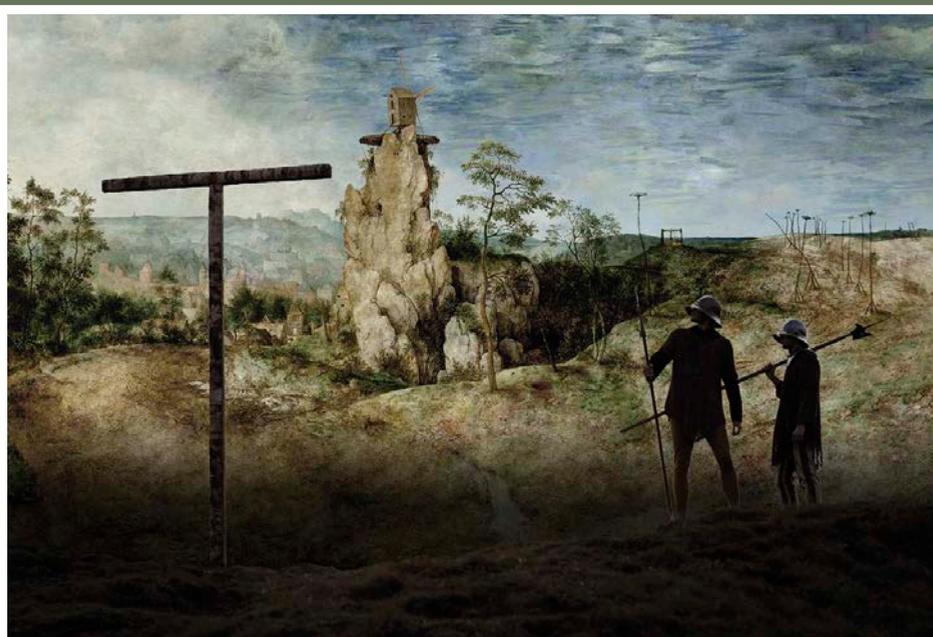


XLV 2018/2

ESPÀI I HISTÒRIA

# MILLARS



**ARTE ESPECULAR  
NUDOS ENTRE  
PINTURA Y CINE**



**XLV 2018/2**

**ESPÀI I HISTÒRIA**

# **MILLARS**

REVISTA MILLARS. ESPAI I HISTÒRIA. -T. 1 (1974). -Castelló de la Plana:  
Publicacions de la Universitat Jaume I, [1974]-

v.; 25 cm

És continuació de: Millars

Descripció basada en: n.17 (1994)

ISSN 1132-9823

I.Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat  
Jaume I

17 TOMO XLV (2018/2)

**Director:** Vicent Sanz Rozalén (Universitat Jaume I)

**Secretaria:** Cristina Igual Castelló (Universitat Jaume I)

**Consell de Redacció:**

Josep Benedito (Universitat Jaume I); Maria Bonet (Universitat Rovira i Virgili); Françoise Crémoux (Université Paris 8); Joan Manuel Marín (Universitat Jaume I); Carles Rabassa (Universitat Jaume I); Claudia Rosas (Pontificia Universidad Católica del Perú); Patricia Solis (Arizona State University)

**Consell Assessor:**

Pedro Barceló (Universität Postdam); Walther Bernecker (Universität Erlangen-Nürnberg); Aura Margarita Calle (Universidad Tecnológica de Pereira); Manuel Chust (Universitat Jaume I); Carmen Corona (Universitat Jaume I); Gloria Espigado (Universidad de Cádiz); Juan José Ferrer (Universitat Jaume I); Antoni Furió (Universitat de València); Paola Galetti (Università di Bologna); Antonio Gil Olcina (Universitat d'Alacant); Angeles González (Universidad de Sevilla); Robert Kent (California State University); Ana María Leyra (Universidad Complutense de Madrid); Clelia Martínez Maza (Universidad de Málaga); Víctor Mínguez (Universitat Jaume I); Enrique Montón (Universitat Jaume I); Inmaculada Rodríguez (Universitat Jaume I); Luis Sánchez Ayala (Universidad de Los Andes); Javier Soriano (Universitat Jaume I); Cécile Vincent-Cassy (Université Paris 13)

---

*Millars. Espai i història* apareix indexada en els següents directoris i bases de dades:

- CARHUS Plus+ - CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas) - Dialnet - DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Jurídicas) - IN-RECS (Índice de impacto de Revistas Españolas de Ciencias Sociales) - ISOC Índice Español de Ciencias Sociales y Humanidades (CSIC) - Latindex - MIAR (Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes) - RACO (Revistes Catalanes amb Accés obert) - REGESTA IMPERII: Akademie der Wissenschaften und der Literatur - RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas) - Ulrich's

---

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Millars>

<http://dx.doi.org/10.6035/Millars.2018.45>

---

*Millars. Espai i història* no s'identifica necessàriament amb els continguts dels articles publicats. Prohibida la reproducció total o parcial dels articles sense l'autorització prèvia.

---

Dipòsit legal: CS-84-96

---

Disseny: Espai Paco Bascuñán- [www.espaciopacobascunan.com](http://www.espaciopacobascunan.com)

Impressió: Ulzama Digital [www.ulzama.com](http://www.ulzama.com)

---

Foto de portada: Fotograma de *El molino y la cruz* [Mlyn i krzyz] (Lech Majewski, 2011).

## Dossier

**TERESA SOROLLA-ROMERO (COORD.)**

### **ARTE ESPECULAR. NUDOS ENTRE REPRESENTACIÓN PICTÓRICA Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO**

**TERESA SOROLLA-ROMERO**

El cine que habita la pintura..... 9

**VÍCTOR MINGUEZ**

La huida de un rey. Reflejos de un mosaico pompeyano en las versiones de *Alejandro* de Robert Rossen (1956) y Oliver Stone (2005)

A King's runaway. Reflections of a Pompeii's mosaic in Robert Rossen's *Alexander* (1956) and Oliver Stone's (2005)..... 17

**CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO**

La representación y la mirada: retrato pictórico y falsa identidad en el cine negro norteamericano de los años cuarenta

The representation and the gaze: pictorial portrait and false identity in 1940s American film noir..... 39

**AGUSTÍN RUBIO ALCOVER I ANTONIO LORIGUILLO-LÓPEZ**

Los contornos del miedo. La huella del arte pictórico en el *giallo* italiano

The countours of fear. The traces of pictorial art in the italian *giallo* ..... 59

**ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ**

Retrato de cineasta pintando en el estudio: relaciones entre pintura y cine en *David Lynch: The Art Life* (2016)

Portrait of a filmmaker painting in his studio: connections between painting and cinema in *David Lynch: The Art Life* (2016) ..... 83

**IVÁN PINTOR IRANZO**

Capital de la emoción, emociones del capital. Continuidad y supervivencia iconográfica de los gestos de sumisión y privación de libertad en *Black Mirror*

Capital of emotion, emotions of capital. Continuity and iconographic survivals of the gestures of submission and deprivation of freedom in *Black Mirror* ..... 115

**IVÁN BORT GUAL I TERESA SOROLLA-ROMERO**

A lo largo de la atalaya: el travelling descreído del *opening* de *The Young Pope* (Paolo Sorrentino, 2016)

The godless *travelling* of *The Young Pope's* opening (Paolo Sorrentino, 2016)..... 147

**Estudis**

**ISABEL MARÍA LLORET**

*Ars topiaria*, *Mise-en-scène* y entradas triunfales. El arte como placer y la ciencia como la máquina del mundo durante los siglos XVI y XVII

*Ars topiaria*, *Mise-en-scène* and triumphal entries. Art as pleasure and science as the world's machine XVI-XVII centuries..... 177

# Dossier

## **Arte especular. Nudos entre representación pictórica y lenguaje cinematográfico**

**Teresa Sorolla-Romero**  
Coordinadora

**TERESA SOROLLA-ROMERO**

El cine que habita la pintura

**VÍCTOR MÍNGUEZ**

La huida de un rey. Reflejos de un mosaico pompeyano en las versiones de *Alejandro* de Robert Rossen (1956) y Oliver Stone (2005)

**CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO**

La representación y la mirada: retrato pictórico y falsa identidad en el cine negro norteamericano de los años cuarenta

**AGUSTÍN RUBIO ALCOVER | ANTONIO LORIGUILLO-LÓPEZ**

Los contornos del miedo. La huella del arte pictórico en el *giallo* italiano

**ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ**

Retrato de cineasta pintando en el estudio: relaciones entre pintura y cine en *David Lynch: The Art Life* (2016)

**IVÁN PINTOR IRANZO**

Capital de la emoción, emociones del capital. Continuidad y supervivencia iconográfica de los gestos de sumisión y privación de libertad en *Black Mirror*

**IVÁN BORT GUAL | TERESA SOROLLA-ROMERO**

A lo largo de la atalaya: el *travelling* descreído del *opening* de *The Young Pope* (Paolo Sorrentino, 2016)

---

El artículo 32 del TRLPI (según Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigente sobre la materia) se establece como lícito la inclusión dentro de una obra propia de fragmentos de otras ajenas, tanto de naturaleza escrita, como sonora o audiovisual. Igualmente, autoriza la inclusión de obras aisladas de carácter plástico, fotográfico, figurativo o análogo, siempre y cuando se esté ante obras ya divulgadas y su inclusión se haga a modo de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Aplicamos el criterio establecido en el mencionado artículo a la totalidad del monográfico.

## EL CINE QUE HABITA LA PINTURA

**TERESA SOROLLA-ROMERO**

Universitat Jaume I

En *El molino y la cruz* (*Młyn i krzyż*, Lech Majewski, 2011), la mirada de la cámara es silente, discreta. No es su recorrido por el profilmico aquello que desvela una intención discursiva, sino la misma puesta en escena la que habla. Si del cine se ha escrito que hacía echar a andar a la pintura, esta recreación cinematográfica del óleo sobre tabla de roble *Camino del Calvario* (1564) de Brueghel el Viejo detiene el cine para hablar de pintura. El filme rehúye la categorización de *biopic* de Pieter Brueghel, pues el pintor flamenco no solamente está presente en el discurrir del relato sino que interviene de forma activa en él, como narrador privilegiado, o más bien maestro de ceremonias que habita su propia ficción y va dirigiendo la composición del resto de personajes en el espacio diegético, que pese a su componente exterior funciona a modo de limitado proscenio. La pintura tampoco supone una cita puntual enmarcada en un universo fílmico mayor, sino que va generándose en su seno, constituyéndolo en su totalidad, a medida que se van desarrollando determinadas escenas protagonizadas por unos cuantos de los personajes retratados en la pintura de Brueghel. Una familia de molineros, un joven linchado y expuesto por soldados españoles y su joven amante que le llora, el propio pintor (Rutger Hauer), su esposa, su patrón Nicolaes Jonghelinck (Michael York) y finalmente un trasunto de virgen María (Charlotte Rampling) doliente por la ejecución de su hijo. Su crucifixión a manos de las tropas hispánicas responde a la represión del protestantismo, contexto según el cual se reinterpreta el camino al calvario y la crucifixión tanto en el lienzo original como en el filme.



Fotogramas de *El molino y la cruz*.

El parco desarrollo narrativo de diversos episodios va configurando la disposición de unas pocas escenas de la pintura, mientras un nutrido y cuidadosamente coreografiado grupo de secundarios pulula armoniosamente ocupando la periferia del encuadre. De tanto en tanto Brueghel toma esbozos, reflexiona y reorganiza parcialmente tales escenas, justificando el simbolismo de la representación a su patrón. Con ello, se sitúa a medio camino entre objeto y sujeto de la representación, superando los atributos de los personajes convencionales y adquiriendo capacidades de *meganarrador*. Es, precisamente, en los momentos en que Brueghel detiene la acción para pensarla, cuando la cámara se mueve. El artista, acompañado de Jonghelinck, que se lamenta de la cruenta represión de la monarquía sobre su pueblo y expresa su anhelo de detener el tiempo, levanta seriamente una mano. Las aspas del molino y su maquinaria interna dejan de girar y, a excepción del molinero, que se asoma desde lo alto contemplando la multitud que se dirige a crucificar a tres hombres, todo se detiene. Un *travelling* hacia la izquierda –que contradice el sentido de la lectura occidental expresando un ir al revés, un volver– va recorriendo la disposición de personajes que se reconocen en la escena del lienzo. Como avanzábamos más arriba, el cine se detiene para hablar de pintura. Superando el reclamo puntual de una intertextualidad o la mera explicación historiográfica de su razón de ser, suspende la narrativa para explorarla, para re-crearla, para hacer justicia a su complejidad compositiva, a la estratificación temporal –indesligable de la simbólica que anida en ella. Desglosándola, rescata para la

mirada del espectador aquello que Brueghel hacía pasar desapercibido. Más allá de la autorreferencialidad de la enunciación, plano a plano, el formalismo y el ritmo pausado en cada encuadre ensalzan las marcadas cualidades pictóricas del filme, resaltadas además por una textura que aplanan la profundidad de campo sin renunciar por ello al componente atmosférico de la niebla, la hierba o el contraste de lo rocoso con el cielo. Los planos fijos orientan constantemente al espectador con referentes espaciales –el molino, la rueda levantada sobre un poste de madera, el cráneo de caballo– que atan desde cualquier punto de vista al universo diegético del lienzo, fuera del cual –si bien los personajes hacen referencia, indirectamente, a España– parece no existir mundo que funcione según una lógica –y ritmo– diferente al amargo medievalismo con regusto de cuento que todavía a mediados del siglo XVI arrastra la aldea retratada. La cámara calla desde su perfecta colocación, que permite que la composición, el montaje interno, se explique a sí mismo. Habiéndose situado en puntos excelentemente ventajosos, que favorecen la observación de llamativos detalles sobre el conjunto sin cortar a planos detalle. El punto de vista estático prevalece sobre el montaje analítico. De hecho, y aunque aparecen angulaciones aberrantes bajo el molino y puntos de vista “flotantes” acompañando al cadáver en alto que los cuervos devoran, también abundan los límites que la cámara no cruza, en forma, por ejemplo, de dinteles de puertas obsesivamente fregados por mujeres y constantemente pisoteados por niños que corretean entrando y saliendo de campo.

Una mirada particularmente cinematográfica atiende, en cambio, la imagen de Cristo envuelto en una sábana a la entrada de la cueva, sobre una especie de camilla. La angulación permite solamente atisbar los pies ensangrentados y sucios, alternados mediante montaje con un primer plano de su madre. La conmoción de la mujer es vehiculada, así, por la fragmentación del montaje. Particularmente cinematográfico será, también, el cierre del filme. Tras la tormenta nocturna que resuena y relampaguea en la noche, amanece de nuevo y el pueblo retoma su lenta cadencia vital, cuya última imagen condensa en un grupo de aldeanos danzando. Un fundido a negro da paso a un detalle del lienzo original, que el espectador reconoce por insistencia previa del relato. La virgen llora, rodeada de figuras cuya pose hemos visto organizar al arranque del filme. El encuadre se retira poco a poco, dejando entrar en campo el resto del lienzo a medida que se distancia del mismo mediante un *travelling* oblicuo. La retirada permite ver, colgada al lado de *Camino del Calvario*, la celeberrima *Torre de Babel* de Brueghel (1563), a la cual la mirada cinematográfica le presta la justa atención para que entre en campo sin aproximarse a ella. En el lento retroceder de la cámara, el primero queda a la izquierda del plano mientras,

significativamente, el centro de la imagen lo ocupan las sucesivas puertas de galerías contiguas del Kunsthistorisches Museum de Viena.

Así, una vez que el cine ha habitado la pintura, ha hurgado en su vida, se sale de la misma para poner en evidencia su quietud en la pared del museo, ocupado únicamente por el arrastre fantasmal de la cámara, que subraya una cierta ausencia de vida. El mutismo de las obras circundantes plantea sendos interrogantes respecto a qué hallaría un explorador sumergido en cada uno de los lienzos.

La obra de Brueghel, convocada entre otros cineastas por Andrei Tarkovski o Lars von Trier, aparece también –junto dispares referencias que abarcan desde Giorgio de Chirico a Roy Lichtenstein– en la cinematografía de Dario Argento, tal y como analiza el texto *Los contornos del miedo. La huella del arte pictórico en el giallo italiano*. Agustín Rubio y Antonio Loriguillo explican cómo, al inicio de *El síndrome de Stendhal* (*La sindrome di Stendhal*, 1996), la conciencia de una protagonista desmayada se traslada al interior del *Paisaje con la caída de Ícaro* (1554-1555), de nuevo para proponer una indagación inevitablemente subjetiva del mismo. Si en *Camino del Calvario* Cristo llevando la cruz permanecía casi oculto entre la algarabía de figuras que le rodean, de Ícaro únicamente se pueden ver las piernas saliendo del agua, arrinconadas respecto al resto de la composición que privilegia otros elementos como el campesino que labra en primer término, la orografía del terreno o el barco. Del mismo modo que el observante de las pinturas de Brueghel debe recorrerlas con atención para identificar los motivos prometidos en el título, el artículo mencionado excava en la prolífica amalgama postmoderna del *giallo*, poniendo a prueba y dando razón de su preconcebida condición de pastiche con voluntad, en algunos casos, de sintética puesta en diálogo de la mediática cultura de masas con referentes universales del mundo del Arte.

Si el artículo termina enumerando las “verborreicas” citas pictóricas que *El síndrome de Stendhal* lleva a cabo en sus títulos de crédito finales atribuyendo su cantidad, precisamente, a la facilidad de hibridación postmoderna, en el *opening* de *El joven papa* –de creador también italiano– (*The Young Pope*, Paolo Sorrentino, 2016) las obras escogidas para formar parte de la galería que el protagonista recorre son enmarcadas, enaltecidas e iluminadas de modo que su discurrir al paso del pontífice ficticio reclama interpretación. A ello nos dedicamos en el artículo *A lo largo de la atalaya: el travelling descreído del opening de The Young Pope* (Paolo Sorrentino, 2016).

El recorrido que propone el arranque de *El joven papa* requiere una fragmentación y puesta en secuencia que traiga al presente de la representa-



Escena final de *El molino y la cruz*, en la que la enunciación abandona el interior del lienzo para apartarse del mismo en el interior del museo, antes de fundir con los créditos finales.

ción las obras del pasado para reformularlas integrándolas en un discurso nuevo. El montaje, recurso articulador por excelencia del lenguaje cinematográfico –en contraste con el pictórico reside también en el corazón de la reinterpretación fílmica de la Batalla de Issos estudiada por Víctor Mínguez en *La huida de un rey. Reflejos de un mosaico pompeyano en las versiones de Alejandro de Robert Rossen (1956) y Oliver Stone (2005)*. La escena de la contienda en el mosaico pompeyano del que arranca el texto, así como la recreación de la misma en los filmes de Rossen y Stone, nacen de la puesta en conjunto de una constelación de fragmentos homogeneizados mediante el montaje. Lo climático de la huida del rey persa ante el encuentro con Alejandro continúa constituyendo el epicentro de las narraciones contemporáneas. El cine, nacido –a diferencia de otras obras representativas de la batalla– tras el descubrimiento arqueológico del mosaico, rescata en diversos planos partes del mismo en forma de los rostros, indumentaria y gestos de sus protagonistas. En la capacidad de dilatación del cine como medio narrativo sobreviven, así, los cuerpos escorzados y las miradas desorbitadas de la imagen seminal, magnificados por su capacidad espectacular que endiosa y privilegia el punto de vista del espectador a la par que inviste (si cabe, más) épicamente la figura de Alejandro.

Precisamente la supervivencia de los gestos patéticos en el gélido, minimalista y en artificialmente nostálgico universo de *Black Mirror* (Charlie Brooker, 2011-) constituye el principal interrogante formulado por Iván Pintor en *Capital de la emoción, emociones del capital. Continuidad y supervivencia iconográfica de los gestos de sumisión y privación de libertad en Black Mirror*. La urdimbre teórica del artículo cose el rastreo de determinada gestualidad violenta que, sintomáticamente, sobrevive desde la Anti-

güedad hasta la ciencia-ficción para emerger como indicio de malestares profundos. Tales incomodidades explotan trágicamente en los universos de la serie, falsamente controlados a través discretas y elegantes tecnologías implantadas, en muchos casos, como inadvertidas reguladoras de la subjetividad humana que evacúan la responsabilidad del sujeto respecto a sus recuerdos, temores, relaciones sociales, aspiraciones, etc.

Una cierta unidad autoral vincula los diversos episodios de *Black Mirror*, que transitan entre la ciencia-ficción, el thriller e incluso lo melodramático sin perder su consistencia. Del mismo modo que en el artículo se buscan los referentes visuales de las imágenes de dolor en los estratos de siglos y siglos de representación de imágenes de todo tipo, Ángel Justo expone en *Retrato de cineasta pintando en el estudio: relaciones entre pintura y cine en David Lynch: The Art Life (2016)* cómo el documental va extendiendo, desde el aprovechamiento de los recursos del lenguaje audiovisual, las particularidades del arte plástico de David Lynch. Los pliegues que conectan experiencias de la niñez y juventud temprana del polifacético creador con la razón de ser de su praxis artística –tal y como explica Ángel Justo– adquieren forma de un heterogéneo magma iconográfico en el que confluyen obras de arte que han influenciado la perturbadora estética de Lynch, imágenes vernáculas de su propio pasado y creaciones propias –in-desligables ya del pasado que anida en las anteriores– que dialogan con esta mencionada memoria visual, así como con la memoria narrativa que va desplegando el cineasta mediante su propia voz, con una cercanía de nuevo casi doméstica que casa con la idea del documental como legado a su hija pequeña.

Si algo se revuelve entre los intersticios de todos los trabajos del *Dossier* es la naturaleza resbaladiza de las imágenes y su quebradizo apego a verdades cambiantes según la época que las alumbra y la que las mira, la que las siente suyas y la que las analiza, rescata, demoniza o reabsorbe. En *La representación y la mirada: retrato pictórico y falsa identidad en el Cine Negro norteamericano de los años cuarenta*, Carlos Cuéllar da cuenta de lo *aurático* del retrato, imagen reveladora e insuficientemente sustitutiva de una ausencia por excelencia. La potencia de lo sugerido por los protagónicos lienzos de *Laura* y *La mujer del cuadro* reside, en realidad, en la subjetividad de los hombres que los contemplan, que buscan definirse desde su relación con las mujeres encuadradas. La entidad atribuida al ideal femenino imaginado a partir de su reflejo enmarcado antecede y supera a la de las mujeres. Tal y como el autor defiende, los lienzos en torno a los cuales giran los filmes no sostienen, por ellos mismos, verdades, sino que plantean interrogantes que, más allá de las cavilaciones de los habitantes

del universo diegético en cuestión, continúan siendo pensados hoy por la historiografía del cine.

En un suspiro que expresa un anhelo solamente posible desde la magia de la ficción, Jonghelinck se lamenta ante Brueghel: "si sólo el tiempo se parara...". Ante la imposibilidad de resolver el enigma de la representación tal y como lo hace el pintor en el filme –deteniendo el flujo temporal de su alrededor al levantar un brazo, para descomponerla y expresar su riqueza parte por parte– proponemos aproximarnos a la complejidad de la reappropriación mutua del lenguaje pictórico y cinematográfico convencidos de que, más que a modo de sencilla *mise en abyme*, ésta funciona como un nudo, un laberinto desdoblado y especular rico en trampantojos, en el cual resulta más estimulante asomarse a la complejidad de las reclamaciones, profanaciones y reverencias continuas entre ambos medios que atribuir diferentes modos de significar concretos, propios y estancos a la pintura y el cine.



# **LA HUIDA DE UN REY. REFLEJOS DE UN MOSAICO POMPEYANO EN LAS VERSIONES DE ALEJANDRO DE ROBERT ROSSEN (1956) Y OLIVER STONE (2005)**

## **A KING'S RUNAWAY. REFLECTIONS OF A POMPEII'S MOSAIC IN ROBERT ROSSEN'S ALEXANDER (1956) AND OLIVER STONE'S (2005)**

**VÍCTOR MÍNGUEZ**  
Universitat Jaume I

### **RESUMEN**

La batalla de Qadesh (1274 a.C.), la más importante de la Edad del Bronce y el mayor combate de carros de la Historia, fue narrada por los dos imperios contendientes –el egipcio y el hitita– como una victoria, hasta el punto de que seguimos sin saber a día de hoy quien ganó realmente. Quizá por eso la imagen que condensa la batalla más decisiva del mundo antiguo hasta la aparición de Roma, Issó (333 a.C.), que enfrentó a Alejandro de Macedonia con Darío de Persia, es la recreación de la huida del monarca aqueménida en su carro ante la carga decidida del joven macedonio. Huida que volvió a repetirse de manera casi idéntica dos años después en la batalla de Gaugamela (331 a.C.). El maravilloso mosaico romano hallado en la pompeyana Casa del Fauno (120-100 a.C. Museo Nazionale Archeologico, Nápoles) capta con gran belleza este instante bélico –ya se trate de Issó o de Gaugamela– que acredita una victoria indiscutible. La huida de Darío en Gaugamela supone también el clímax de las dos películas sobre Alejandro rodadas por Robert Rossen (1956) y Oliver Stone (2005). Como en las *imitatio Alexandri* de la Antigüedad, o en las pinturas modernas de Brueghel, Altdorfer, Pietro de Cortona o Le Brun, Rossen y Stone construyen el mito de Alejandro sobre este instante preciso que determina de forma clara el destino del héroe.

