine”. En *Rev Med Cine2*, pp. 125-132.
http://campus.usal.es/~revistamedicinacine/Volumen_2_1/n4/esp_4_pdf/transtdisocia.pdf [Consultada 27/07/2011].
- RAMÍREZ GUZMÁN, Fernando (2011). “El cine de la obsesión: Aronofsky”. En *Siglo nuevo* (El siglo de Torreón), año 6, nº 133, julio, pp. 26-29.
- SALVÁ, Nando (2011). “Cisne negro”. En *Cinemanía*, febrero, p. 52.
- ZIZEK, Slavoj (1994). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva visión.

EL SUR: CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE NOVELA Y ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

EL SUR: CONVERGENCES AND DIVERGENCES BETWEEN NOVEL AND FILM ADAPTATION

Marcos Díaz Martín

Universidad Complutense de Madrid

Resumen:

El presente artículo analiza la relación entre la novela *El Sur* y su adaptación cinematográfica, atendiendo a la tipología de la adaptación, a sus dimensiones espacio-temporales y a sus diferencias y coincidencias enunciativas y narrativas. Para dicho estudio utilizamos un método analítico e interpretativo, aplicando conceptos teóricos de la relación entre literatura y cine y recogiendo opiniones y reflexiones de autores de referencia.

Abstract:

This article examines the relationship between the novel *El Sur* and its film adaptation, based on the type of adaptation, its space-time dimensions and their differences and similarities in exposition and narrative. For this study we use an analytical and interpretative method, applying theoretical concepts of the relationship between literature and cinema and collecting thoughts and opinions of authors of reference.

Palabras clave:

Víctor Erice; García Morales; relato circular, paisaje anímico.

Key words:

Víctor Erice; Garcia Morales; circular plot, mood scenary.

1. Introducción: ¿por qué *El sur*? metodología del estudio

El Sur pasa por ser una de las películas más veneradas de la filmografía española y Erice uno de los cineastas más importantes de la cinematografía patria a pesar de su corta obra. Son, además, muchos los trabajos que tratan no sólo la obra completa del autor y su aportación como director, sino otros aspectos más concretos como su relación con la literatura o la pintura, y diversos los estudios dedicados a cada una de sus películas.

El segundo largometraje de Erice, después de *El Espíritu de la Colmena*, consagró al director español y supuso para él el reconocimiento internacional. Considerada una de las mejores películas del cine español moderno, ejemplar en cuanto a su dirección y realización, polémica en cuanto a su carácter inacabado, fiel en cuanto al espíritu del texto que la inspira, *El Sur* de Erice supone una experiencia turbadora y en cierta medida poética y metafórica. La película y la novela de Adelaida García Morales suponen un complejo tratado del salto a la madurez, del viaje interior y la relación entre niños, adolescentes y sus referentes paternos.

Encontramos bastantes investigaciones dedicadas al cine del realizador vizcaíno; algunos de dichos estudios suponen la edición de libros completos dedicados al análisis de su particular cine; muchos más han dedicado parte de sus estudios o capítulos dentro de otras publicaciones y tomos al cine de Erice o a algunas de sus películas en concreto. *El Sur*, como película, como adaptación literaria, como referencia del cine español moderno o como paradigma de cine influido por lo pictórico o lo metafórico, ha sido del interés de investigadores dentro y fuera de nuestras fronteras.

Por la brevedad del texto que la provoca y por el interés de la obra cinematográfica y su especial relación con el primero, en este trabajo procederemos a un estudio completo de la obra, entendido como una comparación entre la novela de Adelaida García Morales de 1985 y la película de Víctor Erice de 1983 y atendiendo a aspectos como la tipología de la adaptación, la fidelidad de la misma, las diferencias y convergencias entre ambas (entre otras, las derivadas del carácter inacabado de la cinta), la enunciación y puntos de vista y las dimensiones espaciales y temporales de ambas.

Para dicho estudio utilizaremos un método analítico e interpretativo, aplicando los conceptos teóricos y recogiendo opiniones y reflexiones de algunos de los autores antes mencionados e incluso del propio Erice.

2. *El sur* de Adelaida García Morales y el de Víctor Erice: contexto y peculiaridades de novela y libro

El Sur es la primera novela de Adelaida García Morales. El relato, de menos de cincuenta páginas, narra la historia de Adriana -Estrella en la película de Erice- y su relación con su familia, más concretamente con su padre.

El texto se estructura sobre un *flash back* de la protagonista que nos cuenta desde un yo presente, en primera persona, su historia entre los seis y los quince años. La novela se ubica espacialmente en un pueblo del norte, en un espacio no determinado de forma explícita y en una época tampoco concretada.

La novela narra la infancia de Adriana, la pérdida de la inocencia de la misma, el descubrimiento de la vida secreta de su padre, y se caracteriza por evocar un relato intimista, a través del recuerdo y la nostalgia. La narradora de la novela es una persona adulta, de una edad indeterminada y ubicada espacialmente en la casa, en el espacio donde transcurre la mayor parte de la narración.

El relato de García Morales, alineado lingüísticamente cerca del realismo mágico por autores como Rafael Cerrato, es en todo caso un texto intimista, por cuanto refleja las raíces -también el resultado, puesto que la narración corre a cargo de un personaje ya adulto- del personaje protagonista, en este caso Adriana (Cerrato, 2006: 111). La realidad nos viene tamizada, subjetivada por la visión de la protagonista, por una niña, o más bien, por los recuerdos de infancia y adolescencia de una adulta. Conviene recordar que la visión que como lectores obtenemos es no una especie de diario, puesto que el relato está articulado sobre el verbo pasado, y sí una serie de recuerdos, una historia rememorada por una Adriana adulta y de vuelta a La Gaviota.

En la línea apuntada por Cerrato, es cierto que la novela que nos ocupa comparte con ese estilo el interés por mostrar lo irreal y lo fantástico dentro del ámbito de lo real; lo sensorial aparece enmarcado de forma natural en una historia realista. En este sentido, el lirismo de la obra incluye aspectos que

podemos considerar irreales, como la historia del péndulo y la profesión de zahorí del padre. Veremos luego como estas características conectan, como afirma Cerrato, con la poética del vacío, característica del cine del realizador vasco (Cerrato, 2006: 112).

Sea como sea, el carácter fantasioso de parte de la novela se encuadra dentro de una novela intimista, narrada en primera persona, con un punto de vista único de un narrador diegético pero no omnisciente. Adriana no sabe lo que piensan los otros personajes, el lector por tanto tampoco, ya que no abandona en ningún momento ese punto de vista único.

Epicteto José Díaz establece una relación entre *El Sur* de García Morales y la visión romántica, en cuanto a que la novela reflexiona sobre la experiencia humana y su falta de base, la experiencia del vacío y del límite (Díaz, 2008: 224).

También Norberto Mínguez Arranz nos da pistas sobre el relato cuando cita a Spiegel para explicar que a partir de la novela decimonónica se ha producido un cambio importante en la manera de descubrir el mundo externo: el trasvase del énfasis desde el objeto al sujeto que establece la mirada y la transformación de la forma de presentar el campo de visión, pasando a una presentación discontinua y fragmentada (Mínguez, 1998:59).

Ambas teorías ven su reflejo en la novela que nos ocupa: *El Sur* destaca tanto por organizarse en torno a una mirada subjetiva y a la identificación con la protagonista como por una estructura basada en un largo *flash back* dentro del cual se dan saltos temporales.

El lirismo y el carácter *mágico* de la obra se ubican en un contexto temporal de postguerra, lo cual aporta la dosis de realismo, de novela de época en que se vislumbra sin problema a uno de los que resultaron perdedores. A pesar de las referencias a ese periodo, la novela no tiene una ubicación concreta que no sea la del norte ni una demarcación temporal concreta que no sea la intuida cuando Adriana nos informa de que su madre no puede ejercer de maestra después de la guerra civil.

Es ésta una historia de descreimiento, reflexión introspectiva y abandono de la inocencia infantil. Lo señalan frases como la siguiente:

“[...] pensaba entonces que tú eras en un mago” (García, 1985: 5).

El poder de las ataduras sociales, el cumplimiento de valores religiosos, sociales y de buenas maneras y lo correcto e incorrecto dentro de la óptica de la España de postguerra subyacen detrás del relato intimista. El alto precio que el padre de Adriana tiene que pagar por ceder a la opresión de lo que debe hacer y cómo éste se ve sumido en una vida que no desea y a la que sólo puede hacer frente en pequeñas batallas como el desprecio a Josefa -y con ella de la religión entendida como condicionante moral- muestran un mundo en la novela que abarca mucho más que el viaje interior y la relación de una niña con su idolatrado padre.

El estilo de García Morales huye de lo descriptivo y se encuadra dentro un estilo fundamentalmente narrativo en que los paisajes, los ambientes y los personajes no encuentran una descripción concreta, aunque sí lo haga su personalidad y sus sentimientos, siempre desde la óptica de la protagonista y narradora única. El aspecto físico de los personajes no interesa tanto a la escritora como sus acciones, a partir de las cuales descubrimos su verdadera esencia.

Historia y discurso en la novela están marcados por lo metafórico y lo lírico. De esa forma la historia, que mezcla lo real con lo fantástico, se ve perfectamente reflejada en un texto en que abundan referencias a la cotidianidad, pero en que caben también términos que expresan estados de ánimo y sensaciones.

En la película veremos cómo la relación entre historia y discurso está plenamente conseguida, siendo la forma de narrar la perfecta para una historia en que la tranquilidad y el desencanto toman el protagonismo.

El Sur de García Morales se mueve entre dos espacios temporales: el pasado, en que transcurre la historia de infancia y adolescencia, y el presente, en que cuenta la historia. Siendo más precisos, podemos dividir ese primer periodo temporal en otros tres y señalar que el primero de ellos abarca la infancia de Adriana, al amor e idolatría de su padre y su relación con otras personas del entorno; el segundo ahonda, coincidiendo con el cambio y encerramiento en sí mismo de Rafael a su vuelta de Sevilla, en el descubrimiento de la vida pasada del padre y el brusco cambio en la relación entre ambos, que finaliza con el suicidio y el viaje de Adriana al sur. La terca parte se ubica en Sevilla y termina con la voz presente -por segunda vez el verbo presente, reflejo de la finalización de una

historia en *flash back*- de una Adriana ya adulta y marcada por la ausencia, que decide abandonar aquella casa.

Cristina Martínez-Carazo señala que el mismo acto de enunciación supone un punto de partida diferente:

“La novela, que concluye con el mismo tiempo que se inicia, tiene a Andrea como narrador, y a su padre fallecido como destinatario, por lo que toma un tono de confesión, de descarga personal, de cierta liberación pendiente y de nostalgia desbocada que, después de todo, después de descubrir la verdad y de tanto tragedia, acaba en la nada, en el vacío de una casa abandonada” (Martínez-Carazo, 1997: 191).

El yo narrativo, personalizado en el personaje de Adriana, se abandona sólo cuando transcribe literalmente las cartas de Gloria Valle. Es interesante preguntarse acerca de cómo, en un relato interior, intimista, y que podía interpretarse como imprevisto e improvisado en boca de Adriana adulta, aparecen reflejadas de forma fidedigna e íntegra aquellas cartas. En cuanto a la construcción del relato, señala Carmen Arocena que

“El Sur se caracteriza por la construcción de breves secuencias y momentos, de anotaciones a la vez significantes y decisivas, como las de cualquier diario” (Arocena, 1996: 206).

Como hemos dicho, no compartimos el concepto de diario en la obra, puesto que ésta se narra desde el verbo pasado, pero sí la idea que *El Sur* de García Morales es una compilación de momentos que, en conjunto, definen unos personajes y una relación. Así, la novela se convierte en una especie de contenedor de escenas con cierta independencia que muestran los cambios en la psicología de los personajes.

El lenguaje de la escritora extremeña se caracteriza por la evocación de pensamientos intimistas, de visiones subjetivadas y emotivas que, además, no se narran desde el presente, lo cual podía hacer de la adaptación una tarea muy complicada. La novela no podría estar más alejada del objetivismo. Veremos que Erice no sólo lo solventa perfectamente, sino que consigue dar a su *El Sur* un carácter metafórico y simbólico que la hace una película no sólo inteligente y

bien narrada, sino profundamente emotiva y fiel al espíritu de la novela que la inspira.

Hablando de los personajes, obviamente Adriana y su padre son perfilados de manera mucho más precisa que otros. Sobre la madre -cuya presencia es, como veremos posteriormente, muy diferente a la de la película de Erice- Adriana afirma tener “muy pocos recuerdos durante mi infancia”, aunque enseguida comprendemos su carácter amargado y que la relación entre ella y Rafael es más que fría. Otros personajes como Josefa aparecen limitados a su característica principal. Es decir, Josefa es casi una caricatura de la religiosidad más recta y casi sirve de excusa para comprender el carácter anticlerical del padre y su antagonismo.

Una vez introducida la novela de Adelaida García Morales, y de cara a entrar ya en el análisis específico de la adaptación, conviene no olvidar la coeternidad de novela y cinta, ya que la película apareció antes de la publicación de la novela (otra peculiaridad que añadir a la relación entre el texto y su versión cinematográfica). El propio Erice reconoce que tras conocer el relato, y decidido ya a adaptarlo a la gran pantalla, tuvo que imaginar y completar gran parte del mismo a la hora de redactar el guión, porque muchos detalles de lo que finalmente sería el libro de García Morales no estaban todavía definidos. Dos años después del estreno de la película, en 1983, veía la luz la novela.

Quepa destacar desde este momento que compartimos la opinión de Carmen Arocena cuando afirma que la película del realizador vasco

“se refiere a la infancia, al abandono de la ignorancia, al descubrimiento de un secreto, revestido con los valores del mito, a los orígenes, al peso del pasado, porque sus películas hablan fundamentalmente de un solo niño en el que todos podemos reconocernos” (Arocena, 1996: 190).

En efecto, la película de Erice comparte con el relato de García Morales el interés por la infancia perdida, por el abandono de una inocencia que nunca volverá y por el hallazgo de verdades, secretos e intimidades que hacen de la vida un lugar completamente distinto al cómodo territorio de la inmadurez y la ignorancia.

Con la España de postguerra como telón de fondo, tanto Gómez Morales como Erice hacen un retrato de una época que condiciona a sus protagonistas. También podemos atisbar en el relato un cambio en el modelo familiar tradicional y predominante, un preludio del cambio en esas formas y una desestructuración de la familia en su concepto más habitual.

Los temas del relato no acaban ahí; novela y película ahondan también en la complejidad de la relación paterno-filial, en la dualidad norte/sur, y pasa de puntillas por el tema del incesto –no en la película de Erice debido a que no encontramos el periodo en que Estrella viaja a Sevilla y conoce al que inmediatamente identifica como su hermano-. También se introduce *El Sur* en los terrenos de lo místico con la historia del péndulo, y en la lucha de los instintos contra las leyes sociales.

Algunas voces defienden que *El Sur* no es sino una denuncia del estado de la España de postguerra y su fracaso en la refundación de los modelos sociales, ejemplificada por Agustín y su perpetua melancolía. Es evidente que esos temas están presentes, más en la película que en la novela, pero no son los principales de ninguna de las dos, y siempre aparecen como fondo, nunca como argumento principal, en las razones de la definición de los personajes.

3. *El sur*, ¿una obra incompleta?