**Palabras clave:** Alejandro, Issó, Gaugamela, Robert Rossen, Oliver Stone.

### **ABSTRACT**

The battle of Qadesh (1274 BC), the most important one of the Bronze Age and the greatest chariots battle of the History, was narrated by the two warring empires –the Egyptian and Hittite– as a victory, to the point that we still do not know today who really won. Perhaps that's why the image that condenses the

most decisive battle of the Ancient World until the appearance of Rome, Issos (333 BC), which confronted Alexander of Macedonia with Darius of Persia, is a recreation of the flight of the Achaemenid monarch riding his chariot before the the young Macedonian's determined charge. That runaway would be almost identically repeated two years later, in Gaugamela's Battle (331 BC). The wonderful roman mosaic founded in the Pompeiian House of the Faun (120-100 BC, Museo Nazionale Archeologico, Nápoles) captures with great beauty this instant of war –whether Issos or Gaugamela– which accredits an indisputable victory. It also implies the climax of the film *Alexander* (Oliver Stone, 2005): in the film, once the Battle of Gaugamela has ended with the fearful flight of Darius, the city of Babylon –a cyclorama of fifty meters long created by artist Steve Mitchell– welcomes the brave triumphant conqueror. As in the *imitatio Alexandri* of antiquity, or in the modern paintings by Brueghel, Altdorfer, Pietro da Cortona or Le Brun, Stone constructs the myth of Alexander on this precise moment which clearly determines the hero's fate.

**Key-words:** Alexander, Issos, Gaugamela, Robert Rossen, Oliver Stone.

## RESUM

### **La fugida d'un rei. Reflexos d'un mosaic pompejà a les versions d'Alejandro de Robert Rossen (1956) i Oliver Stone (2005)**

La batalla de Qadesh (1274 a.C.), la més important de l'Edat del Bronze i el combat més gran de carros de la Història, fou narrada pels dos imperis contendents –l'egipci i l'hitita– com una victòria, fins el punt que a dia d'avui seguim sense saber qui va guanyar realment. Potser per això, la imatge que condensa la batalla més decisiva del món antic fins l'aparició de Roma, Issos (333 a.C.), que enfrontà Alexandre de Macedònia amb Darío de Persia, és la recreació de la fugida del monarca aquemènida en el seu carro front la decidida càrrega del jove macedoni. La fugida es reproduirà de forma pràcticament idèntica dos anys després en la batalla de Gaugamela (331 a.C.). El meravellós mosaic romà trobat a la pompeiana Casa del Faune (120-100 a.C. Museo Nazionale Archeologico, Nàpols) capta amb gran bellesa aquest instant bèl·lic –sigui Issos o Gaugamela– que acredita una victòria indiscutible, i suposa també el clímax de la pel·lícula *Alexander*, d'Oliver Stone (2005): en el film i finalitzada la batalla de Gaugamela amb la fugida atemorida de Darío, Babilònia –un ciclorama de cinquanta metres de llarg creat per l'artista Steve Mitchell– rep triomfant al valent conqueridor. Com a les *imitatio Alexandri* de l'Antiguitat, o les pintures modernes de Brueghel, Altdorfer, Pietro da Cortona o Le Brun, Stone construeix el mite d'Alexandre sobre aquest instant precís que determina de forma clara el destí de l'heroi.

**Paraules clau:** Alejandro, Issos, Gaugamela, Robert Rossen, Oliver Stone.

De las numerosas campañas militares de la Antigüedad ninguna fue tan decisiva como la que emprendió Alejandro de Macedonia en el año 334 a.C. contra el imperio Persa, pues alteró todas las fronteras y equilibrios del mundo conocido, supuso la supremacía de Occidente sobre Oriente durante siglos y fue el origen del nacimiento de la poderosa cultura helenística. Ni siquiera las victorias de Aníbal, Pompeyo, César o Trajano tuvieron el impacto estratégico de las de Alejandro, que convirtieron a éste en el gran conquistador del pasado y en el referente insuperable de todos los que vinieron después. De las diversas batallas que jalonaron su orjalía –Gránico, Tiro, Hidaspes– dos de ellas fueron decisivas, Isso (333 a.C.) y Gaugamela (331 a.C.) –ésta última también llamada de Arbela–, y sorprendentemente semejantes, hasta el punto que muchas veces se han confundido las representaciones artísticas de ambas: tanto en Isso como en Gaugamela el ejército greco-macedonio de Alejandro se enfrentó a fuerzas muy superiores de Darío III, formadas por contingentes procedentes de todos los territorios del gran imperio de los persas de la dinastía Aqueménida. En ambos casos la valiente carga de Alejandro en el momento decisivo del combate contra el centro del ejército persa puso en fuga a Darío. La relevancia de Isso estriba en que fue la primera vez que se encontraron frente a frente Alejandro y Darío a ambos márgenes del río Pinaro, y por lo tanto la sorpresa por el valor del primero y la cobardía del segundo fue mayor. La trascendencia de Gaugamela deriva de que el combate se desarrolla dos años después que el primero ante las puertas de Babilonia, y ya no va a ver una tercera oportunidad.

La primera gran batalla terrestre del pasado fue la de Qadesh (1274 a.C.), librada entre el faraón Ramsés II y el rey hitita Muwatalli II, primera contienda documentada de la Historia, en la que ambos bandos reclamaron la victoria y todavía hoy en día hay incerteza sobre su resultado real más allá de la propaganda. Otras batallas anteriores o posteriores a la campaña de Alejandro sí resultaron claramente decisivas, como Maratón (490

a.C.), Platea (479 a.C.), Cannas (216 a.C.), Alesia (52 a.C.) o Farsalia (48 a.C.). Todas han sido, en algún momento, recreadas en el cine, y todas con resultados muy mediocres. En el cine de 35 mm, y particularmente en la época del *Peplum* de los años setenta –caso por ejemplo de Maratón (*La battaglia di Maratona*, Jacques Tourneur, 1959), Cannas (*Annibale*, Carlo Ludovico Bragaglia y Edgar G. Ulmer, 1959) o Alesia (*Giulio Cesare, il conquistatore delle Gallie*, Tanio Boccia, 1962)– la falta de presupuesto, la ausencia de rigor y la ingenuidad del guion impidieron siempre resultados aceptables. Batallas que implicaban decenas de miles de hombres se resolvían con planos en los que apenas aparecían unos cientos; la indumentaria, el armamento, los peinados y el maquillaje parecían extraídos de una tienda de disfraces; el montaje solía ser confuso; y los anacronismos constantes. La censura a la hora de representar la violencia implícita en la guerra acababa convirtiendo la recreación bélica en una torpe coreografía dirigida a un público infantil, desinformado o poco exigente. Y no era solo cuestión de presupuesto: la muy digna *The fall of the Roman empire* (1964), de Anthony Mann y producida por Samuel Bronston acabó primando la espectacularidad sobre la verosimilitud. Solo dos películas que representan por estos años batallas terrestres de la Antigüedad sobresalen claramente entre tanta mediocridad, y no es casual que ambas fueran dirigidas por grandes maestros del cine: Stanley Kubrick, que recreó la batalla del río Silario entre Craso y Espartaco (*Spartacus*, 1960), y Joseph L. Mankiewicz, que rodó la batalla de Farsalia (*Julius Caesar*, 1953). En realidad se trata dos películas políticas prodigiosas, ambientadas en conflictos civiles, en las que los combates no son más que una pieza más en una obra de arte perfecta en la que el guion, los diálogos, la música, la dirección de actores, los decorados y otros elementos cinematográficos son tan sobresalientes como los propios combates. Pese a esto, la batalla final entre las legiones romanas y el ejército de esclavos y gladiadores en la película de Kubrick constituye sin duda la mejor recreación cinematográfica de un enfrentamiento masivo en el mundo antiguo. Hay alguna película más del siglo XX ambientada en la Antigüedad que roza la perfección, como *Pharaoh* (1966), de Jerzy Kawalerowicz, pero aunque espectacular, en ella las batallas campales no tienen relevancia.

Las batallas terrestres rodadas ya por el cine del siglo XXI, también con alguna excepción, han sido en general muy decepcionantes. Dos películas finiseculares, *Braveheart* (1995), de Mel Gibson –ambientada ya en la Baja Edad Media, pero con dos excelentes batallas campales, Stirling y Falkirk–, y *Gladiator* (2000), de Ridley Scott, hicieron concebir muchas expectativas futuras. Fueron alabadas por la crítica y obtuvieron cada una cinco premios Oscar de la Academia americana respectivamente. En am-

bas el rigor en el recreacionismo bélico es evidente, los movimientos de masas resultan visualmente perfectos, y la violencia aflora sin censura. Sin embargo, el infantilismo y el maniqueísmo que se impuso en el cine *mainstream* tras los atentados en Nueva York del 11 de Septiembre, y la llegada del cine en formato digital –de enormes posibilidades pero también de indudables peligros– dieron al traste con las expectativas creadas. Si antes las batallas resultaban poco convincentes por el escaso número de extras, ahora las multitudes abrumarían por exceso, como en la por otra parte excelente *Troy*, de Wolfgang Petersen (2004). Y en otras la complacencia en la violencia alcanza el género gore, caso de *300*, de Zack Snyder (2006). En esta última se recrean las batallas de Termópilas y Platea con una estética comic que trivializa el relato. Pero es mucho peor cuando son las influencias estéticas del videojuego o del videoclip las que se superponen al lenguaje cinematográfico, con resultados que es mejor olvidar. Hay algunas películas que han pretendido mantener un cierto rigor histórico pero donde el conflicto entre el cine tradicional y los recursos digitales ha acabado produciendo una impostura, como en las batallas de Gergovia o Alesia de la película *Druids*, de Jacques Dorfmann (2001), perjudicada además por una nefasta selección de actores. Y otras más numerosas que directamente abrazan la irreverencia histórica contemporánea, como *Exodus: gods and kings*, de Ridley Scott (2014): aunque centrada en el relato bíblico se inicia con una supuesta recreación de la batalla de Qadesh en la que los egipcios poseen carros y los hititas no.

Curiosamente las batallas navales de la Antigüedad han tenido un mejor tratamiento en el cine, con tan poco rigor como las batallas terrestres, pero con mucha más espectacularidad, habiendo dejado en la retina de sucesivas generaciones de espectadores escenas bélicas inolvidables. No han sido muchas, pues su rodaje resultó siempre mucho más caro que el de sus homólogas en tierra. El mejor ejemplo cinematográfico de batalla naval antigua es la campaña contra los piratas cilicios, representada en un episodio central de las tres versiones de *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925; William Wyler, 1959; y Timur Bekmambetov, 2016). La más interesante curiosamente es la rodada por Niblo –segunda versión en cine mudo de la novela de Lew Wallace tras otra filmada en 1907, en parte en el estudio de la Metro-Goldwyn-Mayer y en parte en el puerto italiano de Livorno, con escenas rebosantes de la teatralidad propia del cine de estos años pero también con convicción y belleza. También podemos citar con admiración la batalla de Accio rodada por Joseph L. Mankiewicz para *Cleopatra* (1963). Por su parte el formato digital ha aportado hasta el momento la recreación de Salamina en *300. Rise of an Empire*, de Noam Murro (2014), que adolece de los mismos defectos de su precuela ya mencionada.

Cuatro directores han rodado *biopics* sobre Alejandro Magno: Sohrab Modi (*Sikandar*, 1941), Robert Rossen (*Alexander the Great*, 1956), Theo Angelopoulos (*Megalexandros*, 1980) y Oliver Stone (*Alexander*, 2004).<sup>1</sup> La película de Modi se centra en la batalla entre Alejandro y el rey indio Poro en el río Hidaspes, y está considerada una muestra de cine patriótico de la compañía Minerva Movietone. La de Angelopoulos, ganadora del León de Oro en el Festival de Venecia, supone una contemporización del mito de Alejandro reencarnado en un bandido del siglo XX.<sup>2</sup> Ambas ignoran por lo tanto las batallas de Issos-Gaugamela, objeto de mi interés en esta ocasión. Mi intención por ello es centrarme en las películas de Rossen y Stone, como recreadores visuales de la batalla de Gaugamela. Y destacar en qué medida su recreación del combate es heredero de la única imagen de la misma que ha sobrevivido de la Antigüedad clásica: el mosaico pompeyano encontrado en la Casa del Fauno, en cuanto que éste, desde que fue descubierto en la primera mitad del siglo XIX, estableció la imagen oficial del duelo entre Alejandro y Darío, ya fuera a orillas del Mediterráneo o a las puertas de Babilonia.



Fig.- 1. Mosaico de Casa del Fauno, con la carga de Alejandro y la huida de Darío.

1 ALBERICH, Enric (2009), *Películas clave del cine histórico*, Robin Book, Barcelona.

2 GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier (2007), *La Leyenda de Alejandro. Mito, historiografía y propaganda*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, pp. 418-420.

Rossen produjo su película para United Artists, con su propio guión y dirección, y música de Mario Nascimbene. Autoexiliado a causa del Comité de Actividades Antiamericanas rodó en España, con Richard Burton como protagonista –varios años antes de encarnar éste a Marco Antonio en la película *Cleopatra* dirigida por Mankiewicz (1963)–. A Burton le acompañaron en el reparto Fredric March, Claire Bloom, Danielle Darrieux, Marisa de Leza y Stanley Baker. Pero la United Artists redujo el montaje del director perjudicando al filme notablemente. Por su parte Stone rodó su versión –coproducida por Estados Unidos, Alemania, Países Bajos, Francia y Reino Unido– en Marruecos, Londres, Tailandia y el Himalaya. Costó ciento quince millones de dólares. Pero aunque recaudó doscientos se consideró un fracaso comercial –en Estados Unidos solo obtuvo treinta y cuatro millones de esa cantidad– y no recibió buenas críticas.<sup>3</sup> El guión –la vida de Alejandro narrada por Ptolomeo I– es del propio Stone junto a Christopher Kyle y Laeta Kalogridis, con el asesoramiento histórico de Robin Lane Fox, profesor de historia clásica en Oxford y autor de una reconocida biografía del conquistador macedonio, *Alexander the Great* (Penguin, 2004).<sup>4</sup> La música fue compuesta por Vangelis. Alejandro fue interpretado por Colin Farrell, acompañado en los principales papeles por Angelina Jolie, Val Kilmer, Anthony Hopkins y Christopher Plummer.

La fascinación por el personaje de Alejandro no es solo actual, como podría parecer si nos atenemos al gran número de novelas y biografías centradas en él publicadas estas últimas décadas. Arrancó ya en vida del conquistador y ha seguido creciendo durante siglos hasta el presente. Sus sorprendentes e incuestionables conquistas lo convirtieron en modelo de estrategas y emperadores, desarrollándose ya en la Antigüedad lo que se llamó la *imitatio Alexandri*, que practicaron ansiosos los más grandes estadistas como Escipión el Africano, Pompeyo, Craso, Julio César, Marco Antonio, Augusto o Trajano.<sup>5</sup> No obstante, conviene advertir que el deslumbramiento que provoca el gran macedonio a quienes se aproximan a su figura y a su obra no ha sido constante a lo largo de los siglos, y ni mucho menos unánime. Incluso en la Roma de los césares en la que su recuerdo estaba muy próximo e inspiraba a sus más famosos generales como los mencionados César, Marco Antonio o Augusto, su persona fue criticada

3 Para congraciarse con el público americano rodaría a continuación *World Trade Center* (2006), un filme de contenido patriótico centrado en los atentados del 11 de septiembre de 2001.

4 Ha sido publicada en castellano: LANE FOX, Robin (2007), *Alejandro Magno. Conquistador del Mundo*, Acanalado, Barcelona.

5 GÓMEZ ESPELOSÍN, *La Leyenda de Alejandro*, pp. 386 y 387.

por autores como Cicerón, Séneca o Lucano a causa de su ambiguo comportamiento moral. Siglos después, en la Francia prerrevolucionaria, y a pesar de contar con la simpatía de Voltaire o Montesquieu, los intelectuales críticos con el sistema absolutista despreciaron a Alejandro porque veían en él la mejor reencarnación del régimen que detestaban. Francisco Javier Gómez explica este posicionamiento hostil de los círculos revolucionarios por el desprestigio que alcanzaron en la Edad Moderna los últimos años de la vida de Alejandro, caracterizados según algunas fuentes por la tiranía, la autodivinización y el desenfreno.<sup>6</sup> Incluso Napoleón, que emprendió en 1798 la campaña de Egipto siguiendo las huellas del macedonio –acompañándose como él de sabios y científicos, y cruzando luego a Asia en una clara imitación al Magno–, hizo una valoración negativa del personaje: en el *Memorial de Santa Elena* Enmanuel Las Cases recoge palabras críticas del emperador de Francia hacia Alejandro a causa de su degradación moral, afirmando preferir como modelo a Julio César.<sup>7</sup> Probablemente, el general Bonaparte admiró al Alejandro conquistador, mientras que el emperador Napoleón lo vio como un referente peligroso de su propia ambición. Por citar una última opinión crítica, el propio Chateaubriand despreciaba a Alejandro por considerarlo un precedente de su primero admirado y luego estigmatizado Napoleón.<sup>8</sup> Esa dualidad compleja del personaje histórico intentaron recrearla en el cine tanto Rossen como Stone, mostrando en ambos casos a un personaje conflictivo y torturado que evoluciona hacia el vicio, el poder absoluto y la locura.

Pero recordemos ahora los elementos claves de la campaña militar que centra nuestro interés, conocidos fundamentalmente a través de tres autores clásicos: Plutarco (*Vida de Alejandro*), Quinto Curcio Rufo (*De los hechos de Alejandro Magno de Macedonia*), y Flavio Arriano (*Anábasis de Alejandro Magno*). Las batallas de Issos y Gaugamela se enmarcan en la conquista del imperio persa que emprendió Alejandro el año 334 a.C. Tras cruzar el Helesponto al frente de treinta mil infantes y cinco mil jinetes, el rey de Macedonia se enfrentó por primera vez al ejército persa en Gránico, en la que fue su primera victoria en Asia. Tras la misma, Alejandro avanzó con

6 GÓMEZ ESPELOSIN, *La Leyenda de Alejandro*, pp. 386-395. Véase también MOSSÉ, Claude (2004), *Alejandro Magno. El Destino de un Mito*, Espasa, Madrid; y BOSWORTH, Albert Brian (1996), *Alexander and the East. The tragedy of triumph*, Oxford University Press, Oxford.

7 GÓMEZ ESPELOSIN, *La Leyenda de Alejandro*, pp. 386-396.

8 MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2014), *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, Universitat de València, Valencia, pp.431-435.

su ejército a través de Asia Menor liberando y ocupando ciudades –Sardis, Éfeso, Mileto, Halicarnaso– y desplazándose hacia Siria. La derrota persa en Gránico y la posterior muerte del almirante Memnón que lideraba la resistencia contra Alejandro obligaron al emperador aqueménida a intentar resolver personalmente la crisis. Darío III reunió en Babilonia un gran ejército con el que avanzó hasta la ciudad costera de Issos, en los límites entre Cilicia y Siria, para reunirse con la flota persa que aun operaba en el Mediterráneo y cortar de este modo las comunicaciones de Alejandro con sus bases. Una vez conquistada la urbe, Darío esperó a su enemigo junto al río Píñaro en noviembre del 333 a.C. Como en muchas de las batallas de la Antigüedad, las cifras de combatientes son muy dispares según las diversas fuentes, pero todas coinciden en la aplastante superioridad numérica persa, aunque hay que reconocer que ésta quedó limitada por una estrecha llanura entre el mar y las montañas Amanos que impidió a Darío desplegar todas sus fuerzas. El inteligente movimiento estratégico del rey persa al situarse a espaldas de Alejandro cortando sus suministros se convirtió en una trampa mortal cuando éste se dio la vuelta y se inició la batalla: aunque las fuerzas macedonias sufrieron en su ala izquierda un duro ataque de la caballería persa, una temprana e inesperada carga liderada por el propio Alejandro al frente de los *Hetairoi* o “compañeros” en el centro de la contienda provocó la confusión en el ejército babilónico, convirtiéndose en retirada cuando el propio Gran Rey emprendió una acelerada huida en su carro –precipitada en realidad por cuanto la batalla aún no estaba resuelta–. Las cifras de bajas también oscilan de forma dispar. El combate, aunque empeñó dos grandes ejércitos y fue muy violento, se resolvió en apenas unas horas, y tuvo lugar en un luminoso día otoñal.<sup>9</sup>



Fig.- 2. Alejandro se desmarca al frente de los *Hetairoi* hacia el centro de la batalla (derecha) en busca de Darío mientras sus tropas siguen avanzando hacia la izquierda, seguidas por los persas (Stone, 2004).

<sup>9</sup> WARRY, John (1994), *Alejandro 334-323 A.C. La conquista del imperio persa*, Ediciones del Prado, Madrid, p. 38.

El impacto de la batalla de Issos en todo el mundo conocido fue tremendo una vez se difundió el resultado y con consecuencias inmediatas: la flota persa del Mediterráneo, compuesta por embarcaciones jonias, fenicias y chipriotas se disolvió, los griegos que seguían oponiéndose a Alejandro dejaron de hacerlo –con la excepción de Esparta que mantuvo su resistencia–, y el dominio de éste sobre los territorios al oeste del Éufrates fue indiscutible, cayendo en sus manos durante los meses siguientes Siria, Fenicia y Egipto.<sup>10</sup> Como destacó Fernando de Olaguer-Feliú, dos episodios de la batalla tuvieron gran trascendencia en el relato posterior de la misma: la cobardía de Darío III al huir frente a la carga de Alejandro y la clemencia y generosidad de éste con los familiares capturados del primero –la reina madre Sisigambis, la emperatriz Estatira, y los hijos de Darío y Estatira: el príncipe heredero Oco, y las princesas Estatira y Drypetis–, dos anécdotas que perfilaron dos comportamientos muy distintos en ambos líderes y que los retrataron ya de manera irreversible ante sus contemporáneos.<sup>11</sup> A partir de Issos ya nada sería igual en la guerra macedonia contra el imperio persa. Si incluso tras la batalla de Gránico, la expedición militar de Alejandro era contemplada desde Babilonia como una aventura sin posibilidades de tener éxito ante la grandeza del imperio de Darío –heredero de Ciro el Grande–, y la inmensidad de su poder, tras Issos todo fue distinto: un enorme ejército había sido derrotado por una fuerza inferior y el Rey de Reyes había huido humillado del campo de batalla. Una vez a salvo en el Éufrates, Darío envió una carta conciliadora a Alejandro proponiéndole la paz, pero éste la rechazó exigiéndole una rendición incondicional con el propósito de que a su vez Darío se negara y poder prolongar así la campaña militar. Posteriormente, y durante el asedio de Tiro, Alejandro recibió una segunda carta de Darío en la que éste le ofrecía todo el territorio al oeste del Éufrates y el matrimonio con su hija, carta que tampoco conmovió al macedonio. De manera evidente y como explica John Warry, la estrategia de Alejandro pasaba por hacer la guerra fuera de Grecia para mantener la paz en casa.<sup>12</sup>

En cualquier caso y desde Issos la superioridad personal de Alejandro se reafirmó y su prestigio aumentó considerablemente, invirtiendo la suerte de la guerra de forma irremediable como comprobaría apesumbrado Darío III tres años después en la posterior y definitiva batalla de Gaugamela

10 BARCELÓ, Pedro (2011), *Alejandro Magno*, Alianza, Madrid, pp. 159 y 160.

11 OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando de (2000), *Alejandro Magno y el Arte*, Encuentro, Madrid, pp. 26-28.