Rafael Cerrato afirma que el carácter inacabado de *El Sur* implica una imposibilidad de realizar una explicación global de la película y se apoya en las declaraciones de Fernández Santos en que afirma que es posible que la ausencia de imágenes pudo propiciar que Erice perdiera el control de los signos visuales y poéticos que sí llegó a rodar. El propio director afirma en unas melancólicas declaraciones que

“Lo que se quiebra con la falta de la segunda parte es la dimensión moral del relato, el elemento de iniciación y de conocimiento que tiene toda la historia, porque Estrella cumplía el viaje que su padre nunca pudo hacer [...] y que la llevaba a descubrir la identidad de su padre y reconciliarse con la figura paterna. Todo llevaba a un acto de maduración y comprensión del personaje de estrella.

La historia del tío era también importante, porque tenía para todo el mundo el estigma de la cobardía. Resumía en sí cierta dialéctica de la guerra civil, de los hombres que se veían forzados a sumir un compromiso que no era el suyo. Era el personaje más ejemplar de la historia. [...] Había un sur más remoto, evocado a través de los libros de viaje, un sur del sur, un mito literario del sur” (Erice, 2003).

Lo que Erice lamenta es, en suma, la pérdida en la película de una fase del argumento, de aquella que muestra la comprensión, el perdón de la hija hacia su padre, de la propia maduración de la narradora, que sí apreciamos en la novela y que se diluye en la cinta.

Al tiempo, se pierde el deseo del director de ahondar en la problemática de la guerra civil a través del personaje de su tío, obligado a participar en un conflicto que no era el suyo y mutilado física y anímicamente por la contienda.

En cualquier caso esa dialéctica de que habla Erice sí parece estar presente en la película a través de la presencia del padre, que parece encarnar la figura del ateo republicano vencido, incapaz o simplemente sin deseo de adaptarse a una realidad de postguerra que le es profundamente desagradable. Cerrato parece estar en esta línea cuando afirma que

“desde el punto de vista político, El Sur es la historia del expolio que cometieron los franquistas a costa de los republicanos. [...] Erice vuelve a utilizar la mirada femenina como base de la narración, tanto para denunciar la situación de la mujer en la época franquista como para hacer patente una postura estética que le lleva a elegir un lenguaje propio lejos de todo artificio, lenguaje que pretende despertar en el espectador el recuerdo de sus más íntimas emociones” (Cerrato, 2006: 115).

Creemos que el objetivo no es tanto la denuncia de la situación de la mujer como el hecho de acceder a unos sentimientos más íntimos, más personales, tanto del padre como la hija, que si bien se dan en ese contexto de postguerra, superan

ampliamente en importancia a los primeros tanto en intensidad como en el recuerdo que en los espectadores queda tras el visionado de la cinta.

De hecho, el carácter de Rafael no es provocado por la derrota; ni siquiera el desamor y pérdida parecen ser los causantes únicos de esa melancolía. Aunque, desde luego, esos aspectos son fundamentales a la hora de definir el personaje del padre, éste mismo afirma que

“el sufrimiento peor es el que no tiene un motivo determinado. Viene de todas partes y de nada en particular. Es como si no tuviera rostro” (García, 1985: 37).

También creemos que precisamente ese carácter de indeterminación otorga a la película ese toque metafórico que tan interesante y enigmática la hace.

En cuanto al sur metafórico y remoto que Erice quería mostrar mediante el personaje que en principio iba a interpretar Fernando Fernán Gómez, queda lamentable o felizmente limitado a la evocación que en la película hace Estrella a través de las postales del sur y al carácter de las personas sureñas que aparecen en la película.

El hecho de que no se incluya en la película el viaje y la breve estancia en el sur, en Sevilla, hace que la cinta adquiera su tono metafórico. Para el espectador esa mutilación, aunque cierta, es menor en cuanto a que la historia del padre es contada previamente en la escena en que el padre lee -voz en off- las cartas de Irene Ríos. Así, Ángel Fernández Santos es consciente de que

“El Sur que vemos en pantalla tiene belleza y vigor pero también lagunas, huecos, pozos, hilos cortados, cabos sueltos, incongruencias que corroen en parte esa belleza y vigor, pero también de que la parte no rodada está presente en la sí rodada” (Fernández, 2006).

El Sur es una película con innegables vacíos, con ausencias importantes, pero no por ello deja de ser una película completa que, si bien no cierra mucha de las dudas que desde pronto propone, sí supone un viaje metafórico, inacabado pero igualmente bello, a través de la infancia, de la madurez, del conocimiento y del perdón. Por ello estamos en desacuerdo con Leopoldo de Trazegnies Granda cuando afirma que

“con esta mutilación de la historia el título carece de sentido. Del sur de Adelaida García Morales no queda nada. Es una película oscura y tenebrosa, el sueño luminoso de la niña, lo convierte en la pesadilla del padre” (Trazegnies, 2007).

Opinamos, como Norberto Mínguez Arranz y Sebastián Talavera Serrano, que *El Sur* de Erice tiene principio y fin en la película, que el hecho de no cerrar una historia no quiere decir dejarla inconclusa, más bien dejar que la historia crezca en la mente del espectador. El sur en la película pasa a ser un concepto de libertad, de huida frente al frío y de liberación y comprensión, alejándose del concepto del sur, más fijo, más claro de la novela. Mínguez Arranz opina que

“El Sur es, en definitiva, la fascinación por lo desconocido, y el final de la película, tal y como hoy la conocemos, contribuye a esa fascinación y encaja formalmente con el tono general de la obra” (Mínguez, 2002: 118).

El sur de Erice, a su pesar seguramente, pasa por ser un lugar místico, poético, delimitado tan sólo por unas postales y las descripciones de la mujer que crió a Agustín. En palabras de Talavera Serrano,

“El carácter inacabado otorga a El Sur parte de su carácter mítico. [...] Las ausencias, lo incompleto del relato, se ajusta perfectamente al espíritu del mismo” (Talavera, 1997: 40).

Pedro Poyato incluso pregunta:

“¿Acaso el film de Erice no podía concluir sin dar debida cuenta del viaje de Estrella a Sevilla, como sucede en el relato literario? [...] El Sur integra y reelabora, según una poética propia, el texto poético del mismo título de García Morales” (Poyato, 2002: 148).

No es *El Sur* de Erice la primera ni la última película que deja un final abierto en la mente del espectador y, aunque en este caso por razones bien ajenas a la voluntad del director, no toda película ha de mostrar un final, no todas las historias tienen por qué terminar en el último minuto de proyección.

4. Convergencias y diferencias entre texto literario y filmico

Ya hemos dicho que la película de Erice busca una identificación con la novela de García Morales a nivel de espíritu, de esencia. Incluso la supresión de una cuarta parte del relato original y las ausencias, omisiones y adhesiones que observamos en la película no pueden con la identificación de texto narrativo y filmico en su historia y discurso.

Mucho se ha hablado de la dificultad de adaptar un texto tan literario, mezcla de realidad y fantasía, pero la habilidad de Erice lleva a la realización de una obra que, aunque propia y con un estilo reconocible y coherente con su corta filmografía, no deja de ser identificable con la obra de procedencia y deudora del universo de la escritora extremeña.

Los sentimientos que producen novela y película son parecidos, las sensaciones que obtenemos como lectores y espectadores son similares. La principal dificultad es posiblemente llevar a la pantalla una historia tan personal, la confesión de una mujer adulta, el monólogo de una persona en su regreso al hogar, dirigido exclusivamente a su padre.

La novela presenta varias características que la hacen compleja desde el punto de vista de la adaptación; a saber: ausencia de diálogos, voz narrativa en pasado, descripciones basadas en la subjetividad. Los procesos psicológicos son siempre más difíciles de adaptar que la acción y la narratividad pura. En fin, incumple gran parte de los condicionantes que hacen de una novela un modelo de adaptabilidad.

A su favor juega el hecho de adaptar una novela no sólo desconocida en el tiempo de su estreno, sino simplemente inexistente en ese momento. La novela contiene, además, cierta densidad narrativa, cierta condensación de acciones que, siempre vistas desde la subjetividad, dan alguna facilidad a la adaptación cinematográfica. También la duración del texto original supone una ventaja, en principio una novela corta puede adaptarse mejor o, al menos, el tiempo empleado en lectura y visionado se aproximan más.

Aunque ahondaremos en este trabajo más allá de él, el principal criterio a la hora de comparar novela y película suele ser la fidelidad a la primera, la analogía entre ambas experiencias estéticas. En *El Sur* dicha analogía parece

completa; el tono poético, intimista y melancólico- aquello que algún autor ha dado en llamar poética del vacío- que imprime el director no hace sino subrayar la historia de pérdida de inocencia y descubrimiento del padre. La identificación es prácticamente total, y la realización no hace sino insistir, dentro de su estilo pausado, tranquilo, contemplativo, en el espíritu de la historia de García Morales.

La adaptación se mueve, en el terreno de la fidelidad y la creatividad, entre la transposición y la interpretación. La fidelidad a la novela, en cuanto a historia y argumentario principal, no impide al autor construir un texto fílmico independiente, propio, con diferencias notables que, si bien no cambian la historia, si la desarrollan por diferentes medios.

El universo de Adelaida García Morales obtiene una respuesta perfecta en una adaptación que sabe llevar ese universo a la pantalla convertido en un texto consciente de su procedencia literaria, pero que por pausado y reflexivo no deja de ser plenamente cinematográfico. Como afirma Epíteto José Díaz, estudioso de la obra de la escritora extremeña,

“uno de los rasgos característicos [de Adelaida García Morales] es la capacidad de crear una «atmósfera» de emociones y percepciones difíciles de explicar, ya que respecto a ellas las palabras solo consiguen una aproximación” (José, 2008: 228).

El tipo de relato de *El Sur* literario y fílmico guarda una coherencia estilística palpable: en novela y cinta vemos un lenguaje cercano, aunque profundo y sentimental. Ambos autores huyen de una autoría muy destacada, alejándose de modos de narración en los que la mano del autor está demasiado presente. En ambos reina la tranquilidad, la parsimonia, la contemplación.

La extensión no constituye un problema en cuanto a reducción de material se refiere. Al contrario que en la mayor parte de las adaptaciones, aquí el texto referente es muy corto (apenas supera las cincuenta páginas) y más bien la novela sustituye algunos pasajes por otros, más potentes desde el punto de vista cinematográfico. Entre novela y película se establece por tanto una relación de equivalencia, justificada por una misma historia, una corta extensión de ambas y una ambivalencia en cuanto a acciones y desarrollo, con las diferencias

propias de una adaptación. Los diálogos en la película no tienen referente en un relato literario organizado en torno a un monólogo interior.

Si bien en la novela no encontramos elementos cinematográficos, entendidos estos como arquetipos narrativos o recursos que hagan pensar en ella como fácilmente adaptable o como fuente de una futura versión cinematográfica, más allá de la intensidad emocional de la historia y el juego que pueda dar por su ubicación espacio temporal y complejidad de los personajes, sí encontramos en la película indicios de una historia de procedencia literaria. Algunos pueden ser la inclusión de la voz en off de una mujer ya adulta durante toda la cinta o la voz en off de otros protagonistas cuando otros personajes leen alguna carta escrita por ellos.

El Sur, la novela, no es en realidad muy plástica en cuanto a la descripción de los personajes se refiere; sí que lo es en cuanto a su naturaleza psíquica, a sus comportamientos y en cuanto a las interrelaciones entre personajes y la influencia de las mismas en la psique de los otros.

5. Dimensión espacial y temporal

Tanto el texto novelístico como el fílmico juegan con la indeterminación espacial. Ambos recogen referencias al norte y el sur, pero sólo acotan el espacio en el caso del segundo: sabemos que ese sur, por otro lado metafórico, luminoso, onírico, tiene su ubicación espacial concreta en la ciudad de Sevilla. Así al menos lo recoge el libro en el momento en que Adriana hace su viaje y la película en el momento que Estrella contempla las fotografías que, además, son casi el único referente concreto que obtenemos en la película.

La casa (a dos kilómetros de la ciudad en el libro, a una distancia supuesta en la película) se ubica en un espacio indeterminado, más allá de un paisaje que suponemos castellano y que funciona más como antítesis de un sur luminoso.

Tanto en novela como en película vemos una relación entre el espacio evocado y filmado y la psicología de los personajes. El espacio cumple su función como significante: si hacemos una enorme simplificación, el norte es lo triste, lo seco, lo árido, lo gris. El sur es lo bello, lo alegre, la luz. Es el espacio como estado de ánimo. La novela no es descriptiva en este punto, sí lo es en cuanto a la

psicología de los personajes. A García Morales le interesan mucho más los personajes y sus interrelaciones que el espacio como algo más que contenedor de significaciones:

“...aquella casa, a dos kilómetros en la ciudad, perdida en el campo, sin vecino alguno. Era muy grande para nosotros, aunque así podía venir tía Delia, tu hermana, a pasar temporadas [...]. También teníamos sitio para Agustina, la criada...” (García, 1985: 5).

Erice comparte con García Morales el gusto por el ambiente como focalizador de emociones; el “paisaje anímico”, como lo denomina Antoine Jaime. Esta teoría se hace especialmente patente en las escenas que comentamos: la oscuridad de la habitación de Agustín es la misma de su conciencia. La sordidez de la habitación cercana al paso del tren también lo es.

Las descripciones del interior de la casa son casi inexistentes. La narratividad predomina sobre la descripción, aunque en algún momento se nos hace partícipes de la naturaleza de algún escenario: es el caso de la parte de la novela en que Adriana consigue dar con el agua en medio de un terreno aparentemente seco:

“Recuerdo que me sentía embriagada y que me pareció bellissimo aquel terreno yelmo y plano, sin apenas color, sin plantas ni árboles” (García, 1985: 19).

En esta ocasión, la localización espacial juega un papel inverso al comentado anteriormente: el estado de ánimo en oposición al más triste de los escenarios, un campo aparentemente seco, árido, sin vegetación.

La película puede considerarse descriptiva por su utilización de la cámara y el montaje: planos largos y una cámara que se obstinan en la tranquilidad, en el largo contemplar de los matices, de las localizaciones.

Erice opta por planos amplios en exteriores: el camino y el campo, dando importancia no tanto al lugar exacto de la localización como al tipo de localización rural y poco habitada; y por planos medios y primeros en las localizaciones internas, apoyando la naturaleza intimista del relato.

Un aspecto a destacar al hablar del espacio en la película, más que en la novela, es la relación del tiempo de la misma, en cuanto contexto histórico, con la

personalidad del padre. Si bien no importa la situación concreta de la acción, sí importa a qué se opone: el norte se opone al sur, como la opresión que allí sentía se opone a la supuesta libertad de vivir alejado de aquel que no comparte sus ideales, del vencedor de la guerra civil, en definitiva.

En cuanto al sur, el espacio es definido por unas postales y, sobre todo, por las evocaciones de Milagros: sus descripciones arrojan luz sobre el lugar casi tanto como lo hace su personalidad, su forma de hablar y expresarse.

La película juega con un tipo de espacio con que la novela no puede contar, al menos no de la misma forma: ya desde la primera escena la muerte del padre se presenta en un espacio fuera del cuadro, fuera de la pantalla. Sólo el sonido en *off* y la presencia casi inmóvil de Estrella nos hacen partícipes de lo que ocurre lejos de nuestros ojos.