12 WARRY, *Alejandro 334-323 A.C.*, pp. 40 y 48.

(octubre del 331 a.C.) –aldea próxima a Nínive y ya en el camino hacia las puertas de Babilonia–, donde de nuevo el Rey de Reyes huyó de otra impetuosa carga de Alejandro y sus compañeros, perdiendo ahora ya sí irremediablemente el trono. De nuevo las fuentes esenciales son los relatos ya mencionados de Plutarco, Curcio y Arriano. En esta ocasión, el una vez más mayor ejército aqueménida sí que pudo desplegarse en la llanura sobrepasando los flancos del de Alejandro. Darío incluso había ordenado nivelar el campo de batalla para facilitar los movimientos de sus carros y su caballería. El ataque lo iniciaron los carros falcados contra la falange macedónica pero fueron frenados por los proyectiles de la infantería ligera. Mientras, Alejandro desplazó su ala derecha hacia un terreno menos nivelado obligando al persa a hacer lo mismo con su izquierda. Darío ordenó un ataque general, provocando una brecha en su centro que Alejandro aprovechó audazmente con una carga de caballería e infantería en formación de cuña desde su desplazada ala derecha contra la guardia personal de Darío. Éste no tardó en replegarse desmoralizando a su ejército y perdiendo la batalla.<sup>13</sup>

Antes de analizar la recreación de la batalla de Gaugamela en ambas películas quiero trazar un itinerario visual de la misma, desde la Antigüedad hasta nuestro días, para determinar como la carga de Alejandro en los dos filmes no solo responde a los relatos escritos de la batalla, sino a un imaginario que ha pervivido a lo largo de los siglos debido al carisma del personaje y a su indudable trascendencia histórica como modelo a imitar por todos los militares, reyes, emperadores y conquistadores posteriores. Un imaginario que se inicia ya en época helenística, y que tiene su representación más famosa en el mencionado mosaico pompeyano. Según las fuentes clásicas hubo muchas representaciones de la batalla de Issos en la Antigüedad. Así, sabemos por ejemplo que en el siglo IV a.C. diversos pintores helenísticos la recrearon, como Arístides de Tebas, Helena de Alejandría y Filoxenos de Eretria.<sup>14</sup> Pero prácticamente todas se perdieron en el tiempo. Esta circunstancia, y su indudable calidad artística es lo que hace tan relevante el mosaico hallado en las excavaciones arqueológicas de Pompeya, *La Batalla de Issos* –o quizá Gaugamela–, procedente de la Casa del Fauno (120-100 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles), y que copia probablemente alguna pintura perdida de Apeles, o del

13 PENDERSON, Robert B. (2015), *A study of combined arms warfare by Alexander the Great*, Penny Hill Press, Lexington.

14 OLAGUER-FELIÚ, *Alejandro Magno*, p. 103.

mencionado Filoxenos de Eretria, que según Plinio pintó una Batalla de Alejandro con Darío entre los años 319 y 297 a.C., encargada por el diádoco Casandro para su Palacio Real en Macedonia.<sup>15</sup> En cualquier caso, un original de un tiempo en que la victoria aún estaba reciente.

Antonio García Bellido ya lo consideró el más importante de los mosaicos pompeyanos, y opinó que efectivamente copiaba un original de finales del siglo III a.C., pero que probablemente fue montado en el pavimento de esta casa y no traído de ningún otro sitio. Mide más de 5 metros de largo por 2,7 de ancho, y reúne millón y medio de teselas de 2 a 3 milímetros dispuestas según la técnica de *opus vermiculatum*. Las teselas más grandes corresponden a una mala restauración tras la erupción de Vesubio del año 63 y antes de la devastación del 79 que lo ocultó definitivamente durante siglos.<sup>16</sup> Algunas partes han desaparecido por completo. A la izquierda se sitúan los griegos y a la derecha los persas, y en el centro el tronco de un árbol seco que ejerce de eje divisorio. La parte más deteriorada representa la carga de la caballería macedonia, de la que por suerte se ha salvado el rostro y la mayor parte del cuerpo de Alejandro: éste viste armadura griega decorada con la Gorgona, espada ceñida y capa, lleva la cabeza descubierta y sostiene con una mano la lanza con la que atraviesa a un persa caído, sobre el que Bucéfalo agita sus patas encabritadas. El grupo aqueménida se ha conservado mucho mejor: jinetes, infantes y lanzas rodean el carro de Darío, huyendo todos del rey macedonio en un tropel confuso. Pero es en los rostros más que en las actitudes donde percibimos de qué lado se inclina la victoria: la determinación irrefrenable de Alejandro; el espanto desorbitado en Darío y sus hombres. La intensidad psicológica de la dramática escena queda reforzada por un magnífico dominio de la perspectiva –el caballo que vemos de grupas o el que permanece herido en el suelo–, los juegos especulares –un soldado ve su propia muerte reflejado en un escudo y un precioso uso del color –con predominio de amarillos, ocre, rojos y azules–, que convierten a esta obra artística en una de las más relevantes de la Antigüedad.

El mosaico pompeyano no lo conocieron los pintores de la Edad Moderna, pues no fue descubierto hasta 1831 en la exedra de la Casa del Fauno.<sup>17</sup> Sin embargo, sí que debieron de saber que ésta fue la escena representada

15 Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, XXXV, 110.

16 GARCIA Y BELLIDO, Antonio, *Arte romano*, CSIC, Madrid, 1979, pp. 159 y 160.

17 El análisis más completo hasta la fecha sobre la iconografía de este mosaico pompeyano sigue siendo el estudio de COHEN, Ada (1997), *The Alexander mosaic. Stories of Victory and Defeat*, Cambridge University Press, Cambridge.



Figs.- 3 y 4. Detalle de *Darío* huyendo en el mosaico y el filme de Stone.

en las obras desaparecidas sobre la batalla de Issos citadas por los clásicos. Y pudieron saberlo o bien por fuentes literarias o bien por otras representaciones que si sobrevivieron a la caída del Imperio Romano y a la larga Edad Media, como el relieve que decora uno de los laterales del llamado *Sarcófago de Alejandro de Sidón* (mármol pentélico, hacia el 310 a.C., Museo Arqueológico de Estambul), donde contemplamos posiblemente al joven conquistador montado sobre Bucéfalo y rodeado de sus generales cargando contra la caballería y la infantería persa.<sup>18</sup> O la pintura cerámica del ánfora atribuida al pintor de Darío o su taller (hacia 330 a.C., Museo Nazionale Archeologico, Nápoles), que muestra a Alejandro persiguiendo al rey persa. En cualquier caso, y mientras el mosaico permanecía oculto bajo las lavas del Vesubio hubo diversos artistas que recrearon en el Renacimiento y en el Barroco una de las dos grandes batallas que enfrentaron a Alejandro y Darío. Su identificación en ocasiones se presta a confusión, pues ya se trate de una u otra se centran en el instante preciso en el que Alejandro arrolló con su carga a sus enemigos poniendo en fuga en ambas ocasiones al rey de Persia. En todas ellas el paisaje es inventado y no da pistas obviamente sobre si nos encontramos en Cilicia o en Mesopotamia. Y tan solo la presencia del mar o de la costa puede permitirnos afirmar que se trata de Issos y descartar Gaugamela. La insistencia en todas ellas en mostrar a Alejandro montado en Bucéfalo persiguiendo el carro de Darío es lógica puesto que este episodio concreto destaca la determinación del héroe que se pretende evocar, ya manifestada al llegar a Asia y cortar impetuosamente el nudo Gordiano. Pero también es útil para dejar claro quién es el vencedor indiscutible. Por estas razones se omite la que fue la primera gran batalla campal entre macedonios y persas, Gránico (334

18 MANFREDI, Valerio M. (2010), *La tumba de Alejandro. El enigma*, Grijalbo, Barcelona, pp. 135-163.

a.C.), con la que el macedonio inició la conquista de Asia: porque aunque la dirigió y venció Alejandro, allí no estuvo Darío.

La primera pintura moderna que recrea el enfrentamiento personal entre el rey macedonio y el persa es la tabla pintada al óleo y temple por Albrecht Altdorfer en 1529 conocida como *La batalla de Alejandro en Issos* (Alte Pinakothek, Múnich). Pese a no ser muy grande es una de las obras de arte occidental que mejor evidencia el nivel épico y heroico que puede evocar la creación artística a la hora de representar una gesta guerrera. Y aun sorprende más su grandeza visual y su dimensión mitificadora si la situamos en su contexto y atendemos a sus circunstancias: no se trata de una pintura de alguno de los grandes artistas meridionales que en este momento triunfaban en las cortes del Renacimiento italiano, sino de un pintor bávaro poco conocido por esos años fuera de la ciudad de Ratisbona y sin apenas trayectoria previa en el género histórico o bélico. Pero la minuciosa e hipnótica recreación del momento álgido de la batalla, cuando Alejandro inicia su carga contra el corazón del inmenso ejército enemigo, el gigantesco paisaje marítimo y orográfico junto con la atmósfera celeste que envuelven el enfrentamiento –que evocan la creatividad de la llamada escuela del Danubio– y la preciosa técnica pictórica de un artista que fue capaz de renunciar al cargo de alcalde de Ratisbona para encerrarse durante un año a pintar una de las composiciones más sorprendentes de todos los tiempos, convirtieron esta obra en la recreación artística más relevante de la gesta alejandrina hasta el descubrimiento del mosaico pompeyano tres siglos después.<sup>19</sup>

Tras Altdorfer, otros pintores evocaron ya en el siglo XVII la carga de Alejandro en Issos o Gaugamela y la subsiguiente huida de Darío, destacando Jan Brueghel el Viejo con *La batalla de Issos o de Arbela* (1602, Musée du Louvre), Pietro da Cortona en el óleo sobre lienzo *Batalla de Alejandro* (h. 1635, Musei Capitolini, Roma) o Charles LeBrun, también en óleo sobre lienzo, *Batalla de Arbela* (h. 1669, Musée du Louvre, París). Este último lienzo de Charles Le Brun pertenece a una serie de cuatro grandes lienzos sobre las batallas de Alejandro Magno –Gránico, Arbela, Babilonia e Hidaspes– pintados por encargo del rey de Francia Luis XIV que fueron replicados en tapices y estampas. Las estampas fueron realizadas por el

19 Me he ocupado de esta pintura en MÍNGUEZ, Víctor (2017), "Altdorfer y la carga de Alejandro en Issos. Una batalla planetaria e intemporal contra Oriente", en FERRER MAESTRO, Juan José, KUNST, Christiane., HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David y FABER, Eike (eds.), *Entre los mundos: Homenaje a Pedro Barceló/Zwischen den Welten: Ferstschrift für Pedro Barceló*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, pp. 479-503. Una versión avanzada en MÍNGUEZ, Víctor (2017), *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*, Universitat Jaume I, Castellón, pp. 193-221.

grabador Gérard Audran, y permitieron difundir las imágenes bélicas de la campaña asiática de Alejandro como no se había hecho hasta este momento. Cada estampa se acompaña de un lema y una sucinta explicación en francés y latín. La correspondiente a la batalla de Arbela o Gaugamela dice así: *Digna orbis imperio virtus* ("La virtud es digna del imperio del mundo"). Ya en el arte contemporáneo las recreaciones de las batallas alejandrinas son prácticamente inexistentes. No obstante, contamos con la representación de Isso que a mediados del siglo XX realizó el pintor abstracto y expresionista Cy Twombly en su interesante obra *Synopsis of a Battle* (1968).

Las películas de Rossen y Stone son *biopics* con un planteamiento similar. Aunque la primera ofrezca una estructura lineal desde el nacimiento a la muerte del conquistador y la segunda sea un relato memorístico de un Ptolomeo ya envejecido que recuerda los años que compartió con Alejandro, ambas ofrecen biografías paralelas y convencionales de la vida de éste. En la versión de Stone, una vez Ptolomeo empieza a contar la historia de su amigo, compañero y rey –a excepción del episodio referido a la muerte de Filipo narrado en *flashback*–, mantiene también una estructura ordenada del relato, desde el nacimiento a la muerte del macedonio. Las dos películas por lo tanto muestran en su primera parte el ascenso a la gloria del joven Alejandro y en la segunda –más breve en la versión de Rossen– sus perfiles más oblicuos y polémicos –la autodivinización, la tiranía, la crueldad, etcétera–. El episodio climático en ambos relatos cinematográficos es la batalla de Gaugamela, su victoria definitiva sobre Darío y la que le permite entrar vencedor en Babilonia –y a partir de este momento caer en las seducciones corruptoras de Oriente–. Hasta la recreación de la batalla ambos relatos van encadenando episodios que revelan poco a poco la grandeza futura y sin par de Alejandro. En la versión de Stone una elipsis omite todas las batallas que tienen lugar en Asia desde que el macedonio cruza el Helesponto hasta Gaugamela. En la versión de Rossen se representan cabalgadas e incendios de ciudades en la conquista de Grecia y de Asia. De la primera guerra contemplamos la batalla de Queronea, liderada por Filipo y en la que participa Alejandro. Y de la campaña de Asia se incluye Gránico –pero se omiten Tiro e Isso–. Tanto en Queronea como en Gránico vemos a Alejandro luchando en persona valientemente en el corazón del combate. En ambas películas, y especialmente en la dirigida por Stone, Gaugamela marca el momento en que Alejandro conquista por fin la ansiada gloria que lleva persiguiendo toda su vida.

La película de Rossen se inicia con imágenes de la conquista de las ciudades griegas por parte de Filipo de Macedonia. Una noche que éste está durmiendo en el campamento un soldado enviado por su esposa Olimpia



Figs.- 4 y 5. *Alejandro y Darío* en el filme de Rossen.

le anuncia que es padre: "ha nacido un Dios", son las palabras que en boca del soldado traslada la madre. Cuando Filipo regresa a Pella un adivino egipcio le anuncia que el alumbramiento ha ido acompañado de prodigios. A continuación encontramos a Alejandro ya adolescente junto a sus compañeros practicando juegos físicos y aprendiendo al lado de Aristóteles. En un momento determinado, Alejandro se enoja porque su padre no quiere llevarle a la guerra, y le acusa de querer atesorar toda la gloria sin compartirla; Aristóteles le replica que ha hablado como un rey, que el imperio persa es un mundo, y que ésta reservado para él; Alejandro añade que, como a Aquiles, tampoco a él le importaría morir joven a cambio de alcanzar la gloria. En una escena posterior la voz de Aristóteles explica a Filipo las cualidades excepcionales de su hijo, para concluir que es un hombre mortal que se cree un Dios. Este relato imparabable y mitificado hacia la grandeza y la fama de Alejandro se ve empañado no obstante por los continuos enfrentamientos entre su desconfiado padre y su posesiva madre, que le obligan continuamente a tomar partido viendo frenadas sus aspiraciones, retrasando una y otra vez su incorporación al gobierno y a la guerra, y frustrando su insaciable hambre de gloria. Cuando su padre le nombra regente de Pella ante la corte macedónica le da un consejo: tiene que aprender a estar solo. Ya en Asia cortará el nudo gordiano poniendo en evidencia su inevitable destino: no pierde ni un segundo en intentar deshacerlo antes de romperlo de un tajo. La impaciencia que ha marcado su juventud en la primera parte de la película le sigue acompañando en cada fotograma.

La película de Stone arranca con la recreación de la muerte de Alejandro en su palacio de Babilonia en el 323 a.C., para a continuación, trasladarnos cuarenta años después al palacio de Ptolomeo I en Alejandría, donde el viejo camarada del conquistador macedonio inicia la evocación de su vida dictándose a un escriba. En estos primeros tres minutos de la película y a través tan solo de las palabras del anciano Ptolomeo se perfila con eficacia la imagen mítica de Alejandro. Según su camarada el rey macedonio fue un Prometeo, hijo quizá de Dionisos o de Zeus, una fuerza de la

Naturaleza, unió y cambió el mundo, hizo que todo fuera posible, creo un imperio de inteligencia y las tribus se convirtieron en la civilización helenística. Este dibujo idealizado es reforzado con diversos episodios sucesivos de su infancia y adolescencia, y de nuevo contemplamos a Alejandro junto a sus compañeros en el gimnasio de Pella o asistiendo a las clases de Aristóteles. La doma de Bucéfalo, la reivindicación de Aquiles o el vuelo del águila jupiterina son los testimonios del increíble destino que le aguarda. Finalmente una elipsis nos traslada de la boda de Filipo con Eurídice en el palacio de Pella a la llanura de Gaugamela donde va a tener lugar la batalla. Solo la voz de Ptolomeo nos informa de todo lo sucedido en esos años que omite el relato: la muerte de Filipo, el sometimiento de Grecia, el cruce del Helesponto, Tiro, Egipto, etcétera.

El conveniente asesinato de Filipo a manos de Pausanias tras divorciarse el primero de Olimpia, volver a casarse con una princesa macedonia y engendrar otro heredero, convierte a Alejandro finalmente en rey –en ambas versiones se desmarca a éste del regicidio, pero el montaje cinematográfico de ambas permite albergar alguna duda sobre su responsabilidad en el mismo, y en la de Stone se apunta claramente a Olimpia como participante en la conspiración–. Sin embargo, en este instante de su vida Alejandro aún no ha demostrado nada, no se ha ganado la admiración de sus súbditos ni el respeto de sus enemigos. Sigue siendo un cazador de gloria bajo la sombra del recuerdo de su exitoso padre. En la versión de Rossen, todavía en Asia y después de varias victorias, aun le oímos gritar “¡No soy mi padre!”. En la de Stone exclama esta misma frase en el mismísimo palacio de la ya conquistada Babilonia. En ambas películas, el momento de demostrar su valor y su grandeza y de superar definitivamente a Filipo es la batalla de Gaugamela. En la versión de Stone la voz de Ptolomeo presenta esta jornada como el día que Alejandro había esperado toda su vida. Y en ese momento solo tenía veinticinco años.

La batalla de Gaugamela en la película de Rossen se inicia la noche anterior a la misma, cuando Alejandro contempla las luces del inmenso campamento persa bajo una Luna Llena. A continuación, visitamos las tiendas y hogueras de ambos ejércitos. Los persas y sus aliados pasan la noche en tensión prestos a la batalla, mientras griegos y macedonios descansan. Darío III se limita a desfilar entre los vítores de sus soldados y rezar a sus dioses; mientras, Alejandro rechaza los malos augúeros, hace un sacrificio a sus propias divinidades, y arenga a generales y soldados. A la vez que le oímos exponer el plan de batalla llega el día, y contemplamos a ambos ejércitos desplegados uno frente al otro. Se inicia la batalla propiamente dicha. En primer lugar se produce la carga de los carros persas, que con sus hoces en las ruedas pretenden segar a la infantería griega, pero la falange

se abre engulléndolos y les da muerte al otro lado. A continuación Alejandro inicia la carga de la caballería contra la infantería asiática. En pleno choque Alejandro arroja su lanza derribando al conductor del carro de Darío, que asustado toma las riendas y emprende la huida seguido por parte de su guardia. En la última escena de la batalla Alejandro galopa con sus guerreros hasta encontrar abandonado el carro del rey persa. La escena siguiente nos lo muestra invadiendo la tienda de campaña real: promete a la reina respetarla, abraza a sus hijos y conoce a su hija mayor Roxana. A continuación tiene lugar la persecución incesante a Darío hasta que éste muere a manos de sus soldados. No hay entrada triunfal en Babilonia.



Figs.- 7 y 8. *Alejandro y Darío* en el filme de Stone.

La batalla de Gaugamela en la película de Stone se aprovecha de las posibilidades del cine digital. Fue rodada con mil extras, pero en la pantalla se recrean con gran verosimilitud movimientos de contingentes militares muchísimo más numerosos. El paisaje desértico en el que transcurre es mucho más convincente que el más mediterráneo de Rossen. La primera imagen muestra a Alejandro sobre Bucéfalo contemplando en amplio campo de batalla y el inmenso ejército persa desplegado en él mientras el águila de su destino surca el cielo. A continuación lo vemos en su tienda planteando la estrategia a sus compañeros. Un eclipse de Luna tiene lugar mientras Alejandro visita las hogueras de sus soldados y confraterniza con ellos y abraza a Hefestión. El amanecer contempla a la falange macedónica ocupando sus posiciones, los sacrificios de los sacerdotes griegos y el discurso de Alejandro previo al combate a la vez que el águila sobrevuela ambos ejércitos: cita a alguno de sus soldados en persona, cuestiona a Darío, proclama que el suyo es un ejército de hombres libres frente a un ejército de esclavos y afirma que el valor vence a la muerte. A continuación Alejandro da orden de iniciar el movimiento envolvente de su ala derecha mientras la falange empieza a avanzar por el centro. Darío alarmado intenta contrarrestar la maniobra de Alejandro. El polvo que se levanta permite en un momento determinado que Alejandro junto con la caballería realice la

carga en diagonal que les llevará al corazón del ejército persa. Mientras tanto las falanges del centro y la izquierda del ejército macedónico sufren ataques masivos de arqueros, carros, camelleros, caballería e infantería. De repente Darío, que dirige el movimiento de sus unidades gesticulando desde su carro contempla con estupor que Alejandro se halla frente a él y que le arroja una lanza. Inmediatamente da orden a su auriga de abandonar el campo de batalla. Alejandro inicia su persecución, pero tiene que abandonarla para ayudar al flanco izquierdo de su ejército, dirigido por Parmenio. Tras una escena nocturna en la enfermería asistimos a la entrada triunfal de Alejandro y su ejército en Babilonia, cruzando las puertas de Ishtar y avanzando por la avenida procesional entre zigurats, templos y jardines colgantes. La vista panorámica de la ciudad desde las terrazas de palacio fue obra del artista Steve Mitchell, que pintó un ciclorama de 50 metros de largo por 13 de ancho, con detalles casi microscópicos.



Figs.- 9 y 10. Detalle del rostro de *Alejandro* en el mosaico y el filme de Stone.

En ambas recreaciones de la batalla sobresale entre todas las cualidades de Alejandro su determinación: en luchar, en vencer, en seguir. Y esta determinación es la que también aflora aunque muda, en el mosaico pompeyano. En ambas películas Alejandro libra el combate portando un yelmo en la cabeza: de tipo hoplita en la versión de Rossen y un casco decorado con el león de Nemea asociado a Hércules en la de Stone. En el mosaico en cambio combate con la cabeza descubierta, y es la mirada obsesiva de Alejandro lo que revela su inquebrantable voluntad de vencer. En las películas su firmeza la ponen de relieve las palabras y la gesticulación. Y en todos los casos su incuestionable valor queda probado al encabezar la carga al frente de los compañeros.

Los compañeros o *Hetairoi* son otro elemento esencial del mito alejandrino recogido en el mosaico y popularizado en las versiones cinematográficas. Aunque dañados por la erupción del Vesubio y restauraciones infaustas se perciben en las teselas pompeyanas tres de ellos cabalgando junto al rey macedonio. Y por supuesto en ambas versiones cinematográficas galopan



Figs.- 11 y 12. La entrada triunfal en Babilonia y Alejandro contemplando la ciudad tras ella en el filme de Stone.



Figs.- 13 y 14. El mosaico en los títulos de crédito y la diégesis del filme de Stone.

junto a Alejandro en el momento decisivo de la batalla. No son simples soldados de caballería, ni siquiera oficiales. Los *Hetairoi* eran los amigos y leales guardianes de Alejandro, escogidos entre los jóvenes más valientes de la aristocracia macedonia. Constituían el cuerpo más elitista de la caballería, pero eran ante todo camaradas de armas. En las dos películas que nos ocupan los vemos crecer junto a Alejandro, practicando con él gimnasio, asistiendo en grupo a las clases de Aristóteles, acompañándole en audiencias y festejos, firmes a su lado en los momentos difíciles, como cuando el futuro conquistador se enfrenta a su padre Filipo. Y tras la muerte de éste, acompañándole en las campañas militares a lo largo de Asia o entrando triunfantes en Babilonia. Y aunque algunos se convertirán en generales o sátrapas –y posteriormente en diádocos–, siempre están muy próximos físicamente a Alejandro, llegando en algún caso a amarse apasionadamente, como es el caso de Alejandro y Hefestión en la película de Stone, o más sutilmente en la pasión que Pausanias parece sentir por Alejandro en la película de Rossen. En ningún otro momento de la Historia un conquistador y sus generales –ni Ánibal, ni César, ni Napoleón– generaron una relación parecida de lazos afectivos tan estrechos, que se inspira sin duda en los cantos homéricos.

Ignoro si Rossen o Stone han tenido ocasión de contemplar el mosaico pompeyano en el Museo Nazionale Archeologico de Nápoles. Pero en cualquier caso éste forma parte del universo artístico popular hasta el punto que las teselas del rostro de Alejandro se han convertido en su imagen más conocida. En este sentido resulta revelador que ésta sea una de las imágenes que percibimos de fondo en los títulos de crédito iniciales de la película de Oliver Stone, y que sea la última que aparece en los créditos finales. Y aún más que cuando Ptolomeo inicie la biografía oral de Alejandro lo haga ante una representación del mosaico que decora en la película una pared de su palacio de Alejandría –significativamente igual que en el museo napolitano, y no en el suelo como fue hallado en realidad en el siglo XIX–.