El espacio juega también un papel importante en la película a la hora de mostrar los saltos temporales: el camino se hace testigo del paso del tiempo, la pintura en los árboles que delimitan el camino por el que Estrella pasa de niña a adolescente nos muestra de manera brillante el cambio de edad de la protagonista.

En cuanto a su arquitectura temporal, lo más evidente es destacar que *El Sur* de Erice y de García Morales se edifican sobre dos largos *flash back*. En ambos textos la información se articula sobre relatos circulares. La historia comienza y acaba en el mismo lugar, también en el mismo tiempo. En novela y película nos situamos inicialmente en la edad de 15 años, aunque tanto la narradora de la novela como la voz en *off* de la película nos demuestran que la voz narradora es en realidad adulta y que la historia se nos cuenta desde un tiempo presente.

Ubicados ya temporalmente en el *flash back*, la historia transcurre en una linealidad temporal sólo sobresaltada por los adelantos temporales que pasan a retratar las distintas edades de Adriana en la novela. Como hemos señalado, el verbo es siempre pasado en el relato literario, exceptuando el principio y el final de la misma, que nos recuerdan que dicho relato es en realidad una suerte de confesión, de recuerdo sobre el pasado desde el presente.

La división temporal básica de la novela nos lleva a tres espacios: el primero de ellos es el que ocupa la relación primigenia entre hija y padre, llena de amor del

segundo a la primera y de adoración de la primera al segundo. Un segundo movimiento nos lleva al cambio en dicha relación y refleja la degradación del padre y la convivencia entre ambos. El tercer acto se produce en Sevilla y es la constatación de la vida secreta del padre y de la madurez de Adriana.

En la película de Erice, el segundo espacio temporal comienza con la vuelta al sur de Milagros y la madre de Agustín, e incluye el proceso de indagación de Estrella sobre el pasado de su padre, hasta el salto temporal comentado, producido en el camino que lleva a La Gaviota. La tercera parte, en que Estrella es ya una adolescente, concluye con el suicidio de Agustín, una vuelta a la escena inicial de ésta en su habitación y el viaje no mostrado de la protagonista hacia el sur.

La propia palabra en la novela y la voz *en off* en la película nos llevan a disociar dos tiempos: el de la enunciación propia de dichas palabras -el presente- y el tiempo de la acción que vemos escrita y filmada -el pasado-. En el relato escrito, ese pasado puede no ser tal, de hecho es más una recreación del pasado. En la película también podemos pensar en esa teoría, de hecho la voz *en off* puede llevar al espectador a pensar que dichas acciones puedan ser más ensoñaciones y pensamientos de la protagonista que hechos verdaderos.

La novela no indica concretamente el espacio temporal en que nos situamos. La película de Erice sí: Otoño 1957. Desde el principio, y con la primera luz del día, descubrimos a Estrella, y con el sonido fuera de campo entendemos ya la pérdida del padre. Si la novela comienza con el tuteo de Adriana madura a su padre:

“Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumba, papá”
(García, 1985: 5).

la película lo hace con la voz *en off* de Estrella hablando de él en tercera persona:

“Aquel amanecer, cuando encontré su péndulo debajo de mi almohada, sentí que esa vez todo era diferente, que él ya nunca volvería a casa”.

En ese sentido, nos parece muy acertada la reflexión de Cristina Martínez Carazo cuando afirma que:

“Mientras que en la película se parte del amor paterno-filial, en el texto narrativo el punto de partida es ya el desamor, un momento posterior a la ruptura de la fascinación del padre, cuando la joven ya ha comenzado a vivir su propia vida, y ha adquirido un conocimiento basado en la soledad y el abandono, según puede inferirse muchas veces de lo no dicho” (Martínez-Carazo, 1997: 190).

Si no es el desamor, al menos sí aparece ya la desilusión, la comprensión de la naturaleza de un padre marcado por *“una profunda amargura y una dureza implacable”* (García, 1985: 6).

Las primeras explicaciones que obtenemos sobre el sur tienen que ver con la mala relación entre padre y abuelo, y las primeras imágenes de aquél las obtenemos a través de unas postales. La segunda referencia al sur la obtenemos con la aparición de la abuela y de Milagros:

“Desde ese día, cuantas veces evocara el sur, la imagen de aquellas mujeres acudiría siempre a mi memoria” (García, 1985: 20).

El Sur rompe la tendencia tradicional en la adaptación cinematográfica de no mostrar los saltos temporales. El uso de la cámara de Erice nos muestra el salto temporal o elipsis ejemplificado en un camino cambiante, el que recorre Estrella en su bicicleta y que, como ella misma, muestra el paso del tiempo y sus efectos en personajes y localizaciones.

6. Enunciación y punto de vista

Mucho se ha hablado y escrito del punto de vista y la enunciación en *El Sur*. Autores como Fernández Santos señala la incoherencia del primero por cuanto en ocasiones nos deshacemos de Estrella y su mirada para ver a un Agustín solitario. En este apartado intentaremos demostrar que tal incoherencia no es tal y que la voz narrativa en la película de Erice guarda relación no sólo con la utilizada en la novela que la da origen, sino también una coherencia interna en toda la cinta.

Conviene recordar la dificultad y la peculiaridad en la adaptación de un texto edificado en torno a un relato en primera persona, en base a un *flash back* explicado por la subjetividad de la propia protagonista. Adriana narra su

pasado, recuerda su historia a través de un monólogo dirigido en primera persona a su padre.

Carmen Arocena asemeja *El Sur* literario a la novela *El Extranjero* de Camus y cita a F. Jost para explicar que ambas están narradas en focalización interna en ocularización cero; esto significa que

“La narración es objetiva desde el plano psíquico pero no desde el perceptivo. [...] El acento se pone sobre lo que pasa en la cabeza del personaje al que accedemos por medio de verbos de actitud preposicional” (Arocena, 1996: 201).

Estamos de acuerdo con Arocena en dicha comparación, y es que *El Sur* de García Morales es el resultado de la percepción de Adriana, una narradora adulta que recapacita sobre su pasado, que explora y explica sus sentimientos, no a nosotros, sino a su padre, en forma de confesión postrera:

“Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumba, papá” (García, 1985: 5).

A partir de esta frase, el relato constituye una exploración, una confesión introspectiva que terminará en el mismo punto en que empieza y después de un largo *flash back*, en la soledad de una mujer adulta que, durante casi cincuenta páginas, desgrana un tiempo pasado que marca su presente.

Veamos ya como dicha estructura y voz narrativa se refleja en la película de Erice. La palabra de Adriana tiene su correspondencia en la película en la voz *en off* de Estrella. El destinatario, en la novela el padre, no lo es en la cinta. Erice elimina el apelativo directo, del *tú* pasamos al *él*. La voz de Estrella adulta fuera de campo tiene la doble función de subrayar el carácter biográfico de la narración y de explicar los procesos cognitivos y perceptivos de la protagonista. Como hemos dicho, la voz *en off* pierde, respecto al texto literario, la apelación directa al padre, lo que hace al espectador receptor directo de las palabras de Estrella: pasamos de intrusos en la novela, de fisgones en las confesiones de Adriana a su padre, a receptores plenos en la película, a espectadores directos de la vida de Estrella, mediante la conexión con un narrador diegético y muy alejado del objetivismo.

Es la voz de Estrella la que nos introduce en la historia, es también quien nos presenta al padre, destinatario principal de sus reflexiones, y quien nos introduce en el largo *flash back* que nos llevará a la primera infancia de la misma. Lejos de resultar redundante con las imágenes, la voz en off subraya los procesos mentales de Estrella, nos hace partícipes como espectadores de un relato intimista y un proceso de maduración, de indagación, de descubrimiento.

Adriana es, en todo caso, una narradora homodiegética por ser, además de ello, personaje de su propia historia. El personaje cumple las funciones narrativa, comunicativa -interpelación directa con el destinatario, el padre-, ideológica -puesto que la historia nos llega a través de sus ojos, tamizada por su propia visión de las cosas, por su propia idea acerca de los acontecimientos- y testimonial -la afectación de la historia en Adriana como narradora es incuestionable-:

“Yo no podía hablar. Una emoción intensa y extraña vibraba en todo mi cuerpo” (García, 1985: 12).

Volviendo a la teoría de la incoherencia del punto de vista en la película, Fernández Santos asegura que esta se debe a que en ocasiones en la misma abandonamos el punto de vista de Estrella (tal es el caso de la escena en el cine, cuando acompañamos a Agustín dentro de la sala o cuando vemos a éste leer sólo en un bar las cartas de Irene Ríos) para adoptar otro.

Nos parece que esta tesis peca de algo parecido a la que sostiene que *El Sur* fílmico adolecerá siempre de un final apropiado por no estar rodada la parte correspondiente al viaje de Estrella al sur: el lenguaje cinematográfico tiene herramientas y mecanismos que lo hacen diferente al literario; de tal forma, al igual que señalábamos que el Sur es una película terminada, redonda y que ha de saberse ver con independencia del texto literario del que proviene, parece justo señalar que la cámara en el cine puede separarse de la figura protagonista, por mucho que ésta aparezca como narradora y por mucho que su voz en off sea la que acompañe a las imágenes. Dicho de otra forma, nos parece que la especificidad del medio cinematográfico permite la disociación en ciertos momentos del punto de vista de la protagonista como narradora y observadora. Pedro Poyato lo explica de la siguiente forma:

“[...] El enunciador fílmico aparece en el discurso enunciado escindido en un narrador que, desde el presente, cuenta y un observador que, desde el pasado, muestra” (Poyato, 2000: 133).

En efecto, si bien en el texto literario la figura del enunciador es también la del narrador, en el texto fílmico éstas se bifurcan, dando lugar a una diferenciación entre Estrella narradora, como mujer adulta que explica las imágenes que vemos como espectadores, y Estrella observadora que, desde la mirada del presente de las imágenes, nos acompaña en el descubrimiento de su relación con su padre.

El narrador en la novela, en este caso uno único encarnado en la figura de Adriana adulta, no es un narrador omnisciente. Al contrario, Adriana habla de sus propias percepciones y, en muchos casos, reconoce no saber el porqué del comportamiento de su padre y de otros personajes, mucho menos las causas de su cambio de carácter o de su pasado. Todo esto matizado, eso sí, por los saberes añadidos que otorga la narradora el hecho de hablar desde la perspectiva de una mujer ya adulta que, con el paso de los años, ha logrado adivinar parte de ese misterio y esa historia.

En cuanto al lenguaje narrativo de Erice, sus planos largos, su pausa, su tranquilidad y su contemplación casan perfectamente con el carácter propio de una relato que, por cinematográfico, no abandona algunas de las pautas que lo hacen deudor de su origen literario: el espectador se identifica con esa historia lenta, reflexiva y, al igual que hace con un libro, se detiene, reflexiona. El carácter autobiográfico de la novela explica que no haya diálogos, con lo que la adaptación cinematográfica inventa, o adapta, mediante la trasposición de los pensamientos de Adriana en el texto literario, los diálogos en la película.

7. Conclusiones

Hemos tratado de analizar *El Sur* de Erice en su relación con la obra de origen y de demostrar cómo, más allá del carácter inacabado, inconcluso, que sabemos tiene la película, se puede analizar desde el prisma de una película completa, redonda, por lo que es, y no por lo que pudiera haber sido.

La literatura, con sus armas, y el cine, con las suyas, se encuentran inmejorablemente en una película que respira cine por todas sus escenas, pero que ni niega ni esconde una herencia literaria, un modo de narrar pausado, una detención en los detalles y un espíritu metafórico y lírico.

No se puede expresar mejor de lo que lo hace Antoine Jaime,

“*El Sur se ve como se lee un libro, con el placer del cine añadido*”
(Jaime, 2000: 268).

Pensamos que es hora de valorar *El Sur* como lo que es, una película acabada e imperdible dentro del cine español que, para bien o para mal, se desarrolla en un espacio único, pero que en absoluto carece del impacto emocional y simbólico que pretende y algunos autores le niegan. Se trata de una cinta fascinante que compensa las lagunas y ausencias de guión con altas dosis de buen cine, de realización genial.

Una vez estudiados los aspectos narrativos, enunciativos, espaciales y temporales de ambas, se puede hablar de una adaptación fiel en cuanto al espíritu de la cinta, no exacta en su presentación de personajes ni lugares, pero sí excelsa en la adaptación de un universo literario especialmente complicado por su subjetividad.

8. Referencias bibliográficas

AGUSTÍN MAHIEU, José (1984). Víctor Erice. En *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 411, pp. 85-101.

AROCENA, Carmen (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.

CASTRILLÓN, José Luis y MARTÍN, Ignacio (2000). *El cine de Víctor Erice*. Valladolid: Caja España.

CERRATO, Rafael (2006). *Víctor Erice. El poeta pictórico*. Madrid: JC.

ERICE, Víctor. (2003). Regreso al Sur. Entrevista a Víctor Erice. Consultado el 14 de mayo de 2011 en <http://www.rtve.es/noticias/20110106/victor-erice-sur-nunca-estuvo-planteada-como-dos-peliculas/393001.shtml>

EVANS, Jo (1995-1996). A Myth in Time: Victor Erice's *El Sur*. En *Journal of Hispanic Research*, vol. 4, pp. 147-157.

- FERNÁNDEZ, Ángel (1983). 33 preguntas eruditas sobre El sur. En *Casablanca*, vol. 31/32, pp. 55-58.
- GARCÍA, Adelaida (1985). *El Sur seguido de Bene*. Barcelona: Anagrama.
- JAIME, Antoine (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra, 2000.
- JOSÉ DÍAZ, Epicteto (2008). Imágenes de la soledad en El Sur y Bene de Adelaida García Morales. En *Revista de Literatura*, vol. LXX, n° 139, pp. 223-237.
- MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina (1997). El Sur: De la palabra a la imagen. En *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 74, 2, pp. 187-196.
- MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina. *Novela española y cine a partir de 1939*. California: University of California.
- MÍNGUEZ, Norberto (1998). *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: Contraluz.
- MÍNGUEZ, Norberto (2002). Figuras sureñas y otras ausencias en El Sur de Víctor Erice. En MÍNGUEZ, Norberto (ed.). *Literatura española y cine*. Editorial Complutense, pp. 113-129.
- POYATO, Pedro (2000). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fof-cinema-tográfica*. Madrid: Grupo Editorial Universitario.
- TALAVERA, Sebastián (2007). En el Mundo, El Sur. En *Frame*, n° 1, pp. 178-185.
- TRAZEGNIES, Leopoldo (2007). El desamor de un ególatra. En *El País*. Consultado el 23 de mayo de 2011 en <http://www.trazegnies.arrakis.es/sur.html>

**CONTEXTO E INTERTEXTUALIDAD EN LOS CRÉDITOS DE
WATCHMEN**
**CONTEXT AND INTERTEXTUALITY IN WATCHMEN'S OPENING
CREDITS**

Raúl Polo Montilla

Universidad de Córdoba

Resumen:

Los títulos de crédito de numerosos films se han conformado como algo más que una lista de nombres. Autores como Saul Bass o Kyle Cooper han convertido las secuencias iniciales de los films en microhistorias que avanzan o sintetizan el tono o la atmósfera del film, erigiéndose como el prólogo de la narración. El siguiente artículo analiza en profundidad la secuencia inicial de créditos de *Watchmen* (Zack Snyder, 2009), cuya función sintetizadora es vital para entender el contexto de una atípica película de superhéroes.