# **LA REPRESENTACIÓN Y LA MIRADA: RETRATO PICTÓRICO Y FALSA IDENTIDAD EN EL CINE NEGRO NORTEAMERICANO DE LOS AÑOS CUARENTA**

## **THE REPRESENTATION AND THE GAZE: PICTORIAL PORTRAIT AND FALSE IDENTITY IN 1940S AMERICAN FILM NOIR**

**CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO**  
Universitat de València

### **RESUMEN**

Este artículo analiza dos películas estadounidenses pertenecientes al modelo de Cine Clásico e inscritas en el género del Cine Negro. En ellas, el retrato pictórico de una mujer sirve de metáfora de la distorsionada mirada heterosexual masculina que victimiza tanto a hombres como a mujeres. Mi intención es defender la idea de que, lejos de la estereotipada imagen que tenemos sobre el cine normativo, la perspectiva actual nos permite afirmar que el Cine Clásico también produjo películas donde se criticaban los vicios de la mirada patriarcal sobre la mujer como objeto idealizado de deseo.

**Palabras clave:** Cine Clásico, retrato, Cine Negro, mujer, feminismo.

### **ABSTRACT**

This article analyses two American films pertaining to the Classical Film noir genre.

In those movies the pictorial portrait of a woman acts as a metaphor about distorted heterosexual male gaze that victimizes both men and women. My intention is to prove that far from our stereotypical image of normative cinema, a current perspective allows to state that Classical Cinema also produced films that denounced patriarchal gaze vices on women as an idealized object of desire.

**Keywords:** Classical Cinema, Portrait, Film Noir, Woman, Feminism.

## RESUM

### **La representació i la mirada: retrat pictòric i falsa identitat al Cinema Negre nord-americà dels anys quaranta**

Aquest article analitza dues pel·lícules estatunidenques pertanyents al model de Cinema Clàssic i inscrites en el gènere del Cine Negre. En ambdues, el retrat pictòric d'una dona serveix de metàfora de la distorsionada mirada heterosexual masculina que *victimitza* homes així com dones. La nostra intenció és defensar que, lluny de l'estereotipada imatge que tenim sobre el cine normatiu, la perspectiva actual ens permet afirmar que el Cinema Clàssic també produí pel·lícules on eren criticats els vicis de la mirada patriarcal sobre la dona en tant objecte de desig idealitzat.

**Paraules clau:** Cinema Clàssic, retrat, Cinema Negre, dona, feminisme.

Como cine de género dentro del modelo clásico, el Cine Negro se caracteriza por una serie de elementos básicos y rasgos definitorios que funcionan como invariantes genéricas. La tipología de personajes estereotipados figura entre esas invariantes y el tipo de la *mujer fatal* es uno de los más importantes. Que los seres humanos (hombres y mujeres) sufrimos (aunque no de la misma manera) las desventajas que supone vivir en una sociedad patriarcal es, creo, indiscutible. Que el machismo y la misoginia de esta sociedad se han visto reforzados por el peso que la tradición judeocristiana y el Derecho Romano han ejercido sobre nuestra mentalidad y nuestras instituciones también está, en mi humilde opinión, fuera de duda. Y si bien parece lógico que una cultura patriarcal promueva el discurso masculino y dificulte o anule el femenino, las nuevas generaciones de la crítica feminista aplicada al cine han cuestionado seriamente (o, al menos, matizado) los postulados que esa misma crítica feminista defendió en sus primeras manifestaciones. Así, si en su día pioneras de la importancia de Laura Mulvey<sup>1</sup> defendieron que el cine construía la representación de lo femenino para la satisfacción de la mirada masculina, años después analistas como Carol J. Clover<sup>2</sup> demostraron que la identificación del público cinematográfico con los personajes de las películas que consumen no atiende tanto al criterio de identificación entre identidad sexual e identidad de género como al

1 MULVEY, Laura (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, n° 16.

2 CLOVER, Carol J. (1992), *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Films*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

criterio basado en la función narrativa de los personajes dentro del relato. Dicho de otro modo, si como espectadores y espectadoras de cine nos proyectamos metafóricamente en la pantalla y la usamos como espejo donde encontrar un posible reflejo, parece que podemos (de hecho, lo hacemos) proyectarnos tanto en personajes femeninos como en personajes masculinos, independientemente de que seamos hombres o mujeres. Necesaria en su día, la visión simplista de Laura Mulvey y sus seguidoras ha sido, afortunadamente, corregida por estudiosas y analistas que han sido conscientes de la complejidad del fenómeno.

El presente artículo plantea como objetivo el análisis de dos películas estadounidenses pertenecientes al modelo de Cine Clásico e inscritas en el género del Cine Negro. Mi intención con ello (y a tenor de los resultados) es defender la idea (si no demostrarla) de que, lejos de la visión estereotipada y reduccionista que tenemos de un cine normativo mal estudiado, nuestra perspectiva actual nos permite afirmar que el llamado Modo de Representación Institucional permitía la producción y comercialización de películas subversivas dentro del sistema patriarcal, en tanto en cuanto bajo la aparente construcción de lo femenino como producto de consumo atractivo para el espectador masculino, lo que de verdad se ofrecía era una clara crítica de esa misma mirada masculina (supuestamente dominante) que primero idealiza a la mujer (falseando su naturaleza real) para luego sentirse víctima de sus "ardides" y usarla como chivo expiatorio de sus propios errores de percepción. A pesar de las apariencias, películas como las que voy a comentar no están protagonizadas por *femmes fatales* sino por hombres estúpidos. No es la mujer la que engaña sino el hombre quien se siente fascinado y se engaña por falta de madurez emocional y conocimiento real de lo que es una mujer, y esta idea aparece de forma clara y explícita en el argumento de las dos películas seleccionadas. Por otro lado, la clave de ese auto-engaño está, en estos dos casos, en la paradoja metalingüística basada en la contradicción entre la construcción pictórica y la representación cinematográfica de los personajes femeninos. De hecho, la clave está en el concepto de retrato y su distanciamiento con respecto al producto real, al resultado. Dicho de otro modo, la inclusión de retratos pictóricos en ambos filmes denuncia el mito de la mujer fatal como un puro constructo mental masculino, una fantasía machista, precisamente porque ambas películas evidencian de forma explícita la abismal diferencia entre los retratos y las retratadas, y todo ello dentro de los supuestos límites ideológicos y morales del cine clásico norteamericano.

Mi perspectiva en este sentido procura seguir, una de las líneas señaladas en su día por Annette Kuhn:

la crítica feminista de cine puede servir para recontextualizar, mediante la interpretación y el análisis textual, ejemplos de cine clásico al adecuarlos a la perspectiva feminista sobre la representación cinematográfica [...] De esta forma películas clásicas y comerciales pueden resultar transformadas por interpretaciones alternativas, e incluso llegar a adquirir un interés nuevo e inesperado para las feministas.<sup>3</sup>

Conviene recordar que, aunque el lenguaje nunca es inocente, sin embargo se usa a menudo inconscientemente o sometido a convenciones cuya vulneración puede provocar dificultades en el proceso de comunicación entre emisores y receptores. Así, en una actualidad como la nuestra, la de una época que ha sido definida por no pocos especialistas como posfeminista, el uso de vocablos como "masculino" y "femenino" no dejan de ser una trampa de la que es difícil librarse. Incluso conceptos tan aparentemente intocables y asumidos como "hombre" y "mujer" tienen cada vez menos sentido en una línea argumentativa donde existe la posibilidad de que se imponga poco a poco la teoría *queer* que, según los especialistas:

se opone a toda reivindicación de identidad, incluyendo la asignación de un sexo estable [...] Aunque la teoría *queer* se opone a aquellos que desean regular la identidad [...] no busca tan solo expandir la comunidad de activismo antihomofóbico, sino más bien insistir en que la sexualidad no se resume fácilmente ni se unifica a través de la categorización.<sup>4</sup>

Consciente de la complejidad del asunto y de la necesidad de hacerme entender por una mayoría amplia, usaré los términos "hombre" y "mujer" en su sentido tradicional (el patriarcal) y en el moderno (el feminista). Igualmente, partiré de dos postulados que interpretan los retratos humanos desde el punto de vista del pensamiento mágico-poético (retrato como doble psíquico de la persona retratada) y de las teorías psicoanalíticas (retrato como proyección de las pulsiones de la persona que lo observa), de manera que, establecida mi perspectiva metodológica, me veo ya libre de abordar directamente el asunto.

3 KUHN, Annette (1991), *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, p.207.

4 BUTLER, Judith (2006), *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, p. 22 (ed. orig. 2004).

## **Laura (Otto Preminger, 1944)**

Ejemplo perfecto de cine clásico que con el tiempo se ha convertido en un "clásico" del cine, el guion (nominado en su día al Óscar) de este largometraje corrió a cargo de Jay Dratler, Samuel Hoffenstein y Betty Reinhardt, quienes adaptaron la novela homónima de Vera Caspary. Así pues, entre el equipo de guionistas había una mujer y la novela de la que parte el guion también está escrita por otra mujer, por consiguiente debe admitirse que en este caso concreto de película clásica el discurso femenino (no necesariamente el feminista) está presente, lo que resulta especialmente significativo para la hipótesis que pretendo defender.

"I shall never forget the weekend Laura died" ("Nunca olvidaré el fin de semana en el que murió Laura"), así se inicia el relato, con la voz acusmática de quien va a ejercer como uno de los narradores intradieгéticos de la película, el crítico y columnista Waldo Lydecker. De esta manera, la sorprendente primera noticia que nos da el filme es que su protagonista ha fallecido. En este sentido *Laura* usa una estrategia argumental ya presente en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941): la reconstrucción de la personalidad de un ser ausente a través de los testimonios de quienes lo conocieron. Así, el duro y guapo teniente de policía Mark McPherson –interpretado magníficamente por el varonil Dana Andrews, actor poco conocido hasta ese momento– interroga a Waldo Lydecker –un extraordinario Clifton Webb, cantante y bailarín teatral nominado al Óscar por esta interpretación–, esteta delicado, egocéntrico, pedante, inteligente, susceptible y celoso, descubridor de Laura, preceptor suyo y enamorado no correspondido; Shelby Carpenter –un magnífico Vincent Price que todavía no se había convertido en el astro del cine de terror que todo el mundo recuerda, atlético playboy, simpático y con pocos escrúpulos; y, por último, la sofisticada Ann Treadwell –encarnada por la respetada secundaria Judith Anderson, célebre por su papel de ama de llaves en *Rebeca* (*Rebecca*), dirigida por Alfred Hitchcock en 1940– cuya ambigüedad nos hace dudar quién puede ser realmente objeto de sus afectos.

Iniciada la investigación policial, la curiosidad natural del público cinematográfico es parcialmente satisfecha cuando el oficial encargado del caso ve por primera vez a Laura o, mejor dicho, el cuadro donde ésta aparece representada. Así, el retrato funciona como vicario del ser ausente, como doble, si no metafísico al menos emocional, recuperando parcial y metafóricamente la función que tenía en la escultura funeraria egipcia,<sup>5</sup> cobrando

5 En las tumbas del Antiguo Egipto se colocaban esculturas que representaban al difunto o difunta que cobraban carácter animista al poder cobijar al Ba o espectro de la persona fallecida y retratada. Conviene recordar que en las creencias egipcias, la persona se componía de cinco cuerpos diferentes, de los cuales uno de ellos, el Ba, se separaba del cuerpo físico en el mo-

así una función mágico-religiosa que, descontextualizada en la psique de un policía estadounidense de los años cuarenta, se convierte en puro fetiche del que se enamora, pues conviene tener presente que el investigador no se fascina con Laura, sino con su retrato, es decir, con su "fantasma" en el sentido psicológico del mismo, como obsesión procedente de un pasado del que, curiosamente, nunca ha participado el oficial de policía. De la idealización (de un "objeto" de posesión ya imposible) a la mitificación sólo hay un paso.

La presencia del retrato domina buena parte de la película, hasta el punto de abrirla y cerrarla al constituir el fondo sobre el que se superponen los títulos de crédito iniciales y finales del filme. Así, se establece un paralelismo interdisciplinar, en el cine ocurre como en la pintura: si el cuadro es el marco de la película, también forma parte de su contenido.<sup>6</sup> Emplazado en el departamento de Laura, el retrato sirve para hacerla presente en ausencia del personaje, al menos durante la primera parte de la película, donde cumple su función primordial. Cuando McPherson visita por vez primera el hogar de la difunta, Waldo le impreca "Look at that!" refiriéndose al cuadro. La respuesta del policía es lacónica ("Not bad") y nada parece anunciar en ella su posterior fascinación necrófila.

Por mediación del retrato y el encuadre del plano, el filme reúne a todos los personajes importantes implicados en la trama cuando el teniente McPherson convoca a Shelby, Waldo y Ann. Gracias al cuadro, entendemos cómo la obsesión originada en Waldo fructifica transmitiéndose, como por contagio, a Mack McPherson. Secuencia clave es aquella en la que el policía se queda sólo, de noche, en el apartamento de Laura, consumiendo alcohol mientras intenta esclarecer el misterio, interrumpiendo su labor para mirar impactado el retrato de Laura una y otra vez, incapaz de sustraerse a su magnetismo. Su obsesión parece lógica si consideramos que el personaje esconde un mundo interior complejo y, posiblemente, atormentado,<sup>7</sup> y que sólo consigue mantener la apariencia de entereza gracias a que adiestra

---

mento de la muerte y volaba hacia la dimensión habitada por los dioses, pero podía regresar de vez en cuando para confortar a la momia, es decir, al cuerpo físico embalsamado.

6 La enmarcación también es o puede ser un arte que enriquezca, complete, ensalce o minusvalore al cuadro del que forma parte, como bien saben artistas, galeristas y demás profesionales.

7 Sería muy interesante lo que nos podría decir un psicoanalista que tuviera a este hombre como paciente. En todo caso, la naturaleza genérica del filme (Cine Negro) implica una ambigüedad y complejidad habitualmente ausentes del cine policíaco en general.

su autocontrol con el juego infantil que tiene a menudo entre sus manos. Finalmente, el alcohol y el agotamiento le vencen y se duerme sentado junto al retrato. Lo que ocurre a continuación muy bien podría ser un sueño: Laura aparece viva y se dirige al policía. La imagen onírica era ya un recurso aceptado por el cine clásico para jugar con el público y mostrar acciones que la conclusión del sueño acaba desmintiendo (justo lo que ocurrirá, lo veremos, en *La mujer del cuadro*), pero en Laura el supuesto sueño no lo es, se trata de una inteligente estrategia narrativa para desorientar inicialmente al espectador o espectadora del filme ante la primera gran sorpresa de la película: Laura sigue viva,<sup>8</sup> es otra la persona que ha sido, por error, asesinada en su lugar. El juego de sustituciones va del cuadro a la víctima inocente por una confusión de identidades, como vicarios de la "aparecida". Finalmente y con toda lógica, la falsa muerte sólo ha generado un falso fantasma.

Lo interesante con respecto a la presencia del retrato en el filme es que a partir de ese momento despliega una función diferente, ya no es su doble artificial, su vicario, sino el doble ideal que delata tanto la imperfección del ser humano que ha tomado como modelo, como la enfermiza imaginación de los hombres capaces de obsesionarse por ella. Tal y como comentaron algunos críticos de la época,<sup>9</sup> el teniente McPherson se decepciona ante la Laura de carne y hueso. En efecto, el retrato levantó expectativas que la retratada no es capaz de satisfacer, pues Laura es hermosa, sí, tanto como aparece en el cuadro (la fotografía del filme ya se encargará de demostrarlo repetidas veces y de diferentes maneras) pero, belleza aparte, Laura es una mujer normal, no una diosa, es un ser humano con sus cualidades y sus defectos, buena persona pero limitada, como cualquier otro ser vivo. Laura es real, no la fantasía desplegada por el policía tras escuchar los testimonios de los interrogados y embelesarse ante el magnífico retrato pictórico. En ambos casos, McPherson ha recibido un retrato indirecto de Laura. Lo que aparece ante sus ojos, y su experiencia a partir de ahora, ya no es un retrato sino Laura en persona, sin mediadores. Con todo, hay que reconocer que el policía supera su "decepción" y acepta a Laura tal cual es, quizás porque para él su belleza es lo más importante y, en esa cuestión, la modelo no desmerece con respecto al cuadro.

8 La remisión, por tanto, a la naturaleza del retrato pictórico en una película como *Rebecca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940) carece a partir de este momento de sentido.

9 Así se recuerda en la entrevista que Peter Bogdanovich le hizo a Otto Preminger y que se incluye en BOGDANOVICH, Peter (2008): *El director es la estrella* (II), Madrid, T&B Editores.



Figs.- 1 y 2. McPherson observa el lienzo, al lado del cual puede observarse, posteriormente a Laura.

La belleza del personaje de Laura es resultado de la materia prima (la hermosura de la propia actriz) transformada por el artista, por supuesto, es decir, por los profesionales del maquillaje, peluquería, vestuario y fotografía. En este sentido todo son virtudes en esta película. Su magnífica fotografía, premiada con un merecido Óscar, corrió a cargo de Joseph LaShelle, quien supo aplicar la estética expresionista propia del Cine Negro para crear la atmósfera adecuada y, además, supo iluminar objetos e intérpretes para destacar los elementos significativos de un esmeradamente cuidado decorado (los relojes de pared, especialmente) y realzar el magnetismo de Dana Andrews y Gene Tierney, sobre todo en los primeros planos que encuadran sus rostros, y es que Andrews es tan atractivo como Tierney. De hecho, si alguien considerase censurable que el criterio dominante en la pulsión masculina sea la belleza femenina, debería reflexionar sobre el hecho de que las mujeres presentes en el filme usen el mismo criterio que los hombres y sólo se sientan atraídas por los guapos de cuerpo atlético. Como suele ocurrir en la vida real, a los protagonistas no les da tiempo a conocerse realmente y su atracción deriva del poder primario del envoltorio.

Pero esta película no se conforma con denunciar una única variante de mirada patriarcal hacia las mujeres. El caso de Waldo es muy distinto al de McPherson y su fantasía nada tiene que ver con el citado retrato pictórico. De hecho, cuando muestra el cuadro al policía en la primera visita al apartamento de Laura, Waldo se queja de que el retratista nunca captó sus vibraciones, su calidez ("he never capted her vibrancy, her warmth"). La Laura de Waldo no es la del cuadro, es la que conoció personalmente y magnificó para luego reducirla a objeto de deseo. Y, en última instancia, a supuesto cadáver. Waldo es un Pigmalion que tras construir (pulir, perfec-

cionar y promocionar) su mujer ideal se cree con el derecho de poseerla. Así, intenta eliminar de diferentes maneras la competencia de los sucesivos pretendientes de Laura, hasta que su impotencia ante la consciencia de su fracaso (Laura prefiere cualquier hombre de físico atlético y varonil antes que a su inteligente y sofisticado protector) le lleva a la típica reacción machista que conecta los conceptos de falso amor (celos) y reacción agresiva del objeto deseado (la mujer por él cosificada a la que cree amar). Un despechado Waldo intenta asesinar por dos veces a Laura. Las dos veces fracasa, la primera por confundirla con otra mujer, la segunda gracias a la eficaz actuación policial. Lo más significativo de la conclusión del filme no es que despeje el camino para una posible futura relación entre Laura y McPherson, sino que incide en lo que creo es uno de los mensajes fundamentales: la distorsión enfermiza de la realidad por parte de los hombres que se enamoran de las fantasías que construyen sobre mujeres reales. Waldo fallece, tras recibir los disparos de un agente de la ley, mientras declara su amor a Laura. Waldo muere creyendo todavía que la ama, cuando sólo sentía apego obsesivo hacia ella.

Una lectura alternativa del filme sería la que implica considerar al teniente de policía como doble simbólico de Laura (al fin y al cabo, ambos son morenos, ambos son bellos, ambos son emocionalmente co-dependientes), un doble invocado inconscientemente por Waldo si tenemos en cuenta la evidente naturaleza bisexual de este personaje.<sup>10</sup> Si fuera así, la cualidad de fetiche se transmitirá del personaje femenino al masculino, pero Laura debe morir pues mantenerla viva implica la imposible aceptación del ser deseado como andrógino “desdoblado” (dividido), por no hablar de la incapacidad de Waldo por asumir la ambivalencia de su libido.<sup>11</sup> De ser defendida esta hipótesis se pondrían sobre la mesa tres factores determinantes: la diferencia de género, la diferencia sexual y la sexualidad. Ello implicaría, supongo, activar simultáneamente la colaboración pacífica de la teoría feminista y de la teoría *queer*. Pero esta interpretación es, supongo, poco probable y, en todo caso, no la voy a desarrollar en este artículo. Tras el trágico clímax final de la película, el “The End” aparece impreso sobre un plano general del retrato de Laura, un objeto cuya justificación

10 Aunque no lo considero determinante, sí creo conveniente recordar la condición homosexual de Clifton Webb. Para más información al respecto remito, por ejemplo, a McLELLAN, Diana (2002), *Greta & Marlene. Safo va a Hollywood*, Madrid, T&B Editores.

11 A pesar de su cultura e inteligencia, Waldo es incapaz de invocar la fantasía alquímica.



Figs.- 3 y 4. *Main title shot del filme y The End final*, ambos inscritos sobre el cuerpo pintado de Laura.

diegética lo hace consecuencia de la atracción que esta mujer ejerce sobre los hombres que la conocen (recordemos que el retrato lo pinta uno de sus pretendientes, “retirado de circulación” por Waldo). Como tal, era importante que su calidad y sus cualidades legitimaran igualmente la reacción del policía ante el mismo. Cuando la película empezó a ser dirigida por Rouben Mamoulian, su esposa (que era pintora) realizó un retrato de Gene Tierney. Luego, cuando Darryl Zanuck (jefe de los estudios de la 20<sup>th</sup> Century Fox) le encargó la dirección del proyecto a Otto Preminger, se descartó tanto el metraje rodado por Mamoulian como el cuadro pintado por la esposa de éste. Fue entonces cuando se decidió ampliar una fotografía de la actriz realizada por el fotógrafo del estudio Frank Poloni, quien la retocó con una capa de óleo y barniz para que pareciese una pintura.

A pesar de la desconfianza inicial por parte de la productora y de la reacción desigual de la crítica, el filme constituyó un gran éxito comercial que impulsó con fuerza la carrera de todos sus intérpretes y que con el tiempo ha acabado por ser considerado una de las obras maestras del Cine Negro norteamericano, éxito del que fue parcial responsable la banda sonora musical, dominada por el “leit-motiv” asociado al personaje protagonista, y compuesta por el entonces desconocido David Raksin. Del tema musical, que alcanzó gran popularidad en su época, se hicieron numerosas versiones y la propia película sufrió (nunca mejor dicho) varios “remakes”, especialmente para el medio televisivo.

### **LA MUJER DEL CUADRO (THE WOMAN IN THE WINDOW, FRITZ LANG, 1945)**

A partir de un guión de Nunnally Johnson inspirado en la novela *Once Off Guard* de J. H. Wallis, este filme constituye una inmensa broma al público –una burla del género del suspense a lo Hitchcock– cuando en el momento

crítico del relato éste se desvela como un sueño del protagonista, desmantelando cualquier posible y esperada consecuencia negativa a causa de su conducta. En efecto, el astro del cine de "gangsters" Edward G. Robinson<sup>12</sup> interpreta a Richard Wanley, un hombre equilibrado, agradable y respetable padre de familia (esa institución sagrada de la cultura judeocristiana occidental, especialmente americana) que trabaja como docente universitario,<sup>13</sup> en suma, Richard Wanley es, en apariencia, un ciudadano modélico. Pero la tranquila normalidad va a ser pronto asaltada por un inesperado desencadenante de la tragedia.

Tras una amistosa charla con sus amigos (el Dr. Barkstane y el fiscal Frank Lalor, interpretado este último por el siempre competente actor secundario Raymond Massey), Wanley se detiene ante un escaparate que muestra el retrato de una atractiva y misteriosa mujer descubriendo, para su sorpresa y la nuestra, que la retratada está a su lado, pues la mujer gusta de acudir al lugar para poder observar las reacciones de quienes se detienen a admirar el cuadro. Retrato y retratada comparten plano gracias al reflejo de la segunda sobre el escaparate que protege al primero.<sup>14</sup> Alice Red, que así se llama la joven interpretada por Joan Bennett, invita a Wanley a su casa. Una vez allí, son sorprendidos por el amante de Alice que, en un ataque de celos, intenta estrangular a Wanley. Con la ayuda de Alice, el profesor salva la vida al matar en defensa propia a su atacante. Tras superar serias dudas, deciden deshacerse del cadáver para no verse implicados en el trágico suceso. En el traslado del cuerpo, el inexperto Wanley comete todas las torpezas posibles imaginables (recurso perfectamente orquestado por Lang para provocar ansiedad en su público) dejando numerosas pistas. De regreso al hogar, su conciencia le impide descansar tranquilo y su sentimiento de culpabilidad le hace meterse él mismo en la boca del lobo cuando decide acompañar a su amigo, el fiscal Lalor, en la investigación del caso. Con todo, la policía no sospecha ni de él ni de Alice, pero una llamada de ésta última le pone en guardia sobre el chantaje al que Heidt (Dan Duryea, secundario asiduo al género), el antiguo guardaespaldas del fallecido, les está sometiendo. Wanley y Alice conciertan (esta vez sí) asesinar a Heidt, pero el plan fracasa. En Lang, como en Hitchcock, se subraya con frecuencia lo sencillo que es matar involuntariamente a alguien y lo difícil que resulta, en cambio, cuando se planea hacerlo.

12 Desde que alcanzara la fama en *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervin Leroy, 1930).

13 Considerado en aquella época, lejana ya, como oficio digno e, incluso, prestigioso, al menos desde el punto de vista intelectual y social.

14 Y ello se hace posible de forma solvente gracias al director de fotografía de Milton Krasner.



Fig.- 5. La representación pictórica de Alice Reed funde con el cuerpo de la misma reflejado en el escaparate.

Sintiéndose atrapado en una situación crítica de la que no sabe salir, Wanley decide suicidarse, inconsciente de que Heidt ha muerto en un tiroteo con la policía que, giro inesperado, le va a cargar con todas las culpas. Pero la verdadera sorpresa para el público de la época (y para el actual, si se ve por primera vez la película) viene con el giro argumental final que nos desvela que todo lo visionado ha sido un sueño –más bien una pesadilla– por parte de Wanley, que se había quedado dormido en su club mientras leía tras la conversación con sus viejos amigos.

Las casualidades presentes en el argumento del filme nos remiten a tradiciones mitológicas como la de Pigmalión y Galatea, donde una obra de arte cobra vida, al menos en el momento en que el reflejo del escaparate que exhibe el cuadro funde su imagen con la de la modelo, que acude para ver la reacción de las personas que se detienen a mirar. Curiosa inversión ésta del concepto de “voyeur” –de quien mira sin ser visto– pues en este caso quienes se deleitan mirando el retrato ignoran que están siendo vistos por la retratada. No obstante, este detalle abre el nudo del relato y lo cierra construyendo un ingenioso gag que ayuda a eliminar totalmente la tensión acumulada: el cuadro visto a través del escaparate vuelve a ser contemplado por el protagonista, despierto ya y a salvo de todo peligro, pero su fruición le reserva un pequeño susto que amenaza con que lo soñado se vuelva realidad, construyendo así una supuesta estructura cíclica que, sin embargo, se ve de inmediato interrumpida, pues el nuevo reflejo que se funde con el retrato no es ya el de la retratada sino el de una mujer que le pide fuego para encender su cigarrillo.

El sueño como recurso narrativo y excusa argumental sirvió en su momento para sortear posibles problemas con la censura por parte de la product-

ra, pues Wanley no ha sido infiel a su esposa y su suicidio no es real<sup>15</sup>; para salvar al simpático protagonista de un destino trágico y posibilitar un “happy end” al no ser ya necesario un final compensatorio que le castigue, pues Wanley no ha matado a nadie; y, finalmente, para demostrar el origen inconsciente del poder que la mirada masculina despliega (muy a su pesar) ante la presencia de una imagen femenina tan irreal con respecto a su referente (la modelo) como el propio sueño con respecto a la vida real y consciente del protagonista, pues Wanley, por muy profesor universitario que sea, es, al fin y al cabo, un hombre.<sup>16</sup>

Pero si reflexionamos sobre esta película, en ella ni el retrato ni el reflejo onírico que devuelve el escaparate se corresponden con la imagen de una típica “mujer fatal” del Cine Negro, pues Alice no es sino es una víctima más de las circunstancias. Puede ser una mujer de comportamiento moral discutible pero no es malvada, no maneja a los hombres a su antojo, es maltratada por su amante y por el guardaespaldas, y se comporta de forma leal con un protagonista a quien nunca ha pretendido crearle problemas. En todo caso es el retrato y su incorrecta percepción (y no la retratada) el verdadero desencadenante de los problemas. No es la mujer fatal la diana moral de la película sino el hombre inmaduro que se fascina con la fantasía mental que crea su mirada. *La mujer del cuadro* es rica en temática (como ocurre con todas las películas dirigidas por Lang) pero por lo que respecta a la presencia y función del cuadro en la misma, el retrato pictórico es (gracias, precisamente, al título del filme) un enorme “Mac Guffin”, algo aparentemente importante para los protagonistas que, sin embargo, configura una mera excusa argumental para desarrollar el relato tal y como le interesa a su guionista. En este sentido, el juego de espejos y de influencias mutuas entre Lang y Hitchcock se convierte en tema digno de una tesis doctoral. Pero si el cuadro es un Mac Guffin, la mujer que ha sido retratada en él también lo es, tal y como demuestra el recurso onírico para sacar a Wanley del atolladero en el que se había metido. Los sueños son una actividad mental del inconsciente y el sueño de Wanley es un producto

15 El Hollywood de la época, acosado por el llamado “Código Hays” –realmente redactado por el sacerdote católico Daniel Lord y el laico Martin Quigley– difícilmente hubiera admitido el suicidio del protagonista.

16 El recurso onírico también puede estar presente en *Laura* a partir del momento en que aparece el personaje, al menos en opinión de algunos especialistas: “Kristin Thompson dedicó un famoso ensayo a interpretar *Laura* como si esta secuencia y todo lo que la sigue, fuera un sueño del teniente” en FUJIWARA, Chris (2009), “Escena clave. El regreso. *Laura*”, en FUJIWARA, Chris (ed.), *Momentos clave. 100 años de cine*, Barcelona, Blume, p.147.

de su libido reprimida, una fantasía desplegada por su inconsciente como vía de escape de una vida rutinaria, encorsetada y castrada por el peso del Yo y del Super Yo. El ego ("Das Ich") es la máscara, la personalidad oficial y pública que Wanley se ha construido para ser aceptado por el Super ego ("Das Über Ich"), y ambos son tan poderosos que ni siquiera permiten al ello ("Das Es") tomarse un respiro recreando una realidad paralela donde sus instintos y deseos puedan ser realizados. Es significativo que el sueño se convierta en pesadilla, la posibilidad de hacer lo que a Wanley le venga en gana (tener una aventura extramatrimonial o, al menos, tontear con una mujer atractiva) es frustrada incluso en una actividad, la onírica, que se supone libre y que no tiene por qué traer consecuencias visibles en el mundo real. ¡La estructura de la personalidad de Wanley está tan desequilibrada, a pesar de su apariencia de normalidad, que es capaz de autocensurar sus propios sueños! Lo problemático, precisamente, es que Wanley es un hombre normal, dicho de otro modo, que la normalidad institucionalizada hace a los seres humanos personas tan preocupadas por el juicio ajeno, por la valoración que puedan recibir del exterior, los hace tan dependientes de lo que los demás puedan opinar, tan sometidos al sistema, que se impiden ser ellas mismas incluso en aquellos reductos íntimos (los sueños) a los que nadie más tiene acceso. Un hombre sometido a esa insoportable presión (presión moral, presión social) tiende (o puede tender) a crear su fantasía de mujer y creer que la mujer real es como la que ha podido ver en un cuadro que le resulta atractivo. De nuevo, y como en el caso anterior, la película denuncia lo erróneo de la mirada masculina que puede construir o interpretar una imagen de lo femenino... y creérsela.

### **INFIRIENDO CONCLUSIONES**

Cuando pensamos en el concepto de retrato parece que su carácter mimético sea una cualidad intrínseca y necesaria. De un retrato esperamos, incluso exigimos, que se parezca lo máximo posible al modelo que retrata. Sin embargo, la historia del arte ha demostrado una constante pugna (o quizás, convivencia) entre el realismo y la idealización del (o de la) modelo. Hemos querido ver idealización en el busto escultórico que retrata a Pericles (esculpido supuestamente por Krésilas hacia el 429 a.C.) aún cuando nadie sabe cómo era el rostro real del militar y político griego. Del mismo modo, queremos ver mayor realismo en los bustos romanos, quizás porque sabemos que muchos derlván de las mascarillas de cera mortuorias que hacían de sus difuntos, a los que luego veneraban. Pero ¿quién puede asegurar a ciencia cierta que el rostro de Pericles o el de la reina egipcia Nefertiti no eran como los de los famosos bustos escultóricos que los representan?

Por lo general juzgamos un retrato usando como criterio básico la fidelidad con respecto a la persona retratada pero la historia de la pintura, incluso la del retrato fotográfico, nos ha demostrado que la fidelidad se reparte entre el mimetismo físico y el psicológico. En ocasiones, en un retrato (y su versión distorsionada y humorística, la caricatura) se reconoce mejor al retratado por el acierto en la representación de su personalidad que por los rasgos físicos. Si la personalidad es el conjunto de componentes que constituyen la individualidad de una persona, la persona es, en el fondo, un personaje,<sup>17</sup> pues todos los seres humanos tenemos una serie de subpersonalidades<sup>18</sup> y un surtido de roles sociales que activamos o desactivamos (consciente e inconscientemente) según nuestras necesidades y conveniencias. Si a lo dicho añadimos que todo retrato es (o puede ser) un retrato parcial del retratista, es decir, una mixtura entre el modelo y el artista que proyecta su personalidad en su obra, entonces seremos conscientes de la extrema complejidad del tema que estamos tratando.

En todo caso, quiero hacer alusión a la esclarecedora etimología del término "retrato" para que luego pueda servirme de instrumento auxiliar en mi discurso. En latín, "retractus-a-um" significa alejado, retirado. Como verbo, "retracto" tiene el sentido de volver a coger, traer de nuevo, renovar. Por su parte, "portrait" (vocablo común en inglés y en francés) deriva del latín "protaho", con el sentido de sacar a la luz, poner de manifiesto. Con estos antecedentes etimológicos<sup>19</sup>, sabemos ya que los cuadros de género retratístico (como los que se encargan en la vida real, como los que están presentes en la diégesis de *Laura* y de *La mujer del cuadro*) ejercen una doble función: hacer presente a la persona ausente y poner de manifiesto su naturaleza sacando a la luz algo oculto.

En la definición que el patriarcado ha hecho de lo femenino y en el reparto de roles que le ha otorgado, una de las tendencias dominantes ha sido la idealización de la maternidad y, con ello, el de la mujer en su rol de madre, una idealización distinta, sin embargo, de la que realizó el

17 "Persona" es en su origen un vocablo del latín que hacía referencia a las máscaras usadas por los actores de teatro para incorporar a sus personajes.

18 Uso el término en el sentido en que lo aplicó la Psicosisíntesis, introducida por el psiquiatra italiano Roberto Assagioli (1888-1974) y desarrollado luego por John Rowan en su estudio *Subpersonalities: The People Inside Us*, publicado en Londres por la editorial Routledge en el año 1990.

19 Remito, para la traducción al castellano de los términos latinos aludidos, a MIR, José M., *Diccionario ilustrado latino-español español-latino*, SPES, Barcelona, 1962.

matriarcado. Por consiguiente, en una sociedad patriarcal, el hombre heterosexual tiende, por lo general, a idealizar a su madre y lo que se supone que ésta le ha aportado. Después, en su edad adulta, lejos de superar la lógica co-dependencia emocional y física hacia la mujer (la madre de su infancia), la proyecta (por consiguiente, la mantiene) en la mujer de quien espera que ejerza el rol de esposa o compañera. Esa visión idealizada es la que provoca una posterior decepción cuando la realidad se impone con el tiempo y el hombre descubre a la mujer como un ser humano (con sus cualidades y sus defectos) en lugar de la "diosa" polivalente que había imaginado. Esa decepción puede, según el carácter, perfil psicológico y educación recibida, provocar distintas reacciones (que no respuestas) en el hombre, entre ellas la reacción agresiva que lleva a ejercer la violencia física o psicológica contra la mujer a la que acaba responsabilizando de su sufrimiento emocional y convirtiendo en chivo expiatorio para así no tener que asumir su propia responsabilidad.

Las dos películas que he seleccionado muestran personajes masculinos víctimas de ese comportamiento, con la particularidad de que el motor desencadenante de la idealización desmedida que ejercen sobre la figura femenina resulta ser un retrato pictórico de la misma. La representación idealizada de una mujer siembra la fantasía masculina de un hombre emocionalmente inmaduro. Pero en estos filmes no son ellos (los hombres inmaduros con exceso de imaginación) los que luego ejercen la violencia contra estas mujeres reales (pues las virtuales nunca son dañadas, los retratos pictóricos sobreviven tras haber desaparecido el "hechizo"), sino otros hombres (igualmente inmaduros pero que esconden su miedo bajo una coraza de agresividad) capaces de inventarse una mujer y encapricharse de ella sin necesidad de cuadro alguno.

Ni *Laura* ni *La mujer del cuadro* construyen historias en torno a las actividades de una mujer fatal, aunque ambas películas pertenezcan al llamado Cine Negro. Lejos de adoptar perspectivas misóginas y machistas, ambas películas denuncian el artificio conceptual y muestran a la mujer como un ser humano normal cuya visión es distorsionada por hombres cuya psique y emociones se encuentran en conflicto. Como demuestran estas películas, el cine clásico estadounidense de los años cuarenta fue capaz de denunciar sutilmente el origen virtual de la fascinación masculina hacia las mujeres a las que la sociedad convertía en objeto de deseo, y haciendo responsable último de ello no a la mujer deseada sino a la inmadurez (la ingenuidad estúpida y fuera de lugar cuando se da en un adulto) del hombre que la idealiza. Con ello, los cuadros son retrato no tanto de las modelos que han posado como del sujeto masculino que ejerce la percepción estética cuando los observa. Dichos cuadros se convierten en lienzos donde el hombre

proyecta su fantasía, su búsqueda utópica de algo que sólo existe en su mente. Traumas infantiles o adolescentes no resueltos generan cargas emocionales negativas que, si no han sido neutralizadas, provocan en el sujeto que las padece reacciones viscerales. En los filmes estudiados, los cuadros ofrecen una promesa que crea expectativas imposibles de ser satisfechas. Dichos cuadros, más que retratos de las retratadas, son espejos donde se reflejan los deseos de los hombres que miran. El discurso dominante en ambos filmes (el planteado por sus guionistas y directores) denuncia el discurso patriarcal (simbolizado por los retratos pictóricos) que representa a la mujer en su connotación mítica, y la prueba de que esto es así es la opción voluntaria de haber descartado la tipología de la "Femme Fatale" como encarnación por parte de las protagonistas femeninas de ambas películas. Al contrario, ambas mujeres son mostradas como víctimas de dicha mitificación. En este sentido, los cuadros son los estímulos visuales del doble invertido creado por la imaginación de los personajes masculinos. Los cuadros y su interpretación diegética son producto del discurso y la mirada masculinas, pero los discursos de las películas son en buena medida antipatriarcales por denunciar y condenar dichas interpretaciones. Es importante señalar que en ninguna de las dos películas ha sido el protagonista masculino el autor de los cuadros<sup>20</sup>. Irónicamente, esta circunstancia enfatiza la condición de víctima de los hombres perjudicados por un sistema que en principio existe para asegurar su poder sobre las mujeres. Los hombres, en estos filmes, funcionan como metáfora de la gran mentira que el sistema educativo y la moral imperantes han vendido desde hace, por lo menos, tres siglos. Estas películas de los años cuarenta del pasado siglo XX nos prevenían ya sobre el peligro de esa mentira a través de sus consecuencias. Lo más terrible de todo es que, bien entrados ya en la segunda década del siglo XXI, parece que todavía no hemos aprendido la lección. Basta escuchar o leer las noticias cada día para comprobarlo.

Se me dirá que la lectura que he hecho de estas dos películas no coincide con la que la crítica y el público de los años cuarenta hicieron cuando se estrenaron. Seguramente sea así, sin embargo yo añadiría que en esa época tampoco nadie aplicó una lectura de género que desde una perspectiva feminista acusara al cine clásico de ser patriarcal ni a estas películas de ser machistas. En este sentido, me parece pertinente recurrir a una cita algo extensa para llegar a mi conclusión final. En uno de sus textos más importantes, Annette Kuhn afirmaba:

20 Al contrario de lo que ocurre en filmes como *La chute de la maison Usher* (Jean Epstein, 1928) y *Jennie (Portrait of Jennie)*, William Dieterle, 1948), donde pintor y protagonista masculino se encarnan en un mismo personaje.

Una vez que se adopta una concepción de la interpretación como práctica activa y comprometida, se vuelve redundante la distinción entre películas que contienen una autocrítica interna y películas que tienen una completa complicidad ideológica. Y ello porque a estas alturas el interés del análisis reside en el proceso de la interpretación tanto o más que en el texto mismo: si la interpretación es una actividad dinámica y comprometida, es posible afirmar que los textos se constituyen en y a través del acto de interpretación. Esto no quiere decir que todos los textos sean susceptibles de todo tipo de interpretaciones, sino más bien que los significados no están fijados y determinados para siempre en un texto –encerrados dentro de él a la espera de que los libere la interpretación–. La idea es más bien que los textos pueden transmitir una variedad de posibles significados y que es posible que puedan recibir interpretaciones diferentes en épocas y lugares distintos. Si esto es así, se vuelve difícil afirmar que ciertas películas y no otras presentan “rupturas” de modo inherente. ¿Quién puede juzgar qué películas sí y qué películas no? Quizás sea más acertado defender que se puede “desmontar”, si es necesario, el funcionamiento ideológico de la mayor parte o de todas las películas del cine clásico por medio del análisis textual.<sup>21</sup>

De este modo, si la perspectiva feminista estuvo (y está) legitimada para etiquetar como patriarcal un discurso que nadie identificaba como tal en el momento en que se construyó, creo que un estudio desde una de las perspectivas de género vigentes hoy día, está igualmente legitimada para calificar de feminista una variante del cine clásico que tampoco fue considerado como tal ni en su época ni en el periodo en el que otras generaciones feministas lo estudiaron. Y es que una institución inconsciente de ser patriarcal ¿podía acaso estar capacitada para identificar los productos feministas que ella misma generaba? Como se puede comprobar, el uso de etiquetas, juicios de valor y generalizaciones es tan arriesgado como meterse en aguas pantanosas con las manos atadas a la espalda.

La crítica feminista ha estado (y sigue estando, ocasionalmente) dominada por una moda historiográfica que en su día sostenía que «podría utilizarse prácticamente cualquier film de Hollywood para mostrar cómo se ha relegado a las mujeres al silencio, la ausencia o la marginalidad mediante el

21 KUHN, *Cine de mujeres*, p. 108.

poder dominador de la mirada masculina». <sup>22</sup> Sin embargo, ésta es una visión polarizada que sólo contempla la mitad del problema. ¿Qué ocurre cuando se ridiculiza o, al menos, se cuestiona dicha mirada desde el propio seno del clasicismo de Hollywood?

Y es que, en mi opinión, urge una relectura del cine clásico libre de los prejuicios del pasado. El análisis pormenorizado del mayor número posible de películas clásicas ofrecerá, sin duda alguna, una visión más completa del fenómeno y más ajustada a la realidad histórica. Y la relectura implica inevitablemente una reescritura de la historia del cine clásico y, con ello, de la propia Historia del Cine. Lo contrario supondrá ahogarse en aguas estancadas que cada vez huelen peor. Con todo, considero que toda revisión, toda reescritura, debe hacerse con la humildad que supone saber que una nueva "verdad" no sustituye a una "verdad" caduca sino que, todo lo más, se aportan nuevos matices a una visión sobre el objeto de estudio que cada vez será más rica y más comprensiva.

La responsabilidad del cambio es nuestra.

22 KAPLAN, E. Ann (1998), *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, p. 73. El texto original fue publicado en inglés en 1983.

# LOS CONTORNOS DEL MIEDO. LA HUELLA DEL ARTE PICTÓRICO EN EL *GIALLO* ITALIANO

## THE COUNTOURS OF FEAR. THE TRACES OF PICTORIAL ART IN THE ITALIAN *GIALLO*

**AGUSTÍN RUBIO ALCOVER**

Universitat Jaume I

**ANTONIO LORIGUILLO-LÓPEZ**

Universitat Jaume I

### RESUMEN

El *giallo* es una influyente corriente cinematográfica desarrollada en Italia entre 1960 y 1970. Género de culto para cinefilia y academia, la prolija y continuada relación entre *giallo* y pintura, clave para la adjudicación de la (discutida) etiqueta de género postmoderno, permanece infraexplorada. En este artículo realizamos una primera aproximación integral a la transtextualidad pictórica del *giallo* a través de la glosa de las pinturas referenciadas (y de sus implicaciones expresivas y discursivas) en los *gialli* de sus dos directores emblemáticos: Mario Bava y Dario Argento. La arbitrariedad de vocación postmoderna en su motivación artística puede rastrearse en el cine posterior.

**Palabras clave:** Cine, pintura, Italia, terror, suspense.

### ABSTRACT

The *giallo* is an influential film trend developed in Italy between 1960 and 1970. Worshipped by both avid cinephiles and academics, the prolix and continuous relationship between *giallo* and painting, key to its ascription of the (controversial) label of a postmodern genre, remains underexplored. In this article we conduct a first comprehensive approach to the pictorial transtextuality of *giallo* through the glossing of the paintings featured (and its expressive and discursive implications) in the *gialli* of its two emblematic directors: Mario Bava and Dario Argento. The arbitrariness of postmodern vocation in its artistic motivation can be traced on subsequent films.

**Keywords:** Cinema, Painting, Italy, Horror, Thriller.

## RESUM

### **Els contorns de la por. La petjada de l'art pictòric al *giallo* italià**

El *giallo* és una influent corrent cinematogràfica desenvolupada en Itàlia entre 1960 i 1980. Gènere de culte per cinèfils i acadèmics, la prolífica i continuada relació entre *giallo* i pintura, peça clau en l'adjudicació de la (discutida) etiqueta de gènere postmodern, roman *infraexplorada*. Aquí realitzem una primera aproximació integral a la transtextualitat pictòrica del *giallo* a través de la glossa de les pintures referenciades (i les seues implicacions expressives i discursives) als *gialli* de dos directors emblemàtics: Mario Bava i Dario Argento. L'arbitrarietat de vocació postmoderna en la seua motivació artística pot ser rastrejada al cine posterior.

**Paraules clau:** Cinema, pintura, Itàlia, terror, suspens.

## 1 Introducción

*«It was the paintings, wasn't it? Works of art have power over us. Great works of art have great power. Most of them, they'll never understand, but I do, and I think you do, too»*

Alfredo Grossi en *El síndrome de Stendhal* (*La síndrome di Stendhal*, Dario Argento, 1996)

En la primera secuencia de *El síndrome de Stendhal*, la inspectora Anna Manni (Asia Argento) recorre visiblemente alterada la galería Uffizi de Florencia. Las estancias están abarrotadas de turistas haciendo fotos y parlotando. Uno de ellos choca con Manni mientras trata de contemplar *El nacimiento de Venus* (Sandro Boticelli, c. 1484-86) y la *Primavera* (Botticelli, c. 1482). Sus pasos la conducen frente al óleo *Paisaje con la caída de Ícaro* (atribuido a Brueghel el Viejo, 1554-1555), donde se desvanece. En su desmayo, el subconsciente de Manni parece introducirse en el lienzo y su cuerpo cae al mar con gran velocidad, como el Ícaro pintado. Aunque el síndrome de Stendhal sea el menor de los achaques de Manni (su amnesia tras el episodio la convierte en el blanco del asesino en serie, Grossi, al que está buscando), la precisa aparición de un Brueghel en los primeros compases de la definición del personaje traza inevitables hilos transtextuales con la filmografía de Dario Argento, uno de los directores más asociados a los *gialli*.