Palabras clave:

Cine; cómic; créditos; intertextualidad.

Key words:

Cinema; comic; credits; intertextuality.

Abstract:

Credits of many films has been formed like something more of a name's list. Authors like Saul Bass or Kyle Cooper have turned film's opening sequences into microhistories that gives us an idea or summarizes the tone and film's atmosphere, becoming a prelude of the story. This article executes a deep analysis of the opening credits of *Watchmen* (Zack Snyder, 2009), whose summarizes function is vital to understand the context of an unusual superhero's movie.

1. Introducción

Un cuerpo destrozado en la acera. Trozos de cristal caen a cámara lenta sobre él. Un charco de sangre que, poco a poco, se desliza hacia una alcantarilla. La cámara avanza mientras una chapa metálica con un "smiley" dibujado rebota contra la acera hasta detenerse. La sangre lo envuelve y la cámara penetra por uno de sus ojos. Todo se oscurece. Suenan los primeros acordes de "*The times they are a-changin'*" de Bob Dylan. Efectivamente, los tiempos han cambiado.

De esta manera comienzan los larguísimos créditos iniciales de *Watchmen*, el film dirigido por Zack Snyder, estrenado en 2009. Basado en el cómic guionizado por Alan Moore y dibujado por Dave Gibbons, *Watchmen* es una reflexión sobre la naturaleza violenta del ser humano y un estudio crítico de la figura del superhéroe en el cómic de los años ochenta. La adaptación que Snyder dirige se convierte en un reflejo hipertextual del cómic, con una obsesiva atención al detalle y a la fidelidad. Tras la escena inaugural del film (el asesinato de El Comediante) comienzan los más de cinco minutos de créditos donde la semejanza formal entre cómic y film será una pauta que el director seguirá en el resto del film.

Tras captar la atención del espectador con la escena inicial que acaba con El Comediante muerto en la acera, Snyder da paso a la secuencia de los créditos donde dará rienda suelta a su creatividad, mucho más libre de las ataduras visuales, que no narrativas, del cómic de Alan Moore. No puede, sin embargo, el director americano abstraerse por completo de la influencia de la historieta. No en vano, el concepto de simetría, omnipresente en la narración de Moore, se mantiene en esta primera escena del film: comienzan los créditos con la cámara penetrando en el "smiley" y terminan con el movimiento de cámara inverso.

Las veintidós escenas de las que se componen los créditos forman un mosaico donde se entremezclan episodios extraídos de la autobiografía de Hollis Mason, el Búho Nocturno original, viñetas del cómic en movimiento y acontecimientos históricos ligeramente modificados desde el nacimiento de los Minutemen, en 1938, hasta 1985, año en que transcurre la narración. El objetivo de Snyder es establecer un trasfondo histórico a la historia, que permita al espectador

situarse ante un film de superhéroes que poco o nada tiene que ver con los trabajos anteriores realizados sobre la figura del justiciero enmascarado.

2. La función contextualizadora de los créditos

"They made the picture instantly special. And they didn't stand apart from the movie, they drew you into it, instantly. Because, putting it very simply, Saul was a great film-maker. He would look at the film in question, and he would understand the rhythm, the structure, the mood – he would penetrate the heart of the movie and find its secret."
(Scorsese, 2011)

En este extracto del prólogo escrito por Martin Scorsese en el libro "Saul Bass: a life in film & design" el director americano destaca la imposibilidad de separar la secuencia de los créditos iniciales creados por Bass del resto del film, ya que la secuencia inicial te arrastra hacia la película, te hace partícipe de ella. Saul Bass conseguía transmitir con los créditos el ritmo o la estructura del film, en tan solo unos instantes. Los créditos del film se convierten en el prólogo de la película, una secuencia más de la historia, al mismo tiempo que explicita formal, estética y conceptualmente lo que vamos a ver. Algo parecido persigue Snyder con la escena de los créditos de *Watchmen*: crear un marco histórico (no importa que dicho contexto sea absolutamente hipotético) que dote a la narración de un realismo que refuerce la crítica y la reflexión que se oculta en una historia que es nada más, y nada menos, que una historia de superhéroes.



F 1



F 2

La historia de *Watchmen* transcurre en una ucronía, es decir, un pasado alternativo provocado por algún acontecimiento que se ha desarrollado de manera distinta a la realidad que conocemos. En el cómic de Moore, el olvido de un reloj durante un experimento convierte al científico Jon Osterman en un superhombre con poderes casi ilimitados, el Dr. Manhattan, que permitirá a

Estados Unidos salir vencedor de Vietnam, que, a su vez, permitirá a Richard Nixon seguir como presidente hasta 1985. Es la presencia del Dr. Manhattan, el único superhéroe real del relato, lo que variará el pasado y provocará que la historia se desarrolle en la citada ucronía. Porque es este pasado alternativo la base del que parte la historia: una sociedad donde existieran unos enmascarados, uno de ellos con capacidades casi divinas, no sería la misma sociedad que conocemos. Sería impensable que si Superman existiera se hubiera mantenido al margen de guerras o ataques terroristas. Por eso, *Watchmen*, tanto el cómic como el film, parten de una premisa absolutamente ficcional, una falsa realidad, pero tratada de manera realista. Es aquí donde la importancia de los títulos de crédito se antoja como crucial para establecer el marco histórico. Lo que para la mayoría de las películas de superhéroes no es necesario, ya que la presencia de los superhéroes prácticamente no altera el entorno en el que viven (algo que de por sí es inverosímil), en *Watchmen* es intrínseco a una narración que se construye a partir de un juego de simetrías, de reflejos y de máscaras. Snyder hace uso de los títulos de crédito de la misma manera en que Moore utiliza los apéndices de los doce capítulos del cómic, esto es, ampliando la información sobre personajes secundarios y creando un contexto a partir del cual se puedan comprender o, al menos intuir, lo que se esconde tras la máscara de los seis justicieros protagonistas.

Pero, ¿son los créditos una obertura puramente narrativa o, además de gestarse como prólogo del film a nivel argumental, cumplen una función formal? La respuesta es afirmativa. Snyder muestra en la secuencia inicial cierto regusto *vintage* y nostálgico, principalmente, en las escenas dedicadas a los Minutemen, mientras que los fragmentos finales, los que corresponden a los Watchmen, dejan atrás la inocencia y el colorido de los primeros justicieros para adentrarse en un entorno más sórdido y violento que acompañará al resto del film. La foto de familia de los Minutemen (F1) muestra unos justicieros con uniformes vistosos de colores vivos y caras sonrientes, dedicados a la lucha contra criminales de poca monta. El aspecto de los Watchmen (F2), por el contrario, es mucho más oscuro, con trajes más agresivos y sensuales. Esta evolución en los superhéroes en el film es análoga a la que se produjo en el mundo del cómic desde la época dorada de los años 40, hasta la aparición de las tramas más adultas en los años 60 y, sobre todo, en la década de los 80, donde autores

como Frank Miller o el propio Alan Moore dotan al cómic de una profundidad narrativa mucho menos adolescente y más seria.

3. Un mapa de referencias intertextuales

"No hay ninguna toma específica de la novela original en la secuencia, sino que quise expresar las ideas generales a través de las imágenes. Tanto la película como la historia general giran en torno a imágenes, fotografías y el recuerdo nostálgico de otra era. Si te fijas, en la mayoría de los planos siempre aparece una cámara, una fotografía o algún diario. Hay muchos iconos en la historia, y parte de la idea fue contar la película y crear la atmósfera por medio de estas fotografías y lo que aparece en los medios." (Snyder, 2009: 64)

En esta respuesta que Snyder da a una pregunta sobre los títulos de crédito el director americano admite su intención de utilizar la secuencia inicial como el prólogo de la narración que transmita la atmósfera nostálgica y oscura del resto del film. Al mismo tiempo, expone el principal recurso del que se valdrá para dotar a las imágenes de una sensación de realidad: el uso de la historia americana reflejada en los medios de comunicación y mostrada a través de alusiones intertextuales.

Gérard Genette considera la intertextualidad en los siguientes términos:

"Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro."

La inclusión de un texto dentro de otro puede realizarse de una manera más o menos literal. En la primera escena de los créditos de *Watchmen* (F3) comenzamos a comprobar la gran cantidad de referencias intertextuales que Snyder incluye en cada "instantánea", algunas de las cuales son alusiones literales. Hollis Mason, el Búho Nocturno original, lucha a la salida de la ópera con un ratero mientras las cámaras fotográficas disparan sus flashes. Las cámaras, ya sean fotográficas o de vídeo, serán un motivo recurrente en los créditos. La utilización de la cámara superlenta, que apenas hace avanzar los fotogramas, y la posición desde la que Snyder rueda, hacen pensar en un plano

subjetivo en la que la cámara de cine se transforma en una cámara fotográfica mezclada entre las demás. Situando la cámara de esta manera, recurso que utilizará a varias de las escenas, el director convierte las secuencias en instantáneas que marcan el paso del tiempo e inmortalizan a los protagonistas. Con la llegada de las cámaras de video la velocidad de los fotogramas irá en aumento dejando de formar parte, en ocasiones, de la escena y utilizando un punto de vista no subjetivo.

La utilidad de la cámara superlenta va más allá de dotar a las escenas de esa sensación de fotografía en movimiento. Se trata de un recurso muy utilizado por Snyder para dotar de mayor espectacularidad a las imágenes jugando con la



F3

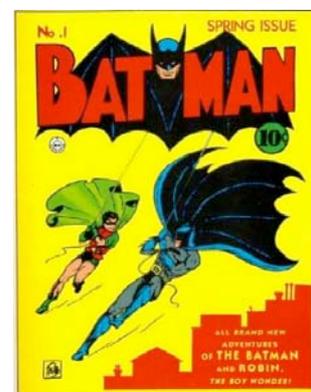
velocidad, alternando entre cámara rápida y cámara lenta. Sin embargo, la inserción de escenas de larga duración combinadas con la cámara lenta permite al director dar el tiempo suficiente al espectador para que se fije en las alusiones que aparecen en escena y asimile, si no todo, al menos una parte de la iconografía de los referentes intertextuales que Snyder introduce.

La mayoría de estas referencias pasarán inadvertidas en el primer visionado, aunque el establecimiento de la ucronía como contexto general del film quedarán arraigados en el espectador. Snyder, de forma parecida a lo que Moore y Gibbons hacen en el cómic, introduce ciertas referencias a modo de "guiño" para un espectador más versado en el mundo del tebeo. En ambos trabajos, tanto en el cómic como en el film, estas alusiones pertenecen al universo de los símbolos y los dobles sentidos, adquiriendo mayor sentido crítico dentro de la metatextualidad que subyace en la obra de Moore que en el film de Snyder,

donde en ocasiones estas referencias no pasan de meros homenajes o guiños intertextuales, aunque, eso sí, no por ello vacíos de significado y simbología.

En el fotograma superior (F3) podemos apreciar algunos de estos guiños intencionados que poblarán los créditos de *Watchmen*. Al fondo del cuadro aparecen tres personajes a la salida de la ópera. La pareja y su mayordomo no son otros que el matrimonio Wayne (padres de Bruce Wayne) acompañados de Alfred. El edificio lleva como nombre "Gotham Opera House". Si tenemos en cuenta que *Watchmen* transcurre en las calles de Nueva York, la referencia es directa a la ciudad donde se desarrollan las aventuras de uno de los superhéroes más míticos del mundo del cómic: Batman. De hecho, en los carteles que están situados en la vitrina a la derecha de la salida de la ópera podemos leer los nombres de las representaciones, entre las que se encuentra "Fledermaus", una opereta cómica de Johann Strauss cuya traducción del alemán es "Murciélago". Si las alusiones al hombre murciélago aún no estuvieran lo suficientemente claras, Snyder introduce una referencia mucho más literal a la derecha del cuadro: la portada del número 1 de Batman (imagen F4). La intencionalidad de Snyder a la hora de insertar las referencias al hombre murciélago queda demostrada al comprobar la gran influencia que ha tenido el superhéroe en el director americano para la construcción formal de *Búho Nocturno II*, y no de *Búho Nocturno I* (el original y miembro de los Minutemen).

Sin embargo, las referencias a Batman van más allá de lo formal. Permiten a Snyder profundizar en el concepto de ucronía, es decir, teorizar acerca de sucesos pasados que habrían sucedido de manera completamente distinta -o quizás no- de haber aparecido la figura del superhéroe en el mundo real. ¿Y si un justiciero enmascarado hubiera salvado a los padres de Batman de morir asesinados en Gotham? Entonces, con toda probabilidad, Bruce Wayne no se hubiera convertido en el luchador contra el crimen de las calles de Gotham. Sin embargo, y al contrario de lo que sucede con las escenas que vendrán después, Snyder



F 4

se basa en un universo ficcional -la historia de Batman es, evidentemente, imaginaria- para establecer el contexto de la ucronía. El director es consciente

de lo que, aparentemente, es una contradicción y utiliza la primera escena de los créditos para establecer el punto de inicio del microrrelato, mediante el vestuario de los personajes o las cámaras de fotos, y el tono general del film. Sin embargo, Snyder no se priva de incluir guiños a aquellos espectadores más avezados en el mundo del cómic que pueden enriquecer el film con posteriores lecturas. Uno de estos espectadores situaría el comienzo de los créditos en 1940, año de publicación del número 1 de Batman.

Tras la presentación de Búho Nocturno en la primera escena, Snyder introduce a los otros dos miembros de los Minutemen que serán relevantes en el film: Espectro de Seda I (F5) y El Comediante (F6).

Espectro de Seda aparece radiante vestida con su sensual disfraz de heroína, mientras los policías que la rodean posan en ella lascivas miradas de deseo: uno de ellos le mira el escote y otro, justo detrás, el trasero. La intención de Snyder es doble: por un lado, transmitir la visión que en los años 40 se tenía de la heroína clásica: sexual y llamativa al estilo de las chicas pin-up de mediados del siglo pasado; y por otro, dar las primeras pinceladas de la principal motivación de Sally Júpiter al convertirse en justiciera: la búsqueda de la fama.



F 5



F 6

El nexos de unión entre los Minutemen y los Watchmen es el protagonista de la tercera escena: El Comediante. Al igual que ocurre con el resto del film, El Comediante será uno de los hilos conductores de los créditos, pudiendo seguirse la evolución de los superhéroes y de los cuarenta años de historia alternativa americana a través de la metamorfosis que sufre este justiciero en la secuencia inicial. Con un puro en la boca y una actitud despreocupada -a pesar de sujetar a un ladrón de bancos con una metralleta en la mano- Snyder presenta un Comediante joven, con aspecto de galán hollywoodiense y que aún no se ha enfrentado a la verdadera naturaleza salvaje del ser humano, y que, poco a poco, se irá convirtiendo en el personaje más pesimista y honesto de la narración.