En este film, ajeno ya al periodo acotado generalmente para este subgénero, la cita al maestro de la pintura flamenca adquiere un valor complejo, en la medida en que el espectador iniciado no puede pasar por alto el hecho

de que un guiño similar aparece en la película que catapultó tanto al género como al propio Argento: *El pájaro de las plumas de cristal* (1970). Y es que quizás no sea baladí que un caso célebre de transtextualidad —en este caso, entre el discurso poético y el medio pictórico—, categoría que abarca figuras tales como la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad, postulada por Gérard Genette,<sup>1</sup> consista en la reescritura *sinestésica* de cuadros de Brueghel el Viejo llevada a cabo por William Carlos Williams.<sup>2</sup> Tampoco que el ensayo de Graziela Magherini acerca del síndrome de Stendhal date originalmente de 1989.<sup>3</sup> La corta sucesión de ambas obras con la tardía pieza de Argento a la que nos estamos refiriendo, por un lado, y la coincidencia de los exponentes seminales del subgénero del *giallo* con el poemario del estadounidense, por otro, arrojan luz —difusa, pero luz al fin y al cabo— sobre el modo en que, en la cultura contemporánea, se retroalimentan las más dispares producciones de la alta y la baja cultura, en todos los formatos, con los clásicos por excelencia del arte universal —u occidental, al menos.



Fig.- 1. Paisaje con la caída de Ícaro (atribuido a Brueghel el Viejo, 1554-1555).

- 1 GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Barcelona.
- 2 WILLIAMS, William Carlos (2003), *Cuadros de Brueghel*, Lumen, Barcelona.
- 3 MAGHERINI, Graziella (1990), *El síndrome de Stendhal*, Madrid, Espasa.

Las relaciones entre cine y pintura son exploradas en diversas investigaciones desde las últimas cuatro décadas a medio camino entre los estudios fílmicos y la Historia del Arte. La glosa de sus relaciones materiales —que se remonta a la irrupción del cinematógrafo y se intensifica tras su expansión como entretenimiento en las sociedades capitalistas— está trufada de anécdotas, y da buena cuenta no solo de la progresiva transición del artista-pintor hacia la multidisciplinariedad de los artistas de las vanguardias contemporáneas, sino de que el intercambio es recíproco.<sup>4 5 6</sup>

El corpus inicial del *giallo*, variante italiana a medio camino entre el suspense y el terror que tuvo su apogeo en los primeros años de la década de los setenta del siglo pasado, resulta particularmente interesante para rastrear las muy dispares deudas de un género típicamente pop, que se nutre por igual de las vanguardias históricas (el expresionismo alemán, el surrealismo, el futurismo) que de formas de expresión populares (el cómic), cuando no directamente ligadas a la explotación (la ilustración erótica); también para alcanzar un mejor entendimiento del modo en que, en el medio audiovisual, se han formulado a lo largo de la historia propuestas de ficción alternativas al modelo hollywoodiense desde cinematografías periféricas como la transalpina. Caracterizado desde sus primeras muestras —en el primer lustro de los sesenta— por un esteticismo tan prominente que iba en detrimento de la verosimilitud más elemental, el desarrollo interno del género consistiría en extremar de manera (hiper)consciente esa desfasada cualidad para constituir sus características más reconocibles.

Ello conecta con una de las cualidades más aquilatadas de la cultura contemporánea, y que hace del *giallo* no solo un filón inequívoco, en el más estricto sentido del término, en el que lo emplea Núñez Marqués:<sup>7</sup> conforme a la idiosincrasia pragmática y puramente industrialista del país transalpino, esa cinematografía nacional, tanto en el terreno de los (sub)géneros como incluso en el de la autoría o el arte, y ahí está el neorrealismo para demostrarlo, funciona siempre, y particularmente durante las décadas centrales del siglo XX, con arreglo a las leyes del mercado, esto es, en función de la demanda del público masivo. Por eso, allende de algún prototipo sin continuidad directa, el objeto que nos ocupa da sus primeros, muy

4 BORAU, José Luis (2003), *La pintura en el cine, el cine en la pintura*, Ocho y Medio, Madrid.

5 SALAS, Carlos (2011), "El sorprendente viaje interdisciplinar de un cuadrado negro. Pintura y cine", *Área Abierta*, nº30, pp. 1-12.

6 CERRATO, Rafael (2010), *Cine y Pintura*, Ediciones JC, Humanes.

7 NÚÑEZ MARQUÉS, Anselmo (2006), *Western a la europea. Un plato que se sirve frío*, Entre líneas, Madrid., p. 41.

modestos y esporádicos pasos en torno a 1960, experimenta un incipiente desarrollo en el lustro 1965-1969, eclosiona merced al fulgurante éxito de *El pájaro de las plumas de cristal* en 1970, tiene su apoteosis en el bienio 1971-1972, refluye aunque mantiene un cierto vigor hasta 1975, y vive un rápido proceso de decadencia y desnaturalización desde entonces hasta finales de los años setenta, momento en que converge con otras modas, algunas de las cuales contribuye a alumbrar permeando, como el *slasher*, y con otras de procedencia foránea, como el terror sobrenatural puesto de actualidad por *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973). Durante este lapso temporal se alza también como un impensado laboratorio de ideas (artísticas) de todo punto adelantado a su tiempo, en tanto en cuanto se presenta como el objeto situacionista por excelencia,<sup>8</sup> y por ende el caso de estudio paradigmático a través del cual discernir el éxito o el fracaso de los conceptos postsesentayochistas en el *mainstream*. No en vano, *doppo la rivoluzione* y al hilo del fracaso de la utopía, la investigación en el lenguaje de la modernidad vira del elitismo intrascendente (o de lo que se percibe como un callejón sin salida debido a la impotencia de la noción de autoría de la década anterior para hacer una contribución orgánica a la transformación de las estructuras) hacia un cierto posibilismo, y la propia izquierda cinematográfica (a la que pertenecían el mismo Argento, y también otros cultores del *giallo* y sus aledaños erótico, *poliziottesco*..., como Sergio Sollima, Tinto Brass o Mario Caiano), en parte por estrategia, en parte por pura supervivencia y en parte por influencia del ambiente, se reorienta hacia opciones postmodernas *avant-la-lettre*, con el objetivo de inocular un espíritu anarquizante y un impulso radical en el seno del Sistema y de la cultura mayoritaria, con todo lo que de problemático y de ambiguo conlleva esa operación —mayores posibilidades de repercusión, pero también disolución en el seno del sistema dominante, que fagocita ese afán de subversión, y total confusión de las categorías de alta y baja cultura, así como de izquierdismo con populismo...—

En suma, nos proponemos recorrer el en parte transitado sendero de las relaciones entre pintura y cine, entre cuyas contribuciones se cuentan las exploraciones intertextuales de los referentes plásticos (en la puesta en es-

8 El máximo exponente del pensamiento situacionista fue Guy Debord, autor del célebre ensayo *La sociedad del espectáculo*, que vio la luz precisamente en 1967 [DEBORD, Guy (2005), *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia], si bien ya había esbozado las líneas maestras del mismo en "Métodos de tergiversación", firmado a medias con Gil J. Wolman en 1956 [DEBORD, Guy y WOLMAN, Gill Joseph (1956), "Métodos de tergiversación". <https://sindominio.net/ash/presit02.htm>]. Cuando apuntamos a una relación entre *giallo* y situacionismo estamos pensando, sobre todo, en el método del *détournement*, consistente en la apropiación de un producto del capitalismo para reinterpretarlo con intención y potencialidad críticas.

cena, pero también carteles publicitarios o títulos de crédito) en el cine de autores como Friedrich Wilhelm Murnau,<sup>9</sup> Pedro Almodóvar<sup>10</sup> o Víctor Erice<sup>11 12</sup>, sin renunciar a hacerlo desde una óptica innovadora. En concreto, partimos de las observaciones establecidas en la monografía de Ortiz y Piqueras<sup>13</sup> sobre la representación de los cuadros en el cine. Particularmente, nos servimos de su tipología a la hora de referenciar las intertextualidades: ya sea como *atrezzo* (si la pintura aparece como objeto en sí mismo en una escena, con significaciones simbólicas o no) o como *tableau vivánt* (si dicha pintura aparece representada por los componentes del profílmico, lo que siempre lleva consigo cierto grado de metarreflexividad). Así, se busca explorar la naturaleza de la relación entre pintura y *giallo* en su vertiente fílmica: ¿es esta relación —articulada a través de niveles (imagen, construcción de la imagen, articulación de la imagen, autorreflexión de los lenguajes)— meramente superficial por postmoderna, o guarda relación metafórica más profunda con los discursos de los filmes? Dilucidamos estos menesteres mediante la división de las maneras de emplear las referencias pictóricas propuesta por José Enrique Monterde. A saber, una simple alusión a la fuente iconográfica, la imitación (alusión directamente reconocible y buscada por parte de la enunciación, gesto que puede producir una sensación de gratuidad en los espectadores) o la interpretación («remodelación de la *realidad* del pasado a través de la pintura»<sup>14</sup>).

## 2. El *giallo* como género: definición y condición esteticista

Uno de los más identificables miembros del “Euro Horror” —junto a las más globales películas sadomasoquistas, las de caníbales o las de zombis<sup>15</sup>—, el *giallo* puede definirse como un tipo de filmes erótico-violentos

9 BERRIATÚA, Luciano (1992), *Los proverbios de W. F. Murnau*, Filmoteca Española, Madrid.

10 NAVARRETE-GALIANO, Ramón (2011), “Almodóvar: conceptualización de la pintura en los fotogramas”, *Razón y Palabra*, n°74, pp. 1–24; y SALAS GONZÁLEZ, Carlos (2014), “La pintura surrealista en el cine de Almodóvar”, *Área Abierta*, n°35, pp. 73–82.

11 DE PABLOS PONS, Juan (2006), “El cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper”, *Icono* 14, n°7, pp. 1–15.

12 ZUNZUNEGUI, Santos (2001), “La edad de la inocencia”, *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, n°27, pp. 65–75.

13 ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús (2003), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, pp. 165–188.

14 MONTERDE, José Enrique (1986), *Cine, pintura y enseñanza*, Laia, Barcelona, pp. 118.

15 OLNEY, Ian (2013), *Euro horror: Classic European horror cinema in contemporary American culture*, Indiana University Press, Bloomington, p. XIII.

de misterio en torno a un asesinato producidos en Italia en la década de 1960.<sup>16</sup> El *giallo* debe su nombre, según Antonio José Navarro,<sup>17</sup> al color de la cubierta de la colección de novelas de género que la mítica editorial Mondadori comenzó a publicar allá por 1929 —y, subsidiariamente, al hecho de que, en Italia, el amarillo se asocia con el terror (al igual que en España se asocia con la mala suerte)—. Dos datos interesantes sobresalen aquí: por un lado, la vinculación de la variante misma con un tópico nacional, un rasgo cultural particular que desata connotaciones partiendo del inconsciente colectivo; por otro, la condición inicialmente novelesca, y solo subsidiariamente cinematográfica, del *giallo*, que se presta a trazar un paralelismo con dos fenómenos literarios correspondientes a otras tantas nacionalidades: la *pulp fiction* estadounidense (subliteratura editada con un material tan innoble como el papel de pulpa de madera) y la *série noir* francesa (la colección de Gallimard de la que recibe su nombre, por extensión, todo el género negro).

El argumento-tipo del *giallo* suele seguir las pesquisas de un trasunto de detective en su búsqueda del asesino sin identidad (generalmente enmascarado o embozado y ataviado de guantes de cuero) de una serie de intrincadas muertes cometidas en un núcleo urbano,<sup>18</sup> muchas veces en el seno de familias acomodadas disfuncionales.<sup>19</sup> A diferencia de la historia de detectives canónica, en el *giallo* no es tan importante el éxito del investigador en la solución de la(s) identidad(es) del asesino(s) como la inmersión de los espectadores en un espectáculo de eminente autoconsciencia postmoderna (innegociablemente paródica) donde esta disrupción del interés por el argumento opera hacia la predilección por las extravagantes

16 Que convive y se retroalimenta de manera más o menos orgánica con el género gótico italiano (aproximadamente 1956-1966). BROWN, Keith H. (2012), "Gothic/Giallo/Genre: Hybrid images in Italian Horror Cinema, 1956-82", *Ilha Do Desterro*, n°62, pp. 173-194.

17 NAVARRO, Antonio José (ed.) (2001), *El giallo italiano. La oscuridad y la sangre*, Nuer, Madrid.

18 Como apunta Francisco Esquinas: «Lo más llamativo es la recreación de una atmósfera cerrada y viciada en plena urbe. No aparece la Roma monumental y turística sino una ciudad de calles laberínticas, oscuras y peligrosas. Sam no reside en un lujoso hotel de cinco estrellas, sino en un ático casi en ruinas junto a su pareja. La desmitificación de la ciudad es algo evidente en el filme, los confidentes que ayudan al escritor son convictos, homosexuales o personajes de dudosa reputación». ESQUINAS, Francisco (2009), "El Giallo italiano", *Frame. Revista de Cine de La Biblioteca de La Facultad de Comunicación*, n° 4, pp. 180-198.

19 CURTI, Roberto (2013), "Horror Family. La famiglia e il gotico italiano", *Quaderni Del CSCI. Rivista Annuale Di Cinema Italiano*, n°9, pp. 96-102.

puestas en escena de los asesinatos (barrocas y artificiales), generalmente de bellas mujeres jóvenes. Estas escenas suelen excederse en su habitual desarrollo en el tiempo del filme, recreándose en la agresión a través de la planificación:

*Enigmatic childhood trauma flashbacks; the fetishistic ritual of black gloved hands getting ready for the kill; point-of-view shots of a face-less murderer wearing a shiny trench coat; the flash of a blade in the dark (be it a knife, a razor, a meat cleaver, or a hatchet); scantily clad "scream queens" being stalked and subjected to shocking and sadistic acts of violence; a morally decadent and sexually deviant upper-class milieu; an inept local police force and an eye witness as impotent amateur sleuth; a deleterious atmosphere of rampant suspicion; an abundance of red herrings and twist endings (that not too infrequently lapse into non sequiturs); a baroque or mannerist use of lighting and color.*<sup>20</sup>

Aunque, en línea con la consideración expuesta más arriba acerca de su probable adscripción a la categoría de *filón*, difícilmente susceptible de ser calificado como un género —Gary Needham prefiere hablar de un corpus de filmes que resiste una definición genérica<sup>21</sup>—; la construcción de esta suerte de «cine de derribo»<sup>22</sup> parece responder tanto al impacto de los *gialli* literarios de autores como Giorgio Scerbanenco o Leonardo Sciascia como a las influyentes obras del arte y ensayo italiano, desde *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) o *La commare secca* (Bernardo Bertolucci, 1962). Hay, empero, un matiz, que salta a la vista: con la salvedad del autor de *Los milaneses matan en sábado*, no considerado en su momento como un novelista mayor aunque tampoco despreciado, sino reconocido como un maestro de un género menor, los creadores citados fueron, en

20 MET, Philippe (2006), "'Knowing Too Much' about Hitchcock. The Genesis of the Italian *Giallo*", en BOYD, David y PALMER, R. Barton (eds.), *After Hitchcock: influence, imitation, and intertextuality*, University of Texas Press, Austin, pp. 195-214.

21 NEEDHAM, Gary (2002), "Playing with genre. An introduction to the Italian 'giallo'", *Kinoeye. New perspectives on European film*, vol. 2:11.

22 ABAD, José (2018), "Lasciate ogni speranza voi ch'entrate. El giallo según Lucio Fulci", en MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (eds.), *Clásicos y contemporáneos en el género negro*, Andavira Editorial, Santiago de Compostela, pp. 443-448.

sus respectivas épocas y ya en vida, *carne de canon*. Por el contrario, en el *giallo* (también en el literario, pero tanto más en el cinematográfico), la antedicha prominencia de recursos y estilemas más extravagantes, heterogéneos, impertinentes y despreciables que disruptivos de la más variada laya, inoculan por la vía de los hechos en el corazón mismo de la propuesta una voluntad de subversión extrema y anárquica, antiteórica, si bien es cierto que también coherente con unos postulados formales, narrativos y discursivos; un propósito concomitante o actualizador del programa de ciertas vanguardias históricas (el dadaísmo, por poner el ejemplo más evidente), y también de los impulsos seminales del pop (el antecitado Warhol). Visto desde esta perspectiva —esto es, como derivación (auto)paródica y desembozadamente (ultra)comercial de la ficción convencional, diseñada y ejecutada por conocedores del funcionamiento del mismo ambiguamente interesados en dinamitarlo a la par que sobrevivir en él—, el *giallo* emerge, en definitiva, como el artefacto más maléficamente eficaz dirigido contra la lógica del modelo de la transparencia.

En las páginas que siguen, recorreremos de manera cronológica —e inevitablemente sintética— la trayectoria de la relación con la pintura del *giallo* en su formulación inicial, centrándonos en la obra de sus dos principales maestros y considerando por tal el periodo que abarca desde sus primeros pasos, de la mano de Mario Bava, en torno a 1960, hasta que Dario Argento —formado, por cierto, a la sombra de aquel, como si del proceso de aprendizaje en un taller de pintura italiana tradicional se tratara— estrena el que se pretende que sea el *giallo* definitivo, *Rojo oscuro*.

### **3. Pop, Op y camp en Mario Bava**

*La chica que sabía demasiado* (*La ragazza che sapeva troppo*, 1962) constituye un filme cuyas características —“por la sistematicidad del *flashback* e incluso por el escabroso detallismo del objeto que delata al asesino [...] y cuya siniestra resonancia queda clavada a fuego en la memoria del testigo” (Rubio Alcover, 2010, p. 344)— quedaban prefiguradas en filmes contemporáneos como *La commare secca* (Bernardo Bertolucci, 1962). Rodada en blanco y negro, con fotografía firmada por el propio Mario Bava, la película desarrolla la estética tenebrista que el propio director había ensayado en una cinta discutiblemente adscribible al género por su carácter fantástico, *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, 1960),<sup>23</sup> si bien reviste interés desde el punto de vista iconográfico, en la

23 RUBIO ALCOVER, Agustín (2010), *El don de la imagen: un concepto del cine contemporáneo*, Shangrila, Santander, p. 344.

medida en que abunda en desencuadres sobre el rostro recortado —en múltiples sentidos: solo parcialmente incluido en el encuadre y salpicado de sombras de bordes netos— de la protagonista (figura 2), así como de *pillow shots* (planos vacíos; figura 3). El objetivo no dista del del Alfred Hitchcock de la época, esto es, como una estrategia para enervar al espectador sometándolo a un régimen de identificación extremo con un rol central de dudosa credibilidad. De ahí que se diga de *La muchacha que sabía demasiado* «may be seen today as a swan song for the Anglo-Saxon whodunit archetype (both epytomized and popularixes by Hitchcock»;<sup>24</sup> de hecho, reelabora sin tapujos detalles emblemáticos de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) tempranamente devenidos en clichés, como el trauma infantil edípico y la fetichización de la construcción de la escena de la ducha (uso del fuera de campo, planificación). Mas la puesta en escena de Bava conlleva un cierto plus, y, en las mentadas audacias, se advierte un trabajo que tiende puentes con el sentido de la composición del Antonioni coetáneo y, con ello, con el ascetismo existencial, bajo el que subyace una reflexión inequívocamente de época acerca de la efímera vacuidad de unos tiempos modernos caracterizados por el materialismo y la incomunicación, de, por poner un solo ejemplo, un Morandi.



Fig.- 2 Y 3. *La chica que sabía demasiado* (Mario Bava, 1962).

Tras otros varios títulos de transición, *Seis mujeres para el asesino* (*Sei donne per l'assassino*, 1964) ilustra la culminación y superación de esa fórmula, para la cual Bava hubo de echar mano de una nueva herramienta: el color.<sup>25</sup> Con él —no en cualquier registro: en tonos inflamados, muy

24 En una veta similar a la de otro importante protogiallo, *Los vampiros* (*I vampiri*, Riccardo Freda, 1957).

25 MET, Philippe (2006), “‘Knowing Too Much’ about Hitchcock”, p. 202.

puros, que conviven en áreas distintas de un mismo encuadre, que queda parcelado en una miríada de espacios anisótropos—, el cine de nuestro hombre confluye con un fenómeno que estaba haciendo estragos en el arte de la época: el *pop-art*. Es el reconocimiento tácito —y que solo un espectador ingenuo puede interpretar como una consecuencia involuntaria, inconsciente o sobrevenida— de que el *giallo* se configura como un género en la encrucijada: en la contradicción entre su esencia explotadora y su afán subversivo para con la cultura popular y el sistema político al que era orgánica.

Aparte de la relación con el pop que *Seis mujeres para un asesino* encarnaba, es urgente señalar su contigüidad con otra categoría primordial del arte contemporáneo que, justo en ese año 1964, recibe un baño teórico que lo consagraría: nos referimos, claro está, al *camp*. En efecto, es entonces cuando Susan Sontag lo define certeramente como una *sensibilidad* cuya esencia consiste «en el amor a lo no natural; al artificio y la exageración».<sup>26</sup> Una caracterización como esa —que viene como anillo al dedo al orgullosa, irónicamente relamido esteticismo fotográfico del cine que nos ocupa— ayuda a concretar la genealogía de Bava, en absoluto lejano desde el punto de vista formal —no así desde el genérico— de otro de los grandes manieristas de la historia del medio fílmico, Douglas Sirk, quien, también no por casualidad, importó a Hollywood y para el despreciado melodrama (en concreto, para una de sus derivaciones más denostadas, el *weeper*) las estrategias del distanciamiento que había aprendido con Bertolt Brecht en la Alemania de entreguerras... con toda la carga de transgresión que una operación de tales características implica.<sup>27</sup> Y es que, desde su plititud como mera sucesión de *set pieces* de asesinatos que dan la sensación de corresponderse con macabras ilustraciones pop, *Seis mujeres para el asesino*, considerado como el primer *giallo per se*,<sup>28</sup> no está subordinada a la progresión de representación, reconocimiento y designación, sino que fuga hacia lo lúdico.

26 HUMPHRIES, Reynold (2001), "Just another fashion victim. Mario Bava's *Sei donne per l'assassino*", *Kinoeye. New perspectives on European film*, vol. 1:7.

27 SONTAG, Susan (1996), "Notas sobre el camp", *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, p. 355.

28 KOCH, Gertrud y GEMÜNDEN, Gerd (1999), "From Detlef Sierck to Douglas Sirk", *Film Criticism*, vol. 23:2/3, pp. 14-32.



Fig.- 4. *Seis mujeres para el asesino* (Mario Bava, 1964).

Fig.- 5. *Ettore e Andromaca* (Giorgio de Chirico, 1963).

Fig.- 6. *Seis mujeres para el asesino* (Mario Bava, 1964).

Fig.- 7. *Ohhh... Alright...* (R. Lichtenstein, 1964).

Fig.- 8. *Seis mujeres para el asesino* (Mario Bava, 1964).

Fig.- 9. *Nurse* (Roy Lichtenstein, 1964).

El siguiente jalón representativo en la obra de Bava por lo que respecta a la relación entre cine y pintura se encuentra en *Operazione Paura* (1966), una cinta que recibe una influencia determinante del cine de terror británico de los años sesenta producido principal aunque no únicamente bajo el sello de Hammer Films —conviene anotar que, si bien el primer *Drácula* del principal director de la casa, Terence Fisher, se remonta a 1958, su versión definitiva del mito, *Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula: Prince of Darkness*), data de este mismo 1966—. Con una trama que se desarrolla en Transilvania, el film italiano presenta toda la panoplia de recursos característicos del goticismo anglosajón, en una veta que bebe de —y mantiene puntos de contacto con— otra de las grandes factorías internacionales del *fantaterror* de todos los tiempos, la American International Pictures (AIP) para la que Roger Corman había perpetrado un ciclo de adaptaciones de Edgar Allan Poe entre 1960 (año de producción de *La caída de la casa Usher/House of Usher*) y 1964 (su canto de cisne, *La máscara de la muerte roja/The Masque of the Red Death*). El pictoricismo de un film como *Operazione Paura* es más sutil que en otras ocasiones, y funciona por vía indirecta: al igual que las películas consignadas de la Hammer y de la AIP, se conforman con conjugar los lugares comunes del romanticismo decadentista desde el punto de vista icónico, visual, ambiental y sobre todo cromático: así pues, las imponentes mansiones, de majestuosas estancias y angostos pasillos y escaleras de caracol, en localizaciones aisladas, idílicas en un pasado remoto pero en el presente hundidas en la miseria y víctimas de la maldición; el atrezzo característico (mobiliario de raso y terciopelo, candelabros, espejos, cortinones, telarañas y, cómo no, retratos colgados en las paredes de antepasados con rostros siniestros); el vestuario suntuoso; el maquillaje expresionista... comparecen y lanzan guiños a un tiempo a estéticas tan vetustas como prestigiosas (la pintura prerrafaelita) como a otras epocales (la psicodelia, una tendencia que azota todo el arte audiovisual de mediados de los sesenta del siglo XX a mediados de los setenta, íntimamente ligada al consumo de drogas alucinógenas, y que se sustanciaba en una zambullida en la más absoluta irrealidad).