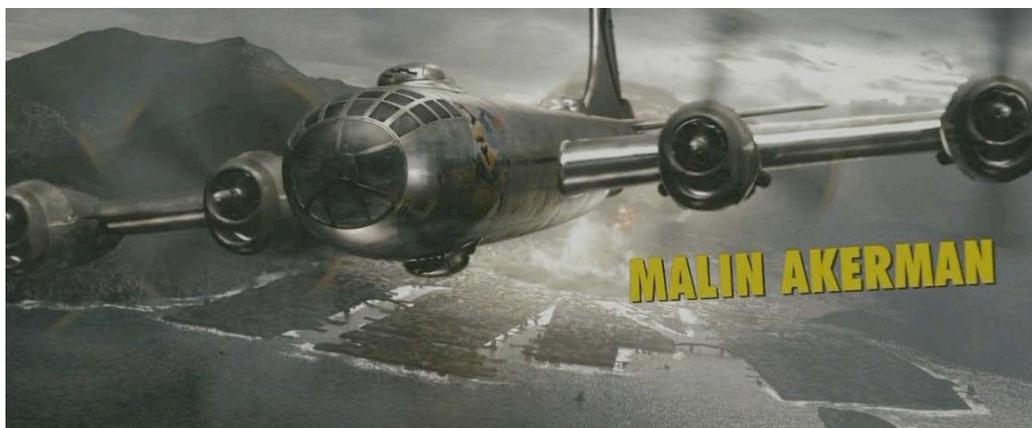
F7

Tras presentar los únicos miembros de los Minutemen que tendrán peso en el resto del film, Snyder nos muestra, precisamente, la foto de familia del primer supergrupo de justicieros (F1). Si comparamos la escena filmada por Snyder con la imagen extraída del cómic de Moore (F7) se puede apreciar la fidelidad con la que el director realiza la traslación desde el cómic. La distribución de los personajes, el vestuario o las poses de los justicieros son reflejos casi idénticos de la fotografía que aparece en el cómic. Existen, sin embargo, ligeras modificaciones en la puesta en escena. Desaparece, por ejemplo, el reloj de pared, un motivo recurrente en el cómic cuya continua repetición aumenta el suspense de la narración. Snyder lo sustituye por un elemento más informativo que iconográfico: un simple cartelón con el nombre del supergrupo y la fecha en la que se ha realizado la fotografía. De esta manera, se sitúa al espectador en una fecha determinada.

Otra de las modificaciones que Snyder introduce se centra en Silueta (extremo izquierda de la escena). La heroína del film tiene un estilo mucho más agresivo, con un look *dominatrix* diferente de la vestimenta más neutra de la justiciera del cómic, en un intento poco sutil de Snyder por remarcar su orientación sexual.

Tras la presentación de los Minutemen, Snyder comienza a mostrar las primeras consecuencias de la aparición de los superhéroes. A través de versiones ligeramente modificadas de hechos históricos donde están presentes los superhéroes, de manera más o menos directa, el director sumerge al espectador

en la ucronía donde transcurre el film. En la imagen F8 asistimos al lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima. Sin embargo, el bombardero que llevó a cabo la misión ya no se llama "Enola Gay" sino que toma el nombre de "Miss Júpiter", apellido de Espectro de Seda I. El dibujo de la heroína es una referencia a un famoso dibujante de chicas de calendario: Alberto Vargas.



F 8

La explosión de la bomba atómica provocó la rendición de Japón en la Segunda Guerra Mundial y la celebración del pueblo americano en Times Square. Este festejo fue inmortalizado en dos célebres fotografías que suelen confundirse. Una de ellas se titula "Beso de la victoria" y fue tomada por Alfred Eisenstadt (F9) y la otra fue realizada en el mismo momento por Victor Jorgensen dándole el nombre de "Beso de despedida a la guerra" (F10).

Snyder juega en la escena con la habitual confusión entre las dos fotografías tomadas desde ángulos diferentes. La cámara se sitúa en la posición de Jorgensen mientras Silueta se acerca a la enfermera y la besa apasionadamente (de nuevo el concepto de ucronía se acentúa mediante la modificación ligera, pero evidente, de la iconografía popular). De hecho, la cámara, al alejarse, descubre al propio Eisenstadt tomando la fotografía a la izquierda del plano (F11).



F 9



F 10



F 11

Tras abordar dos escenas que asientan la ucronía en el contexto de la historia, Snyder comienza a mostrar el declive de los Minutemen. La fiesta de despedida de una Espectro de Seda visiblemente embarazada (F14) queda incrustada entre el asesinato de Dollar Bill en la puerta giratoria de un banco (F12), donde la cámara vuelve al estatismo y los personajes que aparecen son meros maniqués sin apenas movimiento, y la reclusión de El Hombre Polilla en un centro psiquiátrico (F13).



F 12



F 13

Las dos escenas de la parte superior (F12 y F13) son construidas por el director partiendo de los apéndices que Moore inserta al final de los capítulos mientras que la escena de la fiesta de despedida de Sally Júpiter se extrae de otra referencia intertextual, esta vez pictográfica: La Última Cena de Leonardo Da Vinci. Las semejanzas son evidentes si comparamos con el famoso cuadro renacentista (F15):



Las poses de los personajes, su distribución en la mesa e, incluso, el papel de la pared que crea un punto de fuga hacia el cuadro detrás de Sally Júpiter aportando profundidad al encuadre, son puntos de encuentro con el cuadro de Da Vinci. Además, es posible realizar una lectura entre líneas de la puesta en escena que permite conocer tramas subterráneas que Snyder apenas sugiere. Por ejemplo, la mirada que Sally fija en El Comediante ignorando por completo la presencia de su marido (detrás de ella con el dedo levantado) y de Búho Nocturno I (enamorado en secreto de ella), adelanta la turbulenta relación que ambos mantienen en secreto durante décadas. Snyder se permite, incluso, sugerir la relación homosexual que El Capitán Metrópolis (de rojo a la derecha) y Justicia Encapuchada, affaire que se insinúa de manera soterrada en el cómic.



F 15

Y es que el sexo, tema tabú en el cine de superhéroes, estará muy presente no sólo en los créditos iniciales sino en el resto del film. Los superhéroes de *Watchmen* son personajes guiados por un marcado deseo de satisfacción sexual, pretensión que no pueden liberar excepto cuando se disfrazan y se ocultan. La homosexualidad reprimida, la pedofilia o la impotencia son taras que los

Minutemen arrastran y que, en última instancia, están detrás del final violento que la mayoría de los Minutemen sufrirán.

Rafael Marín, en su libro *W de Watchmen* (Dolmen, 2009: 139), afirma:

"El mundo de los Minutemen, y el mundo que heredan los cinco protagonistas supervivientes, es un mundo de cuero carne, un mundo de sexo sublimado, de deseos enmascarados como causas más nobles, pero sexo a fin de cuentas. [...] Para los enmascarados y encapuchados de *Watchmen*, el sexo es un motor de búsqueda que unos no encuentran (nuestros cinco protagonistas, de los que sólo se salvan Laurie y, gracias a Laurie y al final, Nite Owl) y al que otros salen al encuentro (los Minutemen). Pero, mientras que nuestros cinco personajes tardan en aceptar su naturaleza sexual o han renunciado a ella y sus contradicciones quizá voluntariamente, en los Minutemen el sexo es el elemento aglutinante, lo que les sirve de acicate por encima del morbo de la fama e incluso la violencia: no es extraño que buena parte de los Minutemen estén marcados por el sexo en el que se zambullen, y que sea el sexo lo que al fin y al cabo destruya a algunos de ellos o aisle a otros."

La consolidación del sexo como motivador de los Minutemen y, al mismo tiempo, como causa última, de manera más o menos directa, de la desaparición del grupo, que establece Marín refiriéndose exclusivamente al cómic de Moore puede extrapolarse a la visión de Snyder de unos personajes con matices psicológicos que los alejan de la figura del superhéroe en el cine de las últimas décadas.

Siluea será la única miembro de los Minutemen en mostrar abiertamente su orientación sexual (de hecho es la única, junto a Espectro de Seda I, que no oculta su identidad) y, por ello, la única en ser violentamente castigada (F16). La mancha de sangre sobre las sábanas enlazará el final violento de los Minutemen con la muerte de Rorschach (y de los Watchmen) en la nieve al final del film. Snyder se muestra más explícito en el film que Moore en las viñetas, derivándose de la escena cierta influencia de los asesinatos religiosos perpetrados por John Doe en *Seven* (David Fincher, 1995). El escritor inglés, al referirse a la sexualidad de los Minutemen, suele insinuar, más que mostrar, a

través de los comentarios de los demás personajes, dejando al lector que saque sus propias conclusiones.



F 16

Y tras el violento final de los Minutemen, Snyder muestra el estigmatizado nacimiento de los Watchmen representado en las infantiles figuras de Rorschach y Laurie Juspezyk (F17 y F18).



F 17



F 18

Son los Watchmen, al igual que los Minutemen, sujetos traumatizados, desequilibrados, desesperados o aislados. Marcados desde la infancia por la ausencia de amor o agobiados por las expectativas que los demás les imponen. Snyder, sin embargo, no juzga a sus personajes y se desprende cierta compasión hacia ellos por parte del director, que desafía al espectador a sacar sus propias conclusiones (la mirada de Rorschach-niño se dirige directamente hacia cámara buscando cierta comprensión sobre lo que vendrá después).

Será la familia, ya sea la figura paterna o materna, el catalizador que se esconde tras los Watchmen. Rorschach es un hijo de una prostituta, Espectro de Seda II crece bajo la sombra de su madre (el disfraz de Espectro de Seda I se esconde a la vuelta de la esquina del pasillo donde se encuentra Laurie mientras observa la discusión de sus padres), Búho Nocturno no siguió los pasos de su padre provocando la decepción paterna, Ozymandias se quedó huérfano a los 17 años, el camino del Dr. Manhattan fue elegido por su padre y de los padres de El Comediante nada se sabe.

Snyder no se olvida, sin embargo, de mantener al espectador inmerso en la realidad alternativa del relato, mezclando mundo interior de los personajes con las alusiones al contexto que se desarrolla alrededor de los Watchmen. En el vestíbulo del apartamento que Rorschach comparte con su madre, uno de los clientes lee un periódico en el que se lee "Russ has a-bomb", una alusión a las relaciones tensas entre Estados Unidos y la URSS durante la guerra fría. En la siguiente escena, el Dr. Manhattan estrecha la mano de John Fitzgerald Kennedy en la Casa Blanca (F19). El incidente que convirtió a Jon Osterman en el único justiciero con verdaderos poderes sobrehumanos hace apenas unos años que sucedió. Manhattan aún conserva gran parte de sus recuerdos como ser humano y aparece vestido con traje. A medida que pasen los años, Osterman irá desprendiéndose de la ropa y de su humanidad, aceptando poco a poco su naturaleza superhumana, hasta olvidar conceptos que tienen que ver con los sentimientos humanos, entre ellos el pudor (años después, en la foto familiar de los Watchmen, el Dr. Manhattan posa en ropa interior y en el presente narrativo del film ya se ha librado por completo de la indumentaria).



F 19



F 20

Enlazando con la escena anterior, Snyder muestra una impactante recreación del asesinato de Kennedy en las calles de Dallas, en 1963 (F20), posicionando la cámara prácticamente en el mismo lugar desde el cual Abraham Zapruder filmó el atentado con su cámara amateur. Sin embargo, mediante la continuación de la panorámica, Snyder nos muestra a El Comediante como protagonista del magnicidio. Es interesante, en primer lugar, la evolución de Edward Blake, desde un justiciero sonriente y despreocupado luchando contra villanos menores hasta un agente de algún turbio servicio secreto americano. Del superhéroe clásico hasta el pragmático agente a sueldo. Por otro lado, el director americano reflexiona sobre la capacidad de Manhattan de ver sucesos futuros y, sin embargo, fuera incapaz de detener el atentado.

Tras la presentación del Dr. Manhattan y la perturbadora reaparición de El Comediante, Snyder presenta a dos delincuentes están atados a una toma de agua en la calle (F21). Se trata de la única escena de los créditos trasladada miméticamente desde las viñetas del cómic (F22). Muestra un arresto durante los primeros tiempos de Rorschach como justiciero, cuando aún conservaba ierta fe en el castigo proporcionado y aún no se había desarrollado su radical concepto de justicia. La oscuridad que preside la escena precede el ambiente en el que Walter Kovacs se moverá durante el resto de la película.



F 21

La presentación de Rorschach y la foto de los Minutemen son las dos únicas escenas de los créditos en las que Snyder muestra de manera casi literal viñetas del cómic, aunque la utilización del tipo de fuente tipográfica y el color es un recordatorio constante



F 22

de la adaptación pulcra y detallista que el director lleva a cabo.

El aumento de la tensión entre las dos superpotencias se refleja en la visita que Fidel Castro hizo a la URSS en 1963 (F23), para, inmediatamente después, mostrar el asentamiento definitivo del espectador en un contexto diferente e impactante. Un pelotón de la policía militar dispara a sangre fría contra una manifestación pacífica (F24).



F 23



F 24

Snyder acude, de nuevo, a la fotografía de los años 60, basándose en dos instantáneas: *Girl with a flower* de Marc Riboud (F25) y *Flower Power* de Bernie Boston.



F 25



F 26

F:

La escena instauro definitivamente el concepto de ucronía en el film, por lo que únicamente resta añadir un par de guiños. Primero uno a la influencia que los superhéroes tendrían a todos los niveles, incluido el mundo del arte. Snyder recrea el estudio de Andy Warhol con obras que tienen a los Watchmen como protagonistas, sustituyendo a las estrellas de Hollywood (F27). Y, justo después, el director traslada un momento clave de la historia de la humanidad [la llegada del hombre a la Luna con el Dr. Manhattan sujetando la cámara (F28)] para avanzar en la microhistoria.



F 27



F 28

De la presencia de Ozymandias a la entrada del Studio 54 (F29), la famosa discoteca neoyorquina, como una estrella del rock, se deriva la gran popularidad de la que disfrutaban los justicieros a finales de los años setenta y, por otro lado, Snyder introduce una posible alusión a la homosexualidad de Adrian Veidt. La discoteca era famosa por congregarse a las grandes estrellas de la música y el cine (tras Ozymandias están, entre otros, los Village People y David Bowie), y por la libertad sexual y privada de la que se disfrutaba.



F 29

La secuencia inicial de créditos finaliza, tras la foto de los Watchmen, con las revueltas ciudadanas provocadas por la huelga de policías (F30), que desencadenó en la aprobación del Acta Keene, una ley que prohibía la existencia anónima de los Watchmen. Las llamas, la violencia, consume un "Who Watches the Watchmen" incompleto, devolviendo al espectador, mediante el movimiento de cámara inverso al que dio comienzo a los créditos, al presente narrativo.



F 30

Por último, merece especial atención la elección del tema musical que acompaña a los créditos. *"The times they are a-changin'"* es un tema de Bob Dylan muy representativo del momento de cambio que los Estados Unidos vivieron durante la década de los sesenta. La letra de Dylan reflexiona sobre la importancia de adaptarse a los nuevos tiempos, refiriéndose, principalmente, a los que ostentan el poder. El valor simbólico en los créditos es doble. Por un lado, la canción marca el paso del tiempo y los cambios que se van produciendo en la sociedad y la política. Y por otro, no solo se producen cambios temporales sino que la faz de la realidad que se muestra es ligeramente diferente al universo que el espectador conocer. La presencia de los superhéroes, del Dr. Manhattan, principalmente, han provocado este cambio.

4. Referencias bibliográficas

BASS, Jennifer y KIRKHAM, Pat (2011). *Saul Bass: a life in film & design*. Londres: Laurence King Publishing.

GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

LERMAN, Gabriel (2009). "Zack Snyder". *Imágenes de actualidad*, pp. 62-65.

MARIN, Rafael (2009). *W de Watchmen*. Palma de Mallorca: Dolmen.

FOTOCINEMA REVISTA CIENTÍFICA DE CINE Y FOTOGRAFÍA
REVUE SCIENTIFIQUE DU CINÉMA ET DE LA PHOTOGRAPHIE
SCIENTIFIC JOURNAL OF CINEMA & PHOTOGR

RESEÑAS N° 4 - 2012

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

“Lúcidas reflexiones de un *pionero* en el tiempo de los colonos y de los nativos digitales”, *La piel de la imagen. Ensayos sobre la gráfica en la cultura digital*, de José Ramón Alcalá (prólogo de Jesús Carrillo), Valencia, Ed. Sendemà Editorial, 2011, 175 pp.



En este tiempo, en el que aún persisten los gurús y los “profetas” de la cultura digital, con ideas en ocasiones abtrusas y en otras muy simplificadoras, que, sin embargo, parecen interesantes a un público poco versado en cuestiones tecnológicas, es un auténtico lujo encontrarse en este libro ante las reflexiones de un autor como José Ramón Alcalá que, con una lúcida honestidad intelectual y un conocimiento extraordinario de lo que cuenta y nos comunica, reflexiona sobre esa otra realidad que nos ha traído la información binaria,

esa materia intangible de los bits y los píxeles; un mundo paralelo y a la vez integrado con el nuestro por el que la sociedad transita cotidianamente, y lo está haciendo con más intensidad a medida que pasa el tiempo. Estamos ante un autor que escribe desde la multiplicidad de visiones que le proporciona su experiencia al haber sido uno de los primeros en explorar los nuevos territorios culturales arropado también con la sabiduría de su extensa praxis, en suma, desde sus vivencias personales y de su saber al servicio de un conocimiento digital que nos resulta tan necesario en estos tiempos de tránsito tecnológico cada vez más acelerado.

José Ramón Alcalá es un verdadero pionero digital, que no tiene necesidad de hacer profecías, porque su sabiduría de lo que habla arranca de unos tiempos muy lejanos y de un tránsito muy largo que viene bastante antes de aquellos primeros años en la década de los noventa del pasado siglo en los que creó el

emblemático MIDE de Cuenca, un lugar avanzado donde se experimentaban en procesos electrónicos de imágenes artísticas y en unas prácticas creativas entonces muy especializadas y minoritarias como eran las que se conocían como “electrofotografías”, productos gráficos que se soportaban entonces en instrumentos de comunicación como la fotocopidora, el fax y otros dispositivos analógicos y predigitales. Por el MIDE han pasado multitud de artistas de todo el mundo y el Centro fue abriéndose al talento de quienes experimentaban artísticamente con las nuevas tecnologías, fueran estas las que en su momento se consideraran “nuevas”, y que en un tiempo muy corto mutaban por otras. Nada hay más nostálgico para quienes hemos vivido el nervio de lo tecnológico, que contemplar de nuevo alguno de los múltiples dispositivos que en un momento fueron “tecnología de última generación” y ahora reposan en un cajón o en un almacén sin que por sus circuitos pase ya el fluido de la creatividad. Aunque ahora todo parece haberse simplificado (una sensación engañosa como muy bien nos recuerda este libro) los soportes digitales y las redes como vehículos y espacios expositivos no son las únicas posibilidades existentes aunque así lo parezca con tanta frecuencia. De aquellas primeras experiencias tecnológicas en arte electrónico tomó el Centro su nombre original aunque en los últimos tiempos ha ampliado su abanico experimentador y ahora el centro es conocido como MIDECIANT; Museo Internacional de Electrofotografía. Centro Investigador en Arte y Nuevas Tecnologías de Cuenca.

Leyendo el libro, uno siente las sensaciones que están en la piel de un pionero como José Ramón Alcalá, que abrió para la creación caminos nuevos e ignotos hace muchos años, y como contempla ahora a los “nativos digitales”, es decir a los herederos de los primeros colonos que llegaron a poblar, urbanizar y con la intención de habitar de forma definitiva la nueva cultura de los bits, las pantallas y las redes, y como los herederos de esos colonos, ya nativos digitales creen que todo lo que conocen es “natural” y que las imágenes y producciones que ahora forman parte del intangible digital son así por razones obvias, ignorando muchos de estos nativos que hubo un largo tiempo anterior (y a la vez muy corto comparativamente a otros momentos históricos de la tecnología) lleno de incertidumbres y caminos abiertos que podrían llevar a muchas partes o a ningún lugar. Estas incertidumbres, con una gran maestría las explica José Ramón Alcalá refiriéndose a la praxis artística:

“La imagen es, ahora, ofrecida al artista dentro de nuevas condiciones de producción y de gestión. Durante estas primeras cuatro décadas de virtualización del proceso artístico de la imagen hemos asistido a una tendencia generalizada de la bipolarización esquizofrénica del trabajo, que fluctúa indeciso entre el adentro y el afuera de la pantalla del ordenador”

El autor elige un punto de partida muy interesante y es lo referente a la transformación de la estampa, un medio y producto que es decisivo en la historia de nuestra cultura. La mirada que sobre la importancia de la estampa se hizo a mediados del pasado siglo por autores como Ivins, puso en evidencia algo que de otro modo está en la mente de José Ramón Alcalá y lo plasma en este libro, y es el papel estructural que la estampa frente a la pintura y a la fotografía. No es sorprendente que la propia fotografía química, en su fase de desaparición utilitaria, esté adoptando las pautas que en su día se dieron en el grabado cuando dejó de ser un vehículo masivo y mutó a un medio exclusivamente creativo, mientras la nueva imagen digital está configurando nuevos y poderosos imaginarios que se están apropiando del espacio cultural tradicionalmente asignado a la imagen fotográfica, y como muy sutilmente reflexiona el autor de este libro: *“las nuevas tecnologías de la imagen son las principales responsables de haber alejado a la fotografía de la posibilidad de ser documental”*.

Una de las características que más aprecio de José Ramón Alcalá (me resisto a limitarlo a la mera categoría de autor, pues el libro es la síntesis de muchos conocimientos superpuestos en su persona) es su capacidad de contagiar a otros el entusiasmo de lo que hace, ahora lo llamamos *“viralidad”* y también esa cualidad está en este libro. Recuerdo hace años un curso que impartió José Ramón Alcalá en la Universidad de Cantabria, una actividad que fue memorable porque supo encender en aquellos jóvenes creadores la pasión por unas prácticas artísticas que se salían de los cánones clásicos del laboratorio y de la fotografía tradicional, en un momento en que la imagen digital no tenía el consumo masivo que hoy tiene y la posición que ahora disfruta, ya que entonces se la veía como una tecnología y unas prácticas lejanas en su implantación generalizada. Ha pasado un poco más de una década y hoy, la fotografía química, los laboratorios y todos sus instrumentos están ya más cerca de los

museos que de los talleres de práctica creativa. Las *“escrituras eléctricas”*, por utilizar uno de sus términos, configuran las nuevas interfaces culturales de las prácticas creativas. Esa conciencia dual e integrada que emana en todo el libro, al afirmar que existen dos realidades paralelas que conviven en cada uno de nosotros seamos o no nativos digitales; ese mundo físico y tangible hecho de diversos materiales que se puede contemplar al mismo tiempo que el espacio digital, por ejemplo en un viaje en un tren, como nos cuenta metafóricamente el autor recordando una vivencia que muchos hemos sentido en situaciones similares; esa doble percepción que se convierte en única mirando un paisaje desde la “pantalla” de la ventana del tren y al mismo tiempo un interfaz digital en la “ventana” de un ordenador adentrándose así como se dice en el libro en: *“zonas borrosas que representan los espacios periféricos por explorar más allá de los límites conocidos de nuestros lenguajes, y por tanto, de los límites geográficos de nuestra comprensión del mundo. Pero el mundo no es solo un montón de barro sobre el que caminar y sobrevivir, sino toda la materia inerte e intangible que conforma nuestros sentimientos, nuestro pensar, el ser y el estar.”*

“La piel de la imagen” es un libro para leer y disfrutar en pequeños tragos, nos encontramos ante una sucesión de *“satoris”* o de iluminaciones sobre el arte digital y sus prácticas y estrategias actuales, por un autor, que ante todo, no lo olvidemos en un artista que sabe estar y entender la profundidad de este tiempo de cambios. Por ese motivo, este libro necesario, muy recomendable y que invita a una reflexión tranquila y profunda, se complementa muy bien con una obra paralela aparecida al mismo tiempo que puede descargarse directamente de Internet por cortesía del autor y del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile: **Ser Digital; Manual para conversos a la cultura electrónica** una obra donde el autor transita por la parte cultural de la digitalidad como en el caso de la “Piel de la Imagen” se focaliza en las cuestiones artísticas. Ambos libros se apoyan el uno en el otro, y ha sido sin duda un acierto su desglose en dos obras, decisión que el autor nos explica al comienzo de este trabajo y se entiende perfectamente a la luz de los magníficos resultados obtenidos.

Dirección para descargar el libro electrónico: ALCALÁ, José Ramón: *Ser Digital; Manual para conversos a la cultura electrónica*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile. 2011. 207 pp. ISBN: 978-956-19-0721-8.

<http://arteuchile.uchile.cl/alcala/>

Bernardo Riego Amézaga

Universidad de Cantabria

“*Algo más que una vida*”. Ramón Esparza y Nekane Parejo (coords.): *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*. Barcelona, Luces de Gálibo, 2011, 208 pp.



La bibliografía española centrada en las biografías ha sido, tradicionalmente, bastante escasa; durante mucho tiempo ha existido una especie de resistencia, o pudor, a dedicar atención al estudio de las vidas de los personajes destacados de la sociedad, a pesar de su importancia indudable, todo lo cual ha tenido su paralelismo en nuestra pobre tradición en el campo de las autobiografías.

Es indudable que esta dinámica se ha roto en las últimas décadas, lo cual podemos interpretarlo en relación con la creciente preocupación por lo

inmediato, lo cotidiano, aquello que se encuentra relacionado con el devenir de cada día. Esta tendencia tiene manifestaciones tan diferentes como la “historia del presente” o los “realities” televisivos, que a pesar de poseer rasgos diferenciadores, encontramos vinculados con esa tendencia actual de acercarse a aquello más cercano a nosotros y que, en ocasiones, llega a convertir en protagonistas a personas dotadas de una relevancia muy cuestionable.

Pero no podemos explicar esta preocupación por la biografía solamente desde un punto de vista limitado como es el del atractivo de la cotidianeidad, antes al contrario, encontramos en ocasiones una auténtica preocupación por acercarse de una manera responsable al conocimiento de la vida de los personajes singulares de nuestra historia o de nuestro entorno, pues somos conscientes de que la profundización en su devenir vital puede ser una aportación interesante para una mejor interpretación de nuestra realidad social y artística.

En esta línea de vinculación con la actualidad se sitúa una obra como *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas*, pues aunque la mayor parte de las películas que sirven de soporte a los diferentes autores para construir sus reflexiones pertenecen a las dos últimas décadas, ello no es obstáculo para

reconocer la seriedad de los planteamientos utilizados, a la vez que la obra se convierte en un testimonio acerca del creciente interés por la biografía en el cine actual.

Nos encontramos ante una obra que dentro de su unidad, pues toma como eje fundamental las vidas de fotógrafos y cineastas, posee una variedad de modelos verdaderamente sorprendente; se abarca tanto el documental como la ficción, las películas autobiográficas como aquellas realizadas por otros sobre nuestros protagonistas, los personajes reales y los ficticios, los más conocidos y aquellos que han merecido una atención menor.

Pero todo ello, además, se plantea con variedad de perspectivas, no limitándose a la revisión diacrónica de la vida de los protagonistas (que también las hay) sino en ocasiones realizando reflexiones sobre cómo los artistas veían la vida y su propio trabajo. Los coordinadores de la publicación, los profesores Nekane Parejo y Ramón Esparza, han sabido marcar unas pautas generales que no han impedido una cierta libertad a cada autor para aplicar sus puntos de vista personales, logrando con ello la imprescindible riqueza de perspectivas.

El equilibrio alcanzado entre diversidad y unidad es uno de los aspectos más singulares de esta obra, puesto que las aproximaciones realizadas a autores más conocidos (Cartier-Bresson, Robert Capa, Federico Fellini, Godard, Mizoguchi o la pareja Wenders-Ray) y que podrían convertirse en capitalizadoras del conjunto, encuentran un interesante contrapunto en el acercamiento a autores que, sin ser desconocidos, podrían haber quedado en el olvido.

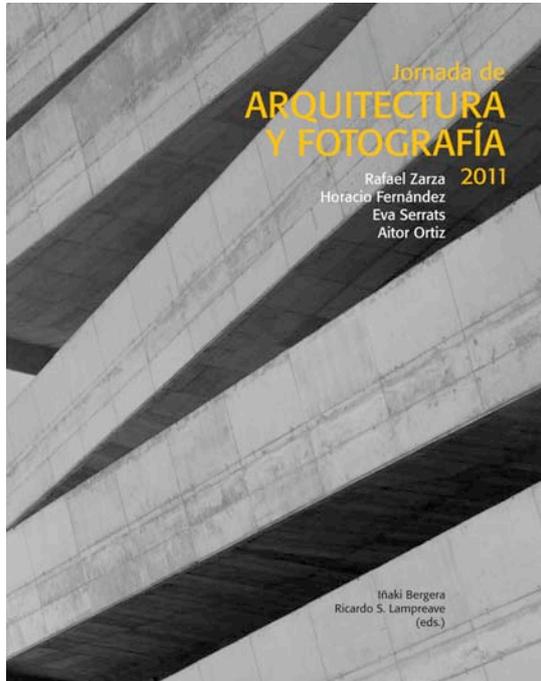
Todo este conjunto forma uno de los rasgos más originales de este libro; si ya es novedoso el hacer una recopilación y estudio de filmes que biografían a hombres y mujeres vinculados con la imagen, sea estática o en movimiento, se da un paso más en este carácter atractivo al hacerlo a través de películas que con el impacto de sus imágenes nos fuerzan a una reflexión sobre la vida y el trabajo de sus protagonistas. Y aquí vuelve a plasmarse ese continuo equilibrio que estamos destacando; la referencia a filmes reconocidos a nivel mundial e ineludibles en este campo, se une al comentario sobre otras obras de menor difusión (pero no interés) que representan un ensanchamiento de las perspectivas consagradas y un reto por incorporar elementos que supongan la apertura de nuevas reflexiones futuras.

También debemos destacar un rasgo que para algunos puede ser anecdótico pero que nos parece muy interesante: la superación de la tradicional separación entre el mundo de los fotógrafos y el de los cineastas. Los que llevamos tiempo en estas lides somos conscientes de que, aunque nuestro trabajo sea común pues se desarrolla en torno a la imagen, las reticencias y distancias son mucho mayores de lo que muchas veces reconocemos. Por ello, una obra en la que se establece un nivel de igualdad entre estos dos grupos de artistas no sólo supone un reconocimiento equiparable, sino que defiende la posibilidad de establecer puentes entre ambos ámbitos y lograr un trabajo conjunto que reporte frutos indudables.