Por último, pero no por ello menos importante, las imágenes que Bava construye tanto en *Seis mujeres para el asesino* como en *Operazione Paura* proclaman, incluso desde el punto de vista de los fetiches, las influencias tanto de Giorgio de Chirico (los maniqués) como de Roy Lichtenstein (los teléfonos): el primero, compatriota y representante de la pintura metafísica; el segundo, proveniente del expresionismo abstracto pero entregado a una exploración típicamente pop en los trasvases con una de las formas de creación más masivas y a la vez (¿por ello?) menos apreciadas del universo actual: el cómic. Tiene, por eso, pleno sentido que, pocos años después,

el cineasta se decide a dar un paso más en la espiral de retroalimentación y confusión entre lenguajes, y filma *Danger: Diabolik* (1968), una adaptación a la pantalla grande —inadscribible como tal al género que nos interesa— de los *fumetti* (los cómics italianos, como los españoles se llaman castizamente *tebeos*) creados por las hermanas Angela y Luciana Giussani. Y, aunque el estudio de los intercambios entre cine y cómic se centra casi invariablemente en el caso de la historieta estadounidense —convertida en el cambio de siglo en el mayor generador de franquicias *blockbuster made in Hollywood*— en sus monografías más destacadas,<sup>29 30</sup> algunas de sus herramientas son útiles para la identificación de sus relaciones en esta historieta negra vernácula y su correspondiente traslación de culto. Un ejemplo que podríamos catalogar, siguiendo a Dru Jeffries,<sup>31</sup> como de “intermedialidad expresiva y figurativa”, fórmula reservada para aquella recreación de las convenciones visuales asociadas con el cómic con la intención de recrear la experiencia fenomenológica del *stacatto* rítmico propio de la lectura de este. El experimento de Bava en *Diabolik*, consistente en llevar a sus últimas consecuencias la analogía entre ambos medios, prefigura algunos de los más exitosos y también admirados ejemplos contemporáneos de cine-cómic, como *Sin City* (Robert Rodríguez y Frank Miller, 2005, a partir de la novela gráfica de este último), *300* (Zack Snyder, 2006, sobre el propio Miller) o *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2006, basada en la obra de Alan Moore ilustrada por David Lloyd); pero no es menos cierto que *Diabolik* tampoco se explica si se hace caso omiso a películas apenas anteriores, como *Modesty Blaise: superagente femenino* (*Modesty Blaise*, Joseph Losey, 1966, a partir de las tiras cómicas con que Peter O'Donnell y Jim Holdaway quisieron parodiar y dar una respuesta “de género” —en la acepción más presentista de esta expresión— a la serie de James Bond) o *Arabesco* (*Arabesque*, Stanley Donen, 1966); dos films absolutamente imbuidos de la muy coyuntural fiebre del *op-art*, una corriente también a caballo entre la vanguardia y el arte (postartístico) de la sociedad industrial, obsesionada con las ilusiones visuales.

29 OLNEY, *Euro horror*, p. 103.

30 GORDON, Ian, JANKOVICH, Mark y MCALLISTER, Matthew P. (eds.) (2007), *Film and Comic Books*, University Press of Mississippi, Jackson.

31 BURKE, Liam (2017), *Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*, University Press of Mississippi, Jackson.

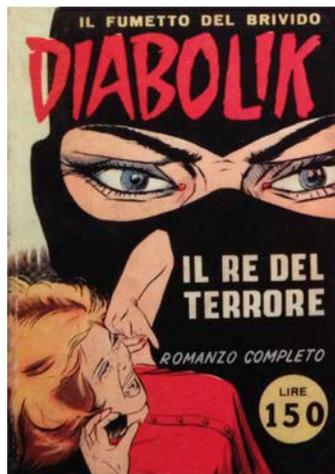


Fig.- 10. Main title shot de *Danger: Diabolik* (Mario Bava, 1968).

Fig.- 11. Portada de *Diabolik #1 – Il Re del terrore* (A. Giussani y L. Giussani, 1962).

Fig.- 12. Fotogramas de colores planos de *Danger: Diabolik* (Mario Bava, 1968) que parecen asemejarse a los montajes multicolor de Andy Warhol.<sup>32</sup>

#### 4. La severidad de Dario Argento

No solo pero también desde un punto de vista estrictamente temporal, la filmografía de Dario Argento invita a ser considerada como el relevo natural de la de Mario Bava, quien, con posterioridad al periodo analizado, siguió cultvando el *giallo* con cintas estimables (*Cinco muñecas para la luna de agosto/5 bambole per la luna d'agosto*, 1969, *Un hacha para la luna de miel/Il rosso segno della follia*, 1969, *Bahía de sangre/Reazione a catena*, 1971, *Orgía de sangre/Gli orrori del castello di Norimberga*, 1972, *El diablo se lleva a los muertos/Lisa e il diavolo (La casa de l'essorcismo)*, 1973, *Semáforo rojo/Cani arrabbiati*, 1974, *Shock (Suspense)/Shock*, 1977) pero que apenas hicieron ninguna aportación sustancial al concepto que había formulado en sus años dorados.

<sup>32</sup> JEFFRIES, Dru (2017), *Comic Book Film Style. Cinema at 24 Panels per Second*, University of Texas Press, Austin, p. 23.

A diferencia de Bava, la relación de Argento con el *giallo* es tan temprana como estrepitosa: aunque es cierto que, antes de debutar como director, se foguea como guionista de películas mayoritariamente alimenticias y casi de manera invariable circunscritas al *spaghetti* —la excepción, por lo que a la calidad se refiere, es *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*, 1968), concebida por Sergio Leone, como una suerte de *superwestern* llamado a sacar al subgénero italiano de su proscripción por parte de la clase intelectual—, la *opera prima* de Argento, *El pájaro de las plumas de cristal*, no solo revoluciona y consagra el *giallo*, sino que representa el principio de un encasillamiento en el terror —que, solo en una etapa avanzada, a partir del punto de inflexión que supuso *Suspiria* (1977), adquiere tintes sobrenaturales que trascienden el *giallo*— al que se sustrae un único y fallido título, la comedia de época *La quinta jornada* (*Le cinque giornate*, 1973).

Y, por lo que respecta al asunto que nos convoca, urge señalar la presencia —narrativizada, e incluso revestida de valor performativo— de la pintura en la obra de Argento data de sus mismísimos comienzos. No en vano, en *El pájaro de las plumas de cristal* hay un personaje secundario dotado de un singular carisma consagrado a la disciplina (un pintor excéntrico que se alimenta de gatos), y —retomando un argumento esbozado en la introducción al presente artículo— también juega un papel relevante una creación que, desde un punto de vista tanto cromático como relativo a la perspectiva, remite a todas luces a *Los cazadores en la nieve* de Brueghel el Viejo, representante de la escuela flamenca en su muy particular asimilación del estilo renacentista.

Se trata de lo que puede muy bien calificarse como una «obra maestra imaginaria»,<sup>33</sup> que, además, tiene el interés de metaforizar la pretenciosa (en el más puro y menos marcado sentido de la palabra) intención de Argento a la hora de incluir una cita a partir de la que construirse una genealogía imaginaria, en la que convergen y se aúnan armónicamente pasado y presente, sofisticación y primitivismo, nobleza y naïf; en definitiva, la síntesis de alta y baja cultura que aspiraba a forjar con su cine.

33 HUNT, Leon (2018), *Danger: Diabolik*, Columbia University Press, Nueva York, p. 87.



Fig.- 13. Detalle de la obra maestra imaginaria de *El pájaro de las plumas de cristal* (Dario Argento, 1970).



Fig.- 14. *Los cazadores en la nieve* (P. Brueghel el Viejo, 1565).

Tal y como indica Marqués Salgado,<sup>34</sup> en los films de Argento las obras pictóricas no son el origen de los problemas de los sucesivos asesinos, sino que el arte parece ocupar más bien una pieza de sugestión esotérica, un subterfugio para la corrupción del ser humano. Y si este juicio se adecua al ejemplo que acabamos de referir, saltando más allá de los otros dos jalones de la conocida como *trilogía animal* (integrada, aparte de por *El pájaro de las plumas de cristal*, por *El gato de las nueve colas/Il gatto a nove code* y *Cuatro moscas sobre terciopelo gris/4 mosche di velluto grigio*, ambas de 1971), otro tanto puede decirse en el caso de *Rojo oscuro (Profondo rosso)*, (1975), en la que algunos escenarios por los que deambula Marcus Daly, el protagonista (un David Hemmings que parece continuar la caminata con que concluía en suspenso el *Blow-up* de Antonioni), como el Blue Bar, recuerdan a cuadros de Edward Hopper, como *Nighthawks* (1942), para así calificar la nocturnidad solitaria en que se mueven los personajes.

34 ORTIZ y PIQUERAS, *La pintura en el cine*, p. 180.



Fig.- 15. *Rojo oscuro* (Dario Argento, 1975).

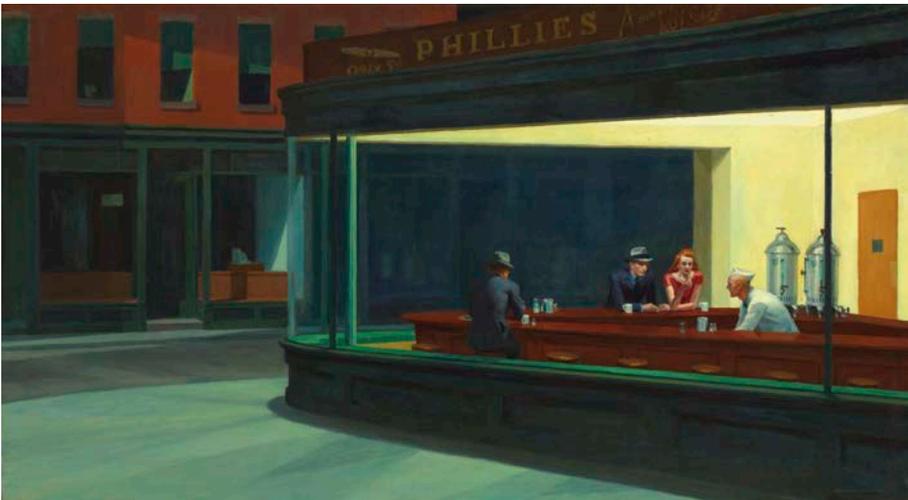


Fig.- 16. *Nighthawks* (Edward Hopper, 1942).

Pero las citas pictóricas no concluyen ahí, ni mucho menos. La trama, sangrienta y traumática, arranca con el asesinato de una parapsicóloga, las paredes del pasillo de cuyo apartamento Marcus recorre, dejándose impresionar por pinturas abigarradas y oscuras, de rostros ominosos de trazo simple, que remiten en primera instancia a *El grito* de Edvard Munch, y más allá a las *pinturas negras* de Francisco de Goya. Asimismo, la resolución del enigma (la identidad del criminal), y la clave del trauma originario que lo explica, se encuentra en un dibujo infantil.

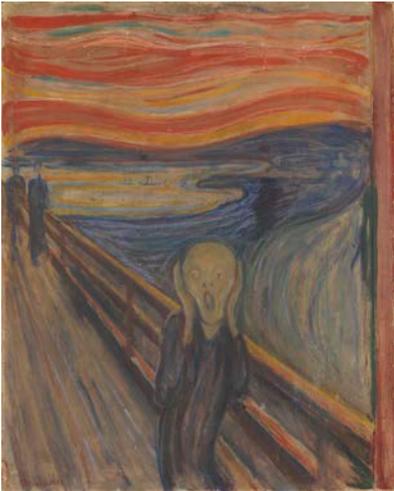


Fig.- 17. *Rojo oscuro* (Dario Argento, 1975).

Fig.- 18. *El grito* (Edvard Munch, 1893).

Fig.- 19. *Rojo oscuro* (Dario Argento, 1975).

Fig.- 20. *Judith y Holofernes* (Francisco de Goya, 1819-1823).

Nos hallamos, pues, ante una reedición —aunque diseminada en varias obras— de las mismas claves que encontrábamos en *El pájaro de las plumas de cristal*. En palabras de Caryn Coleman,

«...the art featured in Profondo Rosso act as clues or markers to finding the source of horror rather than being the source itself. These clues function in two parts: one as a painting and the other as a child's drawing [...] The painting/mirror and drawing are embedded into the film's narrative as 'objects of truth' that function in the same way: they temporarily subvert the identity of the killer only to later reveal the truths they contain. Profondo Rosso uses this conceal/reveal structure with the artworks as a way to drive forward Marcus' investigation of Helga's death and to punctuate our own progress through the mystery».<sup>35</sup>

## **5. Conclusiones: la huella del pictoricismo del giallo en el cine posterior**

Para ir concluyendo, proyectándonos ya fuera del ciclo inicial del giallo y retomando el film con cuya excusa inaugurábamos estas líneas, el anacronismo flagrante en que incurre *El síndrome de Stendhal* (*Paisaje con la caída de Ícaro* no está en los Uffizi, sino en el museo Van Buuren de Bruselas) nos sirve para reafirmar una cualidad inherente al género y que no puede soslayarse para comprender la manera en que este enfoca su relación con la pintura: nos estamos refiriendo a la arbitrariedad de vocación postmoderna como motivación artística en el desarrollo de sus coordinadas estilísticas. Otro rasgo de esta postmodernidad es la facilidad para la cita verborreica, que, con el paso de los años, se torna inevitablemente omnívora y autófaga. En los primeros minutos del metraje del mismo filme, los créditos en blanco sobre fondo negro están acompañados de un *roll* que ocupa el cuarto diestro de la imagen, compuesto por un aparente sinfín de reproducciones de segmentos de algunas de las pinturas más relevantes de la historia del arte. Así, los espectadores ven circular verticalmente, sin solución de continuidad cronológica, *Desposorios de la Virgen* (Rafael Sanzio, 1504), *El 3 de mayo en Madrid* (Francisco de Goya, 1814), *Bañistas* (Paul

35 MARQUÉS SALGADO, A. J. (2015), "El giallo. Dentro del arte se esconde la muerte", en SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, À. (eds.), *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro*. Andavira Editorial, Santiago de Compostela, pp. 583-588.

Cézanne, 1899-1900), *Martirio de san Juan Bautista* (Masaccio, 1426), *La Virgen del parto* (Piero della Francesca, 1460), *Trigal con cuervos* (Vincent Van Gogh, 1890), *La orgía* (William Hogarth, 1732-33), *San Jorge y el dragón* (Paolo Uccello, 1458-60), *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (Rembrandt, 1632), *La danza de la vida* (Edvard Munch, 1899-1900), *La muerte de Sardanápalo* (Eugène Delacroix, 1827), *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste* (J. M. William Turner, 1844), *La marcha de la Humanidad en la tierra y hacia el cosmos* (David Alfaro Siqueiros, 1966), *Dulle Griet* (Pieter Brueghel el Viejo, 1562), *Yvette Guilbert* (Henri de Toulouse-Lautrec, 1893), *La caída del ángel* (Marc Chagall, 1923-47), *Cristo con la Cruz auestas* (El Bosco, 1510-1535), *La Danza* (Henri Matisse, 1909), *David con la cabeza de Goliath* (Caravaggio, 1609-10), *Alberto Durero* (Michael Wolgemut, 1516), *La clase de ballet* (Edgar Degas, 1871-74), *Salomé* (Tiziano, 1550), *Baile en el Moulin de la Galette* (Pierre Auguste Renoir, 1876), *El triunfo de Baco* (Diego Velázquez, 1628-29), *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* (Paul Gauguin, 1897), *Nenúfares* (Claude Monet, 1905), *Vista del atardecer en el puente Ryogoku desde el embarque de Onmaya* (Katsushika Hokusai, 1830-31), *El juicio final* (Miguel Ángel, 1537-41), *Muchacha de azul leyendo una carta* (Johannes Vermeer, 1663-64), *Las tres edades de la mujer* (Gustav Klimt, 1905), *El pífano* (Édouard Manet, 1866), *Díptico de Marilyn* (Andy Warhol, 1962), *Laocconte* (El Greco, 1609), *El rapto de las hijas de Leucipo* (Pedro Pablo Rubens, c. 1616), *Retrato de Roberto Chaseman con halcones de caza* (Hans Holbein el Joven, 1533), *Alquimia* (Jackson Pollock, 1912), *La muerte de Marat* (Jean-Louis David, 1793), *La calumnia de Apeles* (Sandro Botticelli, 1495) o *Doble retrato (Jefe inspector Heinrich Benesch y su hijo Otto)* (Egon Schiele, 1913), entre otros, en una suerte de *summa artis* ficcional.

*«No cabe duda de que, a veces, la pintura, la presencia de citas y referencias «cultas» en el cine, el juego intelectual, puede enmascarar el vacío más absoluto o llevar a la banalidad y al kitsch, peligro que siempre le roza».*<sup>36</sup>

A diferencia de su homólogo literario,<sup>37</sup> la popularidad del cine *giallo* trasciende las fronteras de lo vernacular y de su especificidad italiana<sup>38</sup>. Su popularidad entre los entusiastas del "Euro Horror" en Estados Unidos se

36 COLEMAN, Caryn (2012), "The Art of Fear: Profondo rosso" [<https://thegirlwhoknewtoomuch.com/2011/02/11/the-art-of-fear-profondo-rosso/>].

37 ORTIZ y PIQUERAS, *La pintura en el cine*, p. 207.

debe a la programación de algunas de sus cintas paradigmáticas (generalmente remontadas y dobladas) en salas y autocines de explotación. Cineastas como John Carpenter han manifestado la influencia del *giallo*, y particularmente de *Suspiria*<sup>39</sup>, en la construcción de *Halloween* (1978), piedra seminal del *slasher* estadounidense<sup>40</sup> junto a *Viernes 13 (Friday the 13th)*, S. S. Cunningham, 1980.<sup>41 42</sup> Asimismo, el *giallo* es señalado como el eslabón perdido entre el cine de terror de Hollywood y el cine de arte y ensayo europeo<sup>43</sup> y pueden seguirse sus rastros en las películas de cineastas como Brian de Palma.

Además de la reapropiación de los estilemas propios —la imparable secuencia de persecuciones y agresiones como estructura, la desnudez y la sexualización violenta de los asesinatos femeninos, el espacio fílmico claustrofóbico en una sola localización de las que los personajes no pueden escapar—, el protagonismo de la pintura sobrevive como una presencia fantasmal. Incluso en revisitaciones imbuidas en la postmodernidad *camp* como *En la boca del miedo (In the Mouth of Madness)*, John Carpenter, 1995), *1408* (Mikael Hafström, 2007), *Cisne negro (Black Swan)*, Darren Aronofski, 2010) o *La cabina en el bosque (The Cabin in the Woods)*, Drew Goddard, 2012), pero también en films de una autoría rabiosa y cuaslvánguardista, como las dirigidas por el tándem compuesto por Héléne Cattet y Bruno Forzani *Amer* (2009) o *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo (L'étrange couleur des larmes de ton corps)*, 2013), su presencia es notoria.

---

38 En su momento equiparable en relevancia al *noir* francés o, en la actualidad, a la novela negra escandinava. Ver ORTIZ y PIQUERAS, *La pintura en el cine*; y ROMANO GARCÍA, Yolanda (2014), “Una mirada feminista en el *giallo* italiano”, en GONZÁLEZ DE SANDE, Estela y GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes (eds.), *Mujeres en guerra / guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*. Arcibel Editores, Sevilla, pp. 312-320.

39 KOVEN, Mikel J. (2006), *La dulce norte: vernacular cinema and the Italian giallo film*, Scarecrow Press, Lanham., p. 16.

40 FREEMAN, Matthew (2015), “The Killer Who Never Was: Complex Storytelling, the Saw Saga and the Shifting Moral Alignment of Puzzle Film Horror”, en CLAYTON, Wickham (ed.), *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 118-130.

41 FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás (2001), “Giallo vs. Slasher. Relaciones sangrientas”, en NAVARRO, Antonio José (ed.), *El giallo italiano. La oscuridad y la sangre*, Nuer, Madrid, pp. 289-308.

42 CONRICH, Ian (2015), “Puzzles, Contraptions and the Highly Elaborate Moment: The Inevitability of Death in the Grand Slasher Narratives of the *Final Destination* and *Saw* Series of Films”, en CLAYTON, *Style and Form*, pp. 106-117.

43 OLNEY, *Euro horror*, p. 10.

GRUJALBA DE LA CALLE, Nicolás (2016), “Diosas, rameras y esposas villanas en los thrillers aberrantes de Eloy de la Iglesia”, *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, n°40, pp. 167-178.



## **RETRATO DE CINEASTA PINTANDO EN EL ESTUDIO: RELACIONES ENTRE PINTURA Y CINE EN DAVID LYNCH: THE ART LIFE (2016)**

### **PORTRAIT OF A FILMMAKER PAINTING IN HIS STUDIO: CONNECTIONS BETWEEN PAINTING AND CINEMA IN DAVID LYNCH: THE ART LIFE (2016)**

**ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ**  
Universidad de Sevilla

#### **RESUMEN**

*David Lynch: The Art life* (2016) es un documental que supone un interesantísimo acercamiento a una figura tan fascinante como polifacética: David Lynch. Este film indaga en las primeras décadas de vida de quien, empezando su periplo artístico como pintor, desembocaría en el séptimo arte con una obra sugerente y perturbadora. En este trabajo se estudian las relaciones entre cine y pintura que se tejen en el documental, atendiendo al modo en que la obra pictórica del Lynch pre y post cinematográfico va condicionando el discurso del propio director y de los autores del documental. Para ello, analizamos la película, así como las diferentes entrevistas concedidas por los directores, y diversas publicaciones de David Lynch que explican el sentido de su arte.

**Palabras clave:** David Lynch, documental, *The Art Life*, cine, pintura.

#### **ABSTRACT**

*David Lynch: The Art Life* (2016) is a documentary film that involves an interesting approach to a fascinating and multifaceted figure: David Lynch. This film explores the first decades of life of a filmmaker with a suggestive and disturbing work, which began his artistic career as a painter. In this paper we study the relations between cinema and painting that are shown in the documentary, taking into account the way in which the pictorial work of pre and post cinematographic Lynch is conditioned by the discourse of the filmmaker and the authors of the documentary. To do this, we analyze the film, as well as the different interviews given by the directors, and various publications by David Lynch explaining the meaning of his art.

**Keywords:** David Lynch, documentary, *The Art Life*, cinema, painting.

## RESUM

### **Retrat de cineasta pintant a l'estudi: relacions entre pintura i cinema a *David Lynch: The Art Life* (2016)**

*David Lynch: The Art life* (2016) és un documental que suposa un interessantíssim apropament a una figura tan fascinant com polifacètica: David Lynch. El film indaga en les primeres dècades de vida de qui, començant pel seu períple artístic com a pintor, desembocaria en el sèptim art amb una suggeridora i pertorbadora obra. En aquest treball estudiem les relacions entre cine i pintura que es teixeixen al documental, tot atenent a com l'obra pictòrica del Lynch pre- i post- cinematogràfic condiciona el discurs del director mateix i dels autors del documental. Per tot allò, analitzem la pel·lícula, així com les diferents entrevistes concedides pels directors i diverses publicacions de David Lynch que expliquen el sentit del seu art.

**Paraules clau:** David Lynch, documental, *The Art Life*, cinema, pintura.

## 1 INTRODUCCIÓN: DAVID LYNCH, PINTOR Y CINEASTA

*David Lynch: The Art life* es una película documental aparecida en 2016, que aborda las primeras tres décadas de vida del gran director de cine oriundo de Missoula (Montana). Muestra una época del artista anterior a su desembarco en el mundo del cine. A diferencia de otros acercamientos a su figura –ya sean en forma de ensayo, ya en forma de documental–, en esta ocasión no es su producción filmica la que ocupa el metraje, sino su pasado, recordado por él mismo, y su práctica de la pintura. Lynch ha sido definido como un autor total. A pesar de ser mundialmente conocido por su contribución al cine y a la ficción televisiva, su obra va más allá: desde el cine a la música, pasando por la pintura, escultura, fotografía, collages, e incluso mobiliario o cómic.<sup>1</sup> Él mismo se considera pintor. Antes de dedicarse al cine lo hizo a la pintura, y después ha seguido pintando.<sup>2</sup> Si con *Inland Empire* (2006) parece haber dado por concluida su labor como director de cine –que no de televisión, como demuestra la tercera temporada de *Twin Peaks* (2017), dirigida por él mismo y con guiones escritos conjuntamente con Mark Frost–, no ha hecho lo mismo con la pintura. Ejemplo

1 FERRER GARCÍA, Marcos Joaquín (2017), *Lo siniestro como condición y límite del MRI. A propósito de David Lynch*, Tesis Doctoral, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, p. 367. En su faceta como compositor de música electrónica destacan los álbumes *Crazy Clown Time* (2011) y *The Big Dream* (2013). Véase MEMBA, Javier (2017), *David Lynch. El onirismo de la modernidad*, Madrid, p. 12. En cuanto a su trabajo con el mobiliario, el documental lo muestra trabajando en una estantería, una mesa y un taburete, y admite que serrar madera en el comedor le encantaba, en la época en que se mudaron tras terminar su cortometraje *The alphabet*.