Realmente nos encontramos ante fogonazos de vida a través de los cuales se nos va construyendo lentamente una visión de totalidad; bien es verdad que, como en toda obra de colaboraciones, cada lector encontrará determinados capítulos con los que tendrá más afinidad que con otros, pero ello no es obstáculo para reconocer el valor de un reto colectivo y un resultado claramente positivo.

Ángel Luis Hueso Montón
Universidad de Santiago de Compostela

“*Arquitectura y Fotografía. Encuentros y desencuentros en una relación de conveniencia*”. *Jornada de Arquitectura y Fotografía 2011*, BERGERA, Iñaki y LAMPREAVE, Ricardo S. (Eds.) (2011), Zaragoza, Institución Fernando “el Católico”, 127 pp.



En este volumen, se recogen las conferencias dictadas en la *Jornada de Arquitectura y Fotografía*, celebrada el 24 de febrero de 2011 en la sede del Colegio de Arquitectos de Aragón, demarcación de Zaragoza.

En efecto, cuatro fueron los intervinientes en dicha *Jornada*, que basaron sus exposiciones sobre distintos enfoques a la hora de abordar el interesante y fructífero maridaje entre fotografía y arquitectura, una de las expresiones más utilizadas a lo largo de sus ponencias. Y que nos da idea de que dos manifestaciones, a priori, tan alejadas tanto funcional como

estéticamente, se encuentran, en realidad, mucho más próximas debido a intereses comunes, en un sentido puramente plástico, dentro de una misma corriente de pensamiento configurada por una orientación –y aspiración–, casi teleológica, de *modernidad*.

La *Jornada* se cerró con una Mesa redonda en que participaron los ponentes y los organizadores científicos del evento, cuyas ideas principales aparecen igualmente transcritas al final de la publicación.

En riguroso orden, el primero de los textos (titulado “Cuando las fotografías ocultan la arquitectura”) corresponde a Rafael Zarza, arquitecto, diseñador, cineasta y comisario de exposiciones. Entre estas últimas, destaca una dedicada al fotógrafo “Kindel” (seudónimo de Joaquín del Palacio), desarrollada en el Colegio de Arquitectos de Madrid, en 2007. Y sobre este autor, Zarza articula su discurso. Muy tempranamente, “Kindel” empieza a trabajar para diversos organismos oficiales (Regiones Devastadas; Dirección General de Turismo, Coros y Danzas de la Sección Femenina, etc.), en donde se acerca a propuestas muy próximas al reportaje, otorgando una gran importancia al componente

humano, pero también a la arquitectura, coincidiendo ambas temáticas en el factor documental, informativo, denotativo, sin descartar un gusto más personal por la composición, por la definición de espacios plásticos, algo que estará muy presente en su fotografía de arquitectura. Una de las principales vías de conocimiento de este tipo de obra serán las revistas especializadas en arquitectura, como la *Revista Nacional*, en donde publicaría un extenso reportaje sobre el pueblo de colonización de Vegaviana (Cáceres), en 1958, proyecto encabezado por el arquitecto José Luis Fernández del Amo.

En dichas imágenes, “Kindel” se centra en los valores esencialmente plásticos que ofrecen las limpias superficies y los volúmenes prismáticos de las viviendas diseñadas por el arquitecto, uno de los referentes a la hora de hablar de la modernidad en la arquitectura española de mediados del siglo XX. Heredero de las propuestas vinculadas al racionalismo arquitectónico, sus viviendas se caracterizan por el sentido práctico y funcional que debían asumir, lejos de falsos y pretenciosos *esteticismos*, y en sintonía, además, con la arquitectura vernácula de cada región geográfica. Rafael Zarza refiere palabras del propio arquitecto aludiendo al reportaje de “Kindel”, y la pronta difusión en distintos eventos internacionales que tuvo su trabajo gracias, precisamente, a estas imágenes.

Las imágenes de “Kindel” discurren en sentido paralelo a las propuestas arquitectónicas, haciendo patente la pureza de las formas, casi de tono “*minimalista*”, y dentro de un depurado blanco y negro, puesto que “*el color sobra (...) porque la arquitectura son volúmenes, luces, sombras, son contrastes y formas...*”. Al igual que ocurre con la propia obra arquitectónica, sobre todo, la de carácter más avanzado, la que se basa en esas mismas líneas y volúmenes depurados, como ya vislumbrara el arquitecto Luis Lacasa, en 1930, en la conferencia titulada “Las palabras nos ocultan la arquitectura”, de donde Zarza extrae una paráfrasis para titular su propia intervención. Lacasa venía a decir que la imagen fotográfica era el procedimiento ideal para plasmar la arquitectura en las cada vez más importantes revistas gráficas, frente al predominio de la palabra, de la descripción escrita, en consonancia con la reivindicación paralela por parte de las vanguardias del medio fotográfico como una manifestación artística de pleno derecho.

Queda expresado así, por parte de estos fotógrafos, un nuevo interés por obtener potencialidades plásticas de los objetos y los edificios derivados de la producción industrial, basándose en la nitidez de la imagen y en la utilización de la luz para modelar las formas y subrayar las texturas, extrayendo efectos insospechados hasta en los elementos más cotidianos. “Kindel” parte de estas tentativas de la vanguardia de entreguerras para entroncar con la revitalización que supone la denominada “*Fotografía subjetiva*”, en los años cuarenta y cincuenta.

Rafael Zarza habla de dos antecedentes a la obra de “Kindel”, que bien pudieron servirle de referente para desarrollar su propio trabajo: se trata del barcelonés Francesc Català-Roca, un fotógrafo que inició su obra a la vez que el primero, con interesantes imágenes de arquitectura racionalista catalana (“Kindel” se *especializará* en los arquitectos madrileños), quien pudo partir, a su vez, de una fotógrafa alemana afincada en España en los años treinta, Margaret de Michaelis, donde trabajó para la revista del GATCPAC de Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé.

El segundo de los intervinientes, Horacio Fernández, profesor titular de Historia de la Fotografía en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, con su texto titulado “Brasilia”, valora la importancia de la obra arquitectónica de Óscar Niemeyer y de otros arquitectos brasileños en torno a la que será la nueva capital del país, Brasilia, construida *ex novo* a finales de los cincuenta. Y todo ello, a partir, de los distintos reportajes que varios fotógrafos han dedicado a dicha ciudad, que, en su momento, se convirtió en el paradigma de la modernidad arquitectónica, además de simbolizar una maniobra con claras intenciones propagandísticas orquestada por el gobierno brasileño. Son varios los ejemplos de libros fotográficos editados en torno a esta colosal obra arquitectónica y urbanística, destacando *Brasil, capital Brasilia* (1958), de Osvaldo Orico, dos años antes de la inauguración de la ciudad. Más interesante -a juicio del autor- resulta *Doorway to Brasilia* (1959), “uno de los mejores libros fotográficos del siglo XX”, obra del diseñador gráfico Aloísio Magalhães y del impresor y grabador Eugene Feldman. No se trata de un libro de encargo, por lo que los autores pudieron trabajar con plena libertad, sin ninguna clase de directriz preestablecida.

Fernández, además de ocuparse de los libros más significativos que se han centrado en la capital brasileña, también habla de diversos reportajes publicados coetáneamente en varias revistas, como *Realidade*.

En la segunda parte de la publicación, tenemos dos últimos artículos que se orientan más hacia la reflexión teórica a partir de la propia experiencia, autoral y profesional, que al análisis histórico, como era lo característico en los dos primeros textos que hemos comentado. El primero de ellos está firmado por la fotógrafa, cineasta y arquitecta, Eva Serrats, bajo el título “Sin tectura ni grafía: arquitectura y fotografía”. En él, aborda la problemática surgida en función de los nuevos parámetros que ofrece la tecnología digital aplicada a la fotografía. Una coyuntura no exenta de polémica que ha sacudido con especial hincapié todas las (supuestas) conclusiones establecidas en el campo de la especulación en torno a la imagen fotográfica, de la mano de un nuevo contexto cultural y epistemológico acotado bajo la denominación de postmodernidad. En este sentido, se habla de un nuevo *relativismo*, no sólo en cuanto a los medios de que dispone el fotógrafo para obtener sus imágenes –con lo que la definición de

su práctica debe ser replanteada- sino en el propio estatuto de *realidad*, de la materia, de los objetos, de la entidad de esa realidad. Nos encontramos –como muchos autores han señalado- en una era *postfotográfica*. Se han quebrado los modelos, los discursos unívocos; ahora la propia realidad se nos ofrece fragmentada, hecha pedazos, solamente tenemos que reconstruirla:

“El fotógrafo de arquitectura era antes, sobre todo, un fotógrafo, alguien que usaba unas herramientas distintas a las del arquitecto y que dominaba la técnica de la “foto-grafía”, la manipulación físicoquímica –más o menos técnica, más o menos autoral- de un registro de la realidad, y que por lo tanto aportaba a la obra de la arquitectura algo distinto a lo que había aportado el arquitecto. Una foto era el resultado de todo esto y tenía una autonomía física. Ahora fabricamos imágenes y las ponemos en circulación”.

Tras situar este marco de reflexión, la autora prosigue su exposición hablando de varios proyectos en los que ha participado, lo cual nos sirve para comprender, desde un anclaje estrictamente contemporáneo y actual, el particular maridaje entre arquitectura y fotografía, y, como dice ella misma, los diversos “*encuentros y desencuentros*” que se dan en cualquier “*relación de convivencia.*”

En una parecida línea discursiva y conceptual, cierra la serie de intervenciones el fotógrafo Aitor Ortiz, con “El espacio visual como experiencia”. De nuevo, el cuestionamiento de los propios conceptos de fotografía y de realidad; la desaparición de la necesidad de fidelidad a un referente, y, por tanto, la afirmación de que “*la imagen es una representación y no una constatación...*”. De ahí que defienda las posibilidades creativas de la fotografía, más allá de sus apriorísticas funciones documentales (desvinculándose de los criterios asociados al reportaje, del contenido, de la formulación de un mensaje), y en sintonía con otros fotógrafos y teóricos como Joan Fontcuberta. Aboga por un “*nuevo pictorialismo*” (un concepto que se ha empleado para referirse a la fotografía *de creación* de los años 80 y 90) pero alejado de las características del movimiento de finales del siglo XIX, y más relacionado con la fotografía de la *Nueva Objetividad* del primer tercio del siglo XX (con nombres propios como Albert Renger-Patzsch, Paul Strand, etc.).

Finalmente, Ortiz realiza una breve semblanza de autores que, desde los años setenta hasta la actualidad, han practicado una fotografía en que la arquitectura y el urbanismo, como espacios habitados y vivenciales, han sido objeto de sus experiencias creativas: Hiroshi Sugimoto, Andreas Gursky, Jordi Bernadó, Gabriele Basilico, Jeff Wall, Dionisio González, Edward Burtinsky, Ana Malagrida o George Rouse. Pero, de entre todos, el autor destaca la labor y la influencia ejercida por los alemanes Bernd y Hilla Becher, con sus compendios de edificios de arquitectura industrial (depósitos de agua, silos de cereal, naves

de fábricas, etc.) que desde los años cincuenta hasta la actualidad llevan consignando con escrupuloso rigor formal y compositivo.

Para concluir, queremos resaltar el interés de esta breve pero enjundiosa publicación que transita entre el enfoque histórico y la reflexión teórica sobre una de las cuestiones más interesantes y de las que se ha tratado de manera muchas veces tangencial en los distintos trabajos que, desde una orientación u otra, se han preocupado de ello.

A lo escrito, que queda ya fijado permanentemente para su consulta por estudiosos y público en general, se suma el foco de discusión sobre la materia, que desde la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza se ha puesto en marcha a través de las citadas *Jornadas*. Una iniciativa que –además de periódica– aspira a convertirse en interdisciplinar porque son muchas las implicaciones que representa este marco de reflexión, sugerente, enriquecedor, y muy productivo intelectualmente.

Francisco Javier Lázaro Sebastián

Universidad de Zaragoza

“Un arte de la comunicación social con un siglo de historia”. *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*, ed. Bernardo Riego Amézaga, Lunwerg Editores, Barcelona, 2011, 296 pp.



Este libro lujosamente editado recoge más de 200 postales, la mayoría inéditas, a las que acompañan dos textos, un glosario de términos relacionados y una exhaustiva bibliografía.

Excelentemente reproducidas, las postales recorren el periodo de 1896 a 1969 en una relación de temáticas y geografías españolas que son un reflejo de la historia de nuestro país y de parte de nuestra historia sentimental. Generalmente los libros de historia de la postal se centran en la "edad de oro", periodo que comienza con el desarrollo del turismo en la primera década del siglo XX hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Aquí nos encontramos con un cambio en el enfoque al tratar al fenómeno postal como si fuera un "medio" –que no lo es en realidad, como los propios autores indican– de tal modo que la suma de imágenes postales de diversa procedencia permite comprobar la evolución de valores y costumbres en imágenes de España en ese periodo.

El editor ha cuidado la reproducción, ligeramente superior a los originales, y la impresión y maquetación para que el lector pueda realizar una contemplación intimista de las imágenes. El libro aborda una historia específica del fenómeno postal con la perspectiva histórica pero contemplando el fenómeno de comunicación desde la actualidad, y planteando el fenómeno postal como una de las primeras redes sociales con su impronta del coleccionismo y los mensajes interpersonales.

Los dos textos que abren el volumen, más que cumplimentar el conjunto de postales tienen entidad por sí mismos para reconstruir la historia de la tarjeta postal. De esta manera estamos a mitad de camino entre un libro de divulgación y una historia de la imagen y de ese pionero medio de comunicación postal.

El primero de los estudios, “La tarjeta postal en la historia de España” de Isidro Sánchez Sánchez y Rafael Villena Espinosa (pp. 11-51), comienza haciendo una reflexión por los signos de modernización que llegaron a España con la primera República, y cómo una de las iconografías más conocidas de la república era una cámara fotográfica junto a un libro y una bola del mundo. Esto entronca con un texto que no solo repasa el lenguaje de la tarjeta postal y su historia de una forma pormenorizada, lo que por sí mismo ya es un mérito encomiable, sino que lo valora como instrumento de comunicación e información. El texto estructurado de manera diacrónica, aporta una gran cantidad de información que permite tener un recorrido preciso sobre sus formas y evolución, y lo convierte en una obra de referencia. Un aspecto, quizás menos conocido, es la labor de las tarjetas postales como vehículo ideológico y político. Según nos indican los autores, fue durante la Guerra Civil española, cuando las tarjetas postales se van a convertir en un medio de confrontación ideológica y política, de una manera que nos recuerda al papel que desempeñaron los carteles políticos.

El segundo texto, “Transformación de la tarjeta postal: de su rearticulación en la posguerra a su mutación ante las redes sociales” de Bernardo Riego Amézaga (p.53-73) recoge las mismas características que el anterior, pero ahora centrado en el periodo de la dictadura, donde se ven una serie de innovaciones al ritmo que se reformaba un país que se volcó en el turismo. La imagen que encontramos es la de algunos tópicos bien conocidos, pero también la divulgación de algunas ciudades españolas en los aspectos histórico-artístico, desarrollo urbano y modernización. Junto a éstas volvemos a ver postales de propaganda franquista muy interesantes, comunicativamente hablando, como las estadísticas. En un periodo que se caracteriza por la grisitud estas obras no dejan de ser un testimonio de un tiempo estéticamente pobre en la ilustración, pero no por ello menos interesante para conocer, incluso, el periodo franquista. El autor señala claramente que el primer periodo franquista fue muy pobre

respecto a las décadas anteriores, con una temática plagada de tópicos, hitos del pasado y toda la parafernalia cultural del nuevo régimen dictatorial. En esta época destaca Luciano Roisin que trabajó en Barcelona y que posteriormente continuó su sobrina Luciana que se hizo cargo de La Casa de la Postal. La década de los cincuenta es claramente institucional, con una línea marcada para explicar los “logros” del progreso nacional. En este periodo es posiblemente la presencia de Saenz de Tejada, uno de los pocos ilustradores que después de la guerra quedaron afectos al régimen, lo que más animó el arte de la postal. Pero es sin duda, y así lo pone de manifiesto Bernardo Riego, el turismo el que se convirtió en el estímulo imprescindible para la supervivencia de la tarjeta postal e igualmente en la confección de una estética novedosa, en muchas ocasiones al amparo del conocido eslogan “España es diferente”. Los tópicos que en unos casos se construyeron y en otros se afianzaron, no dejan de ser una imagen diferenciada respecto a otros países vecinos, y es la manera de construir un universo iconográfico de playas, toreros, flamencos y paisanos en burro que no tiene parangón. El último apartado está dedicado al predominio zaragozano, especialmente a través de las Ediciones Arribas y de Luis García Garabella, y al barcelonés de Escudo de Oro. En este periodo igualmente relevante es la importancia que para los fotógrafos tuvo esta actividad, que sin duda fue una fuente de recursos.

En definitiva, un libro relevante en la medida que contribuye al conocimiento del arte de la tarjeta postal, e inteligente por la forma de enlazar tradición con la modernidad de las redes sociales, o dicho de otro modo, la puesta en valor de una forma de comunicación que no por antigua deja de ser actual.

Agustín Gómez

Universidad de Málaga

Del bodegón al porn Food. Fotografía gastronómica. Yanet Acosta, La Laguna, Universidad de la Laguna, Cuadernos Artesanos de La Latina, 2011, 64 pp.
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/del-bodegon-al-pornfood>



Del Bodegón al porn food, de Yanet Acosta, supone una primera aproximación a un fenómeno muy poco considerado hasta el momento: los contenidos gastronómicos en los medios de comunicación. Específicamente, Acosta se acerca a la fotografía gastronómica,

un elemento clave en la popularización de la alta cocina española y los chefs que conforman su *star system* con nombres ya tan conocidos como Ferran Adrià, Carme Ruscalleda, Juan Mari Arzak o el difunto Santi Santamaria.

El libro es fruto de una exposición homónima comisariada por la autora. Esta exposición, la primera en España sobre este particular, tuvo lugar en paralelo a la celebración del festival CineEscena en marzo de 2011 en las Islas Canarias. Éste es, a su vez uno de los primeros festivales de cine específicamente gastronómico que se celebra en nuestro país. Sirva ésta genealogía del libro –claramente, un catálogo de exposición– para mostrar su valor precursor.

Como explica Acosta en la introducción, “la fotografía gastronómica ha experimentado una revolución al mismo nivel que lo ha hecho la cocina”. La razón la explica la propia autora. Desde finales de los años noventa, la cocina y la gastronomía en su conjunto se han convertido en un fenómeno de masas en

todo el mundo desarrollado, hecho que la ha convertido en objeto de atención por parte de los medios de comunicación. En este interés, la voluntad de representar visualmente unos platos cada vez más elaborados y esteticistas ha convertido a la fotografía en un elemento clave para su popularización. El propio Ferran Adrià explica que “la cocina de vanguardia no habría llegado a ser lo que es sin la fotografía gastronómica actual”.

España no ha sido ajena a este proceso, antes al contrario: la eclosión de una nueva cocina –bautizada como *tecnoemocional* por la crítica especializada (Pau Arenós, *La cocina de los valientes*", Ediciones B, 2011)– y con elBulli forzando la máquina de la innovación, ha convertido a las cazuelas de esta península en epicentro de una revolución de alcance mundial que ha cambiado la manera de entender la relación entre el ser humano y la alimentación. Las dimensiones culturales y económicas del acto de comer han ganado importancia y ya son pocos los medios generalistas que no les prestan atención. No hay radio, televisión ni periódico que no tenga una sección dedicada a gastronomía o que incluya, periódicamente, contenidos relacionados con ella. Todo esto sin considerar los medios especializados, que van desde la televisión (Canal Cocina) a las revistas (desde la más populares *Cuina* o *Comer y Beber*, hasta las más profesionales y sofisticadas como *Apicius* pasando por el fenómeno fanzine, como *EnCrudo* –a cargo de la propia Acosta).

Los cocineros son personajes habituales y hasta recurrentes en los medios. Son, sin duda, líderes de opinión y Ferrán Adrià representa la máxima expresión de este nuevo rol otorgado por los medios al chef de prestigio. De hecho, la aparición de este chef estrella en la portada de *The New York Times Magazine* en 2003 se considera un punto de inflexión a partir del cual la gastronomía y sus protagonistas se produce lo que Yanet Acosta denomina “boom de la gastronomía en la información en prensa”.

Es en este contexto que se deben entender las imágenes que se recogen en el catálogo. Acosta, periodista y directora del curso de periodismo gastronómico y nutricional de la Universidad Complutense de Madrid UCM), usa sus conocimientos sobre imagen y (alta) cocina para recoger en un catálogo las aportaciones de los fotógrafos (algunos de ellos cocineros-fotógrafos) más destacados y influyentes del panorama actual. En este sentido, el objetivo del

libro es muy claro: divulgar el trabajo de autores que han sido claves en el proceso de popularización de la alta cocina española.

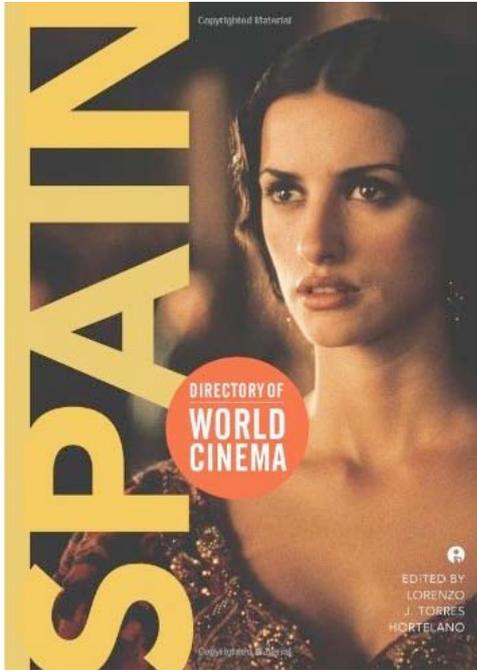
El catálogo, de apenas 64 páginas, se estructura en una pequeña introducción contextualizadora donde se explica una parte de su título, tan sugerente como potencialmente desconcertante: *porn food*. “De imágenes cenitales de los platos habituales en prensa y en libros desde los años 60 se pasa a partir del año 2000 a la sensualidad de una escama de sal que se derrite en un filete o del detalle de una chispa de fuego con la que se encenderá la lumbre”. Estas imágenes, primerísimos planos, “unen la subjetividad del cocinero y el fotógrafo para llegar a la sugestión. “Esta mirada de cerca fue popularizada por la industria del cine porno y por ello, aplicada a la gastronomía, se denomina “*porn food*”, nos explica Acosta.

A partir de aquí, el texto se articula en 14 *capítulos*, uno por cada uno de los “artistas” de los que se recoge la obra. Pequeña reseña bibliográfica, frase sintetizadora del correspondiente ideario como fotógrafo y muestra seleccionada de imágenes. Como era de esperar por el tipo de obra, el grueso de la atención se lo lleva la imagen, aunque no se renuncia a una cierta voluntad explicativa de cada uno. De hecho, el poco texto presente es clave para entender que, más allá de la innovación estética que los une, cada fotógrafo tiene un discurso propio que lo singulariza e identifica. A nuestro entender, incluso permite captar que estamos ante la consolidación una disciplina específica, la gastronómica, dentro de la fotografía.

Un catálogo para ser disfrutado con la vista pero sin renunciar a un cierto goce del intelecto. Una obra que pone de manifiesto, de hecho, la necesidad de aproximarse a los contenidos gastronómicos de los medios desde la academia y con una mirada multidisciplinar (artística, económica, sociológica, humanista) para aportar luz sobre un fenómeno poco estudiado y en la configuración del cual los medios de comunicación han sido clave. Acosta da un primer paso y marca un posible camino. Habrá que explorarlo.

Josep Àngel Guimerà Orts
Universidad Autónoma de Barcelona

“Lo mejor de un cine español”. *Directory of World Cinema. Spain* ed. Lorenzo J. Torres Hortelano, Intellect, Bristol (Reino Unido) Chicago (USA), 2011, 287 pp.



Esta obra colectiva –participan 70 autores–, que se presenta como un tipo de diccionario de películas emblemáticas, está muy lejos de su apariencia de diccionario. Se trata sin ninguna duda de un libro sobre cine español. Se podrá estar más o menos de acuerdo con la selección de películas escogidas para estar presentes, en esto sabemos que cada uno echará de menos alguna, pero lo que está es suficiente para construir un relato coherente sobre el cine hecho en España. El planteamiento es más abierto de lo que suelen ser este tipo de obras, pues se estructura a través de una organización a mitad de camino entre los géneros y los temas. De esta manera podemos encontrar apartados clásicos como el melodrama, el musical, de época, el *thriller*, el documental experimental, el fantástico y de terror, junto a otros más nuestros como el esperpento, el drama ibérico y una dedicatoria especial al cine que ha tratado la figura de don Quijote. Pero quizá lo más importante es que no se pretende hacer un excursus sobre qué es el cine español, ni siquiera cuáles son sus temas más recurrentes, ni mucho menos cuáles son los elementos que conforman ese imaginario denominado Cine español.

La película más antigua representada es de 1933, *Las Hurdes* de Buñuel, y la más reciente, con la que se abre el libro, es *Biutiful* de González Iñárritu de 2010. No deja de ser una declaración de intenciones que la primera en el tiempo sea una película francesa y la última de un director mexicano, pero el cine es un medio que en ocasiones traspasa fronteras, lo que hace que determinadas formas de nacionalismo o nación queden subsumidas por el mucho más

universal lenguaje cinematográfico, o quizás también porque el cine hecho en España es una confluencia de formas culturales propias sobre las que se superponen las de cines que proceden del otro lado del Atlántico y de más allá de los Pirineos.

Este es un problema que ha planteado Santos Zunzunegui en varias ocasiones con su célebre “De qué hablamos cuando hablamos de cine español” –*Cuadernos de la Filmoteca* (2002) e *Historia(s), motivos y formas del cine español* (P. Poyato compilador (2005)– y que venía a contestar a otras historiografía que veían en nuestro cine lugares comunes teñidos de violencia. Pero el planteamiento de este nuevo texto, acierta porque no pretende definir qué es el cine español, en todo caso hacer un retrato de obras relevantes.

Esto en cualquier caso no es ningún obstáculo para tratar el cine que se hace en nuestro país desde una óptica histórica y desde ahí mostrar visiones más transversales. Desde esta perspectiva el libro se estructura con un análisis sobre la producción (Álvarez Monzoncillo), la influencia de las vanguardias (Sánchez Biosca), la representación de la violencia (Rico-Albero) o el ya mencionado en relación con nuestra obra literaria más universal (Latorre y Martínez Illán). También hay un espacio para la Semana de Cine Experimental de Madrid (Luis Miguel Rodríguez) y para Madrid como escenario (Luis Deltell). Hay cinco directores que han sido seleccionados para tratar su obra: Edgar Neville (Miguel Marías), Fernando Fernán Gómez (Castro de Paz), Carlos Saura (J.-C. Seguin), Víctor Erice (Latorre) y Pedro Almodóvar (J.-C. Seguin), y a esto hay que añadir una entrevista a Jaime Rosales. Esta selección es una panorámica que no cubre todo el espectro del cine realizado en nuestro país, pero representa a un tipo de cine, dibuja un panorama muy acertado y representativo de lo mejor que se hace en España.

Agustín Gómez

Universidad de Málaga

“Imaginarios formales y narrativos en la escritura buñueliana”. *El sistema estético de Luis Buñuel*, Pedro Poyato, Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2011, 206 pp.

El autor de este libro es uno de los mejores conocedores de la obra de Buñuel. No en vano viene estudiándole desde hace más de una década, y su texto *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel* (2ª edición de 2008) es un ejemplo del interés que viene despertando en el profesor de la Universidad de Córdoba el director aragonés.



Ahora el planteamiento se centra en discernir cuáles son las claves estéticas de la obra buñuelana. Para ello ha seleccionado algunas de las películas emblemáticas del maestro de Calanda y algunos de los temas y formas recurrentes en él. De esta manera, por las páginas pasan *Un perro andaluz*, *La edad de oro*, *Las Hurdes*, *Nazarín*, *Simón del desierto*, *Los olvidados*, *Belle de jour*, *Ensayo de un crimen*, *El ángel exterminador*, *Tristana* y *Ese oscuro objeto del deseo*; para abordar el surrealismo, su iconografía más característica, la poética del feísmo o los modos narrativos con sus peculiares repeticiones y desdoblamientos.

Este libro es deudor del planteamiento de Gilles Deleuze y sus *imágenes-pulsión*, fuerza visual que es una de las claves de la obra de Buñuel y que recorren toda su filmografía. El profesor Poyato se apoya en este planteamiento para desarrollar toda una batería de propuestas estéticas. Así, la recurrencia al feísmo, o iconografía feísta, nos es mostrada como una clave formal que nos remite al mundo originario de su niñez, a una tradición cultural española centrada en Goya, Zuloaga, Solana y el carnaval, y referencias literarias de Baudelaire y Boccaccio entre otras. Uno de los ejemplos que se nos presenta de

este funcionamiento textual nos lo indica el autor en el texto dedicado a *Tristana*, o mejor dicho a la pierna ortopédica de Tristana que se convierte en un modo referencial del texto, pero que lo traspasa para convertirse en una imagen más del universo buñueliano, como la navaja que secciona el ojo de una mujer en *Un perro andaluz*.

El surrealismo, propuesta estética que está en la génesis de su obra con la citada *Un perro andaluz* y *La edad de oro* y que permanecerá a lo largo de toda su producción cinematográfica, se nos desvela como una propuesta formal e iconográfica que dialoga, especialmente, con la obra de Magritte, o como acto surrealista que deviene en propuesta narrativa a través de duplicidades, repeticiones o deliberadas confusiones.

También hay espacio para definir el sistema narrativo de Buñuel, bien como suspensión del sentido (*El ángel exterminador*), los dispositivos enunciativos resueltos en términos de agresión (*Los olvidados*), presencia de narradores disminuidos (*Ensayo de un crimen*), forma libre que abordaba Buñuel en las *transducciones* literarias para llevarlas a la pantalla, o la atención que el relato fílmico presta al personaje.

En definitiva lo que queda es el estilo inconfundible de Buñuel, aquí esbozado para entender las claves de sus textos, necesarias para entenderlos, y para comprender el proceso creativo del más original director de cine español de todos los tiempos.

Agustín Gómez

Universidad de Málaga