2 Memba compara esta actividad pictórica previa al cine, y su vuelta a la pintura tiempo después, con la del director italiano Michelangelo Antonioni. Véase MEMBA, *David Lynch*, p. 14.

de ello es su trabajo actual, del cual se muestran en el film los lienzos que realiza durante las sesiones de grabación, así como otros que aparecen insertos en el metraje. Este trabajo le permite desarrollar un control total sobre la obra, algo que Lynch diferencia entre pintura y cine, medio en el que el director debe atender a las imposiciones y condicionantes que le vienen dados desde fuera.<sup>3</sup> Es ese control absoluto sobre la obra pictórica una de las razones por las que Alm cree que su pintura permite una visión más profunda del pathos creativo de Lynch que su cine.<sup>4</sup>

A pesar de su voluntad de salvaguardar su arte de las acusaciones de ser "pintura de celebridades", tal como indica MacTaggart, en los últimos lustros han sido numerosas las exposiciones de su obra tanto en Estados Unidos como en Europa y Japón.<sup>5</sup> Ya en 1989, el importante marchante Leo Castelli le organizó una exposición individual en su galería SoHo, criticada por algunos en razón de una supuesta "forzada ingenuidad de sus pinturas".<sup>6</sup> En esa época, el realizador americano ya llevaba más de una década dedicada al cine, habiendo desarrollado un mundo muy personal que tiene conexiones con su faceta pictórica. El cine le permitió a Lynch añadir sonido y movimiento a la naturaleza inmóvil y muda de su pintura, y también una oportunidad de extender esta más allá de su marco.<sup>7</sup> En este sentido, MacTaggart cree que la interconexión entre pintura, sonido y movimiento es integral en toda su obra cinematográfica posterior. Y ello lleva a ciertos autores a considerar la obra de Lynch como el mejor ejemplo de la influencia de la pintura en el cine.<sup>8</sup> Por otra parte, Olson señala que muchas de las películas de Lynch son más bien pinturas cinematográficas que

3 LYNCH, David (2017), *Atrapa el pez dorado*, Sabadell, pp. 58-59. Ese control absoluto que busca Lynch y que le permite la pintura le llevó a considerar la página Web como un medio ideal para él. Por ello, creó su innovadora web [www.davidlynch.com](http://www.davidlynch.com). Véase HOLDEN, Greg (2004), *Internet Babylon: Secrets, Scandals, and Shocks on the Information Superhighway*, eBook, p. 429.

4 ALM, David (2017), "The Creative Pathos Of David Lynch In 'The Art Life'", *Forbes*, <https://www.forbes.com/sites/davidalm/2017/03/31/the-creative-pathos-of-david-lynch-in-the-art-life/2/#67227ba02de3> (Consultado el 13/05/2018). De este modo, el crítico opina que las películas de Lynch son, en todo caso, "versiones suavizadas de las pinturas en movimiento que Lynch desea hacer, atenuadas por ejecutivos de estudio por el bien de la comercialización".

5 MACTAGGART, Allister (2010), *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*, Bristol/Chicago, p. 11.

6 LIM, Dennis (2017), *David Lynch. El hombre de otro lugar*, Barcelona, p. 152.

7 MACTAGGART, *The Film Paintings*, p. 12.

8 PONCE TARRÉ, Jorge Esteban (2018), "Neofiguración e iconoclasia en el cine de David Lynch", *H-ART*, vol. 3, p. 287.

construcciones literarias.<sup>9</sup> Hay críticos que ven una diferencia fundamental entre su pintura y su cine, y es la falta total de glamour en su pintura, la carencia de ese minimalismo elegante al que se refiere Livingstone.<sup>10</sup>

En su producción pictórica, Lynch se inspira en la obra de pintores tan diferentes como Duchamp, Magritte o Bacon.<sup>11</sup> Pero su primera gran influencia en artes visuales fue su profesor Bushnell Keeler, en Virginia. Este profesor lo pondría sobre la pista del libro de Robert Henri *The Art Spirit*, que se convirtió para él en una biblia, ya que aportaba las reglas de la vida artística – a la que precisamente da título el documental que analizamos en este trabajo—. <sup>12</sup> Este libro sería para el joven Lynch “un símbolo de todo lo que es posible”.<sup>13</sup> Aunque el cineasta describe su juventud en términos amables al recordar el apoyo de sus padres a su dedicación artística, Keeler recuerda al Lynch adolescente como un joven con una batalla interior a causa de las tensiones familiares originadas por su obsesión por hacer arte.<sup>14</sup> Francis Bacon es una influencia directa, como reconocía el director que consideraba su obra perfecta. Para él, en su juventud lo único que le interesaba era pintar y vivir la vida artística.<sup>15</sup> La contemplación directa de la pintura de Bacon supuso un fuerte golpe para el adolescente de dieciocho años. Y muchos aspectos de la obra del pintor irlandés tendrían

9 OLSON, Greg (2008), *David Lynch: Beautiful Dark*, Lanham, p. 188.

10 LIVINGSTONE, Josephine (2017), “The Organic, Violent Comedies of a Young David Lynch”. *The New Republic*, 31/03/2017 <https://newrepublic.com/article/141771/organic-violent-comedies-young-david-lynch> (Consultado el 01/05/2018).

11 BILBAO, Javier (2017), “David Lynch: The Art Life”, *JotDown* <http://www.jotdown.es/2017/03/david-lynch-the-art-life/> (Consultado el 14/04/2018). En el capítulo 7 de *On the Air*, el propio Lynch evoca reverencialmente los nombres de Marcel Duchamp y de Man Ray, artistas de los que se consideraba compañero de viaje. Véase OLSON, *David Lynch*, pp. 402-403.

12 Entrevista con Kristine McKenna realizada en 1992, publicada en BARNEY, Richard A. (2009), *David Lynch: Interviews*, Jackson, p. 128. Según Costa, con este libro descubrió Lynch cuál iba a ser su lugar en el mundo y qué necesitaba para ser feliz: “café, tabaco y un lienzo o, dicho de otra manera, una vida de artista”. Véase COSTA, Jordi, “Oscuridad y esplendor”, *El País*, 31/03/2017 [https://elpais.com/cultura/2017/03/29/actualidad/1490809056\\_747349.html](https://elpais.com/cultura/2017/03/29/actualidad/1490809056_747349.html) (Consultado el 21/04/2018).

13 LIM, *David Lynch*, p. 12.

14 OLSON, *David Lynch*, p. 13.

15 Entrevista concedida en 1990 a David Breskin, publicada en BARNEY, *David Lynch*, p. 67.

su influencia en la estética de Lynch: el espesor textural y la belleza de la pintura, así como el balance asimétrico de elementos fuertemente contrastados.<sup>16</sup> La atmósfera a la vez seductora y siniestra de los lienzos de Bacon se deja notar en la obra de Lynch. De hecho, el propio Lynch valora las texturas maravillosas de elementos tan dispares como una corteza de árbol, un bicho, un trozo de tarta o incluso los cuerpos en descomposición.<sup>17</sup> El valor que Lynch concede al trabajo de las texturas es apreciable a lo largo de varias escenas en el “presente” del documental que estudiamos, en el que se muestra al autor trabajando. Aborda obras sobre diferentes soportes, y utilizando materiales diversos que confieren a su obra un sello característico: una materialidad evidente. Para estos trabajos dispone de lo que él denomina una “instalación”, es decir, un espacio que reúna las condiciones y herramientas necesarias para llevar a cabo la idea que se le haya podido ocurrir.<sup>18</sup> En su casa de Hollywood Hills, en la que está rodado el documental, cuenta con estas instalaciones, que se muestran durante el film que estudiamos (Fig. 1). De esta manera evita que esas ideas se terminen diluyendo por falta del lugar y de las herramientas apropiadas para trabajarlas mientras dura la inspiración.

Otras influencias pictóricas en la obra de Lynch son Oskar Kokoschka, con quien pretendió estudiar,<sup>19</sup> y los expresionistas abstractos, particularmente Jackson Pollock, Franz Kline y Jack Tworok.<sup>20</sup> Junto a los artistas antes mencionados, cabe destacar las visitas que el joven pintor realizó a la morgue en Filadelfia, que se convertirían en un punto de inflexión en su trabajo, como veremos más adelante.<sup>21</sup> Por su parte, el surrealismo, que se considera muy presente en la obra cinematográfica y televisiva de

16 OLSON, *David Lynch*, p. 18. La influencia de Bacon en la obra del Lynch cineasta y televisivo, concretamente en *Twin Peaks*, ha sido brevemente apuntada por Pintor Irazo en relación a los rostros sollozantes, compungidos y desfigurados de sus habitantes. Véase PINTOR IRANZO, Iván (2017), “El morador del umbral, un espectador para *Twin Peaks*”, en CRISÓSTOMO, Raquel y ROS, Enric (coords), *Regreso a Twin Peaks*, Madrid, p. 208.

17 LYNCH, *Atrapa el pez dorado*, p. 100.

18 LYNCH, *Atrapa el pez dorado*, p. 103.

19 MEMBA, *David Lynch*, p. 25.

20 OLSON, *David Lynch*, p. 31. Este autor también señala a Ed Ruscha, cuyas pinturas y las ficciones de Lynch comparten “tensión de oposición e interacción entre zonas y fuerzas de seguridad y peligro, luz y oscuridad” (p. 489).

21 Entrevista concedida a David Breskin en 1990, reproducida en BARNEY, *David Lynch*, p. 69. Lynch considera que en ese momento, la vida artística para él estaba relacionada con la vida en la ciudad americana. Sobre las visitas de Lynch a la morgue durante su etapa en Filadelfia, véase LIM, *David Lynch*, p. 47.



Fig.- 1 . David Lynch trabajando en su estudio (Foto: Vértigo Films)

Lynch, es una influencia posterior, no de su juventud. De hecho, reconoció no haber visto *Un perro andaluz* hasta mucho tiempo después de realizar *Eraserhead*, que considera como una película abstracta, no surrealista.<sup>22</sup> Estas influencias, así como la particular forma de asumirlas y reinterpretarlas, aplicando ideas y conceptos tanto a su pintura como a su cine, lo convertirían en el “zar de lo extraño”, tal como lo definió la revista *Time* en 1990.<sup>23</sup> En cualquier caso, el corpus para cine y televisión del cineasta americano tendría un fuerte sesgo surrealista, como demuestra la serie *Twin*

22 Película en la que pudo trabajar gracias a la beca del American Film Institute que había ganado previamente. Véase BRADSHAW, Peter (2017), “David Lynch: The Art Life review – portrait of a film-maker like no other”, *The Guardian*, 14/07/2017 <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/14/david-lynch-the-art-life-review-documentary> (Consultado el 21/04/2018).

A pesar de la opinión de Lynch sobre su propia película, son muchos los autores que la consideran surrealista. Véase, por ejemplo, KATZ, Ephraim (1998), *The Macmillan International Film Encyclopedia*, Londres, p. 859.

23 Esta publicación llegó a sacar al cineasta en portada en 1990. Véase LIM, *David Lynch*, p. 14. Por su parte, Carmona considera al cineasta también como un genuino creador de mundos propios y criaturas extrañas, como ya demostró en *Eraserhead*. Véase CARMONA, Luis Miguel (2012), *Música & Cine. Las grandes colaboraciones entre director y compositor*, Madrid, p. 29. Precisamente, para crear estos mundos, “oníricos y tenebrosos”, y cada vez “más delirantes”, se apoyaría en la música de Angelo Badalamenti. Véase CARMONA, Luis Miguel (2008), *Diccionario de compositores cinematográficos*, Madrid, p. 44.

*Peaks*, donde mezcló la estética surrealista tan característica de su producción con “un serial melodramático impregnado de tintes de cine negro”.<sup>24</sup> Junto a estas influencias, para ciertos autores el cine de Lynch también bebe de la pintura de Edward Hopper –por ejemplo en la América representada en *Corazón salvaje*–, el pintor que “supo captar con sus pinceles lo más cinematográfico de la América profunda”.<sup>25</sup> Los motivos de la violencia y la soledad, presentes respectivamente en la obra de Bacon y de Hopper, aparecen de forma clara en la filmografía de Lynch.<sup>26</sup>

En *David Lynch: The Art life*, muchas de estas influencias en su producción pictórica no aparecen referidas explícitamente, y se opta por subrayar la absoluta singularidad de Lynch.<sup>27</sup> Sí cita expresamente a Bushnell Keeler, su mentor, y sus visitas a la morgue, así como a Oskar Kokoschka. Además, subraya la influencia de *El espíritu del arte*, el libro de Robert Henri, que conoció a través de Keeler. El relato de sus visitas a la morgue y la vinculación con la pintura seleccionada se puede relacionar con una cita de Lynch en su libro *Atrapa el pez dorado*: “Si quieres pescar pececitos, puedes permanecer en aguas poco profundas. Pero si quieres pescar un gran pez dorado, tienes que adentrarte en aguas más profundas. En las profundidades, los peces son más poderosos y puros. Son enormes y abstractos. Y muy bellos”.<sup>28</sup> Esto es lo que Lynch quiere buscar en su cine y en su pintura, y lo hace a través de la meditación trascendental.

24 BORT GUAL, Iván (2012), *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*, Tesis Doctoral, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, p. 105. Y junto a esta serie, otras películas del director, como indica POWER, Dominic (2011): “Surrealist cinema”, en KEMP, Philip (ed.), *Cinema. The Whole Story*, Londres, p. 75. El guionista, director y productor David Chase, que ve una influencia directa de su formación como pintor en el cromatismo de *Twin Peaks*, considera que esta serie tiene a la vez un tono muy onírico y “algo de hiperrealista”. Véase CHASE, David (2017), “Los sueños del agente Cooper y de Tony Soprano”, en CRISÓSTOMO y ROS, *Regreso a Twin Peaks*, p. 14. En cambio, otros autores ponen en entredicho el supuesto surrealismo de la obra cinematográfica de Lynch, y en cambio la enmarcan en la neofiguración, aunque sí admitan ciertos tintes surrealistas en sus películas y series. Véase PONCE TARRÉ, “Neofiguración e iconoclasia”, pp. 303-304.

25 MEMBA, *David Lynch*, p. 131. En la pintura de Hopper se ha visto “un manifiesto de la idiosincrasia estadounidense y sus estereotipos”, plasmando en sus cuadros “las imágenes costumbristas de la América profunda, que oscilan entre la soledad, la alienación y lo superficial”. Véase PONCE TARRÉ, “Neofiguración e iconoclasia”, p. 284.

26 PONCE TARRÉ, (2018): “Neofiguración e iconoclasia”, p. 287.

27 BRADSHAW, “David Lynch: The Art Life review”.

28 LYNCH, *Atrapa el pez dorado*, p. 13.

La opresión, el desasosiego, lo siniestro que invade la obra pictórica y cinematográfica de Lynch tiene su fundamento en las palabras del propio autor, que evita lo bello y pinta guiado por “el atosigamiento, la asfixia y la claustrofobia. Una opresión en blanco y negro que contiene resultados similares a los de *Cabeza borradora*”.<sup>29</sup> Esta afirmación tiene su plasmación tanto en su obra plástica como en su cine. La visión del cuerpo humano que ofrece Lynch en su pintura se hace extensiva a sus películas, y en ella ese cuerpo es “un lugar de transformación y de alienación”.<sup>30</sup> Sus pinturas son violentas, espeluznantes e inquietantes.<sup>31</sup> Y si el cuerpo humano es lugar de alienación, el hogar es siempre un espacio “trágico y sepulcral donde, no obstante, la vida aflora y araña la superficie del lienzo hasta arrancarle rastros de sangre y superponer esparadrapos”.<sup>32</sup>

Hay una evolución en la pintura de Lynch que se pone de manifiesto en el documental, pero no estrictamente en orden cronológico, sino intercalando cuadros, dibujos, fotografías y muebles de diferentes épocas. Lynch vivió una infancia “idílica”, pero su arte se muestra inquietante. Cuando los autores insertan planos de obra temprana, se advierte un empleo “hiperminimal” de los colores, como lo define Olson, con pequeños toques o manchas de rojo, dorado o blanco destacándose sobre el fondo oscuro. En cambio, en su pintura reciente el artista dispone áreas de color más grandes y brillantes que, combinadas con fondos terrosos, dan a su obra un aire más cálido y animado.<sup>33</sup> Esta evolución han querido mostrarla los autores del documental, y se entrecruzan unas obras con las que pinta durante el momento presente, para conseguir contrastes tímbricos, cromáticos pero también anímicos. Por lo tanto, el viaje a través de su arte que se propone en la película no recorre una línea continua, sino que se establece un diálogo –y a veces también una fuerte yuxtaposición– entre su obra de los años sesenta-setenta y la actual. Y la selección que se hace –una amplia muestra

29 La cita completa está recogida en FERRER GARCÍA, *Lo siniestro como condición y límite*, p. 371.

30 LIM, *David Lynch*, p. 56.

31 ALM, “The Creative Pathos Of David Lynch”.

32 PINTOR IRANZO, “El morador del umbral”, p. 224. Este autor define las pinturas de Lynch como negras y expresionistas. Rodríguez señala cómo en sus cuadros, una escenografía precisa y hasta realista alberga figuras distorsionadas, que expresan alguna emoción íntima de angustia o terror imposible de entender para un espectador. Véase RODRÍGUEZ, Hilario J. (2017), “Las partículas elementales. Volverás a *Twin Peaks*”, en CRISÓSTOMO y ROS, *Regreso a Twin Peaks*, pp. 238-239.

33 OLSON, *David Lynch*, p. 506.

entre una producción notable— no es gratuita, ni fortuitas las relaciones que se trazan con su vida a través de ella, pues en esta selección hubo participación directa de Lynch en la elección del material que aparece en pantalla. Las obras mostradas a lo largo del metraje fueron proporcionadas por el propio artista; los directores no insertaron ninguna obra que Lynch no les hubiera facilitado.<sup>34</sup> Por ello, la evolución que se puede observar en su obra parte del concepto que el propio artista tiene de ella. Las piezas escogidas son significativas para él artísticamente, pero también están relacionadas con momentos de su vida, y arrojan pistas sobre sus intereses. He aquí el acierto de los directores: partir de material muy diverso, pero muy apegado al artista, y montarlo de forma que todo confluyera en la presentación de lo que significaba para él la vida artística.

## **2 DAVID LYNCH: THE ART LIFE. LA GÉNESIS DEL PROYECTO**

Estrenado en 2017, *David Lynch: The Art Life* es un documental enfocado en la figura de David Lynch. La película es el resultado del trabajo de un grupo de directores que durante casi cuatro años estuvieron realizando entrevistas al cineasta, centrándose en la primera etapa de su vida, desde su infancia hasta los 31 años, cuando se estrena *Eraserhead*, su primer largometraje. El director Jon Nguyen reconocía en una entrevista que su intención al hacer el documental era la de comprender al artista que había detrás de las películas de las que se había enamorado, para tratar de entender qué condujo su imaginación.<sup>35</sup> Para ello, a lo largo del metraje se muestran flashes del viaje emprendido desde su localidad natal, Missoula (Montana), hasta Filadelfia y, finalmente, Los Ángeles, como un contraste claro entre un ambiente feliz en su infancia y un momento más oscuro en la gran ciudad, para volver a la luz de la ciudad californiana.<sup>36</sup> La película se entiende como un viaje a través de los años de formación del autor, pero también constituye un autorretrato *sui generis*, tal como la consideraba Young en su crítica para *The Hollywood Reporter*.<sup>37</sup>

34 Nguyen en entrevista a EWENS, Hannah (2016), "What We Learned About David Lynch After Spending Three Years in His Art Cave", *Vice*, 05/09/2016 [https://www.vice.com/en\\_us/article/4w53wn/speaking-to-the-director-of-david-lynch-the-art-life-jon-nguyen](https://www.vice.com/en_us/article/4w53wn/speaking-to-the-director-of-david-lynch-the-art-life-jon-nguyen) (Consultado el 04/05/2018).

35 Entrevista a Jon Nguyen sobre el lanzamiento de *David Lynch: The Art Life*, Criterion Collection. <https://www.youtube.com/watch?v=uwWCu9-516E> (Consultado el 27/04/2018).

Aunque sí es probablemente la película más reconocida de Nguyen, *David Lynch: The Art Life* no es la primera colaboración de este con Lynch, pues diez años antes habían coincidido en *Lynch (one)* (2007).<sup>38</sup> En esa época, el director de Montana no era partidario de conceder las entrevistas que iban a convertirse en el documental de cuyo estudio nos ocupamos en este artículo. El punto de inflexión en la postura de Lynch se encuentra seis años más adelante, concretamente en 2012. Ese año nacía Lula Boginia, su hija menor, y esta película se entiende, en parte, como un legado de padre a hija, como una memoria privada –aunque hecha pública merced al mismo documental–. De hecho, a Lula está dedicada la película, como se indica al comienzo.

La dirección del documental corrió a cargo de un equipo de tres personas: Jon Nguyen como director principal, Olivia Neergard-Holm como editora y directora –reconocida como tal por Nguyen al finalizar la filmación, por

---

36 Este contraste aparece reflejado en la obra de Lynch: por contraposición al “paraíso de los jardines con vallas blancas y el reparto del lechero”, que conoció en su infancia, se halla el lado oscuro, un aspecto sombrío que late en sus personajes, y que nació durante su estancia en Filadelfia. Véase MEMBA, *David Lynch*, p. 32. Tras su etapa en Filadelfia, donde había residido durante cinco años, la ciudad angelina le parecía una tierra de promisión. Él mismo reconoce lo afortunado que se sintió de poder vivir bajo esa luz, distinta a la de otros lugares, mucho más brillante que la de Filadelfia. Véase LYNCH, *Atrapa el pez dorado*, pp. 36-37. Pero esa atmósfera que vivió en Filadelfia tuvo su contrapartida positiva para su expresión artística, pues según Katz pudo nutrir la visión pesadillesca de sus futuras películas. Véase KATZ, *The Macmillan International*, p. 859. Ros señala que en su cine y obra televisiva, Lynch ha representado algunos avernos urbanos que había conocido bien en su vida adulta, como Los Ángeles y, sobre todo, Filadelfia, escenarios aptos para la irrupción del horror. Véase ROS, Enric (2017), “Los bosques del mal. Visiones del Numen en *Twin Peaks*”, en CRISÓSTOMO y ROS, *Regreso a Twin Peaks*, p. 127.

37 YOUNG, Deborah (2016), “‘David Lynch, The Art Life’: Venice Review”, *The Hollywood Reporter*, 05/09/2016 <https://www.hollywoodreporter.com/review/david-lynch-art-life-venice-925727> (Consultado el 04/05/2018). La cita de Young está reproducida también en HUDSON, David (2016), “Daily | Venice 2016 | David Lynch: The Art Life”, *Fandor*, 08/09/2016 <https://www.fandor.com/posts/daily-venice-2016-david-lynch-the-art-life> (Consultado el 04/05/2018).

38 En los créditos de este documental, Nguyen figura como productor. Véase [https://www.imdb.com/title/tt1032207/fullcredits?ref\\_=tt\\_cl\\_sm#cast](https://www.imdb.com/title/tt1032207/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast) (Consultado el 20/04/2018). Esta obra seguía a Lynch a través del proceso de realización de *Inland Empire*, antes del estreno de la película en el Festival de Cine de Venecia. Véase EWENS, Hannah (2016), “What We Learned About David Lynch After Spending Three Years in His Art Cave”, *Vice*, 05/09/2016 [https://www.vice.com/en\\_us/article/4w53wn/speaking-to-the-director-of-david-lynch-the-art-life-jon-nguyen](https://www.vice.com/en_us/article/4w53wn/speaking-to-the-director-of-david-lynch-the-art-life-jon-nguyen) (Consultado el 04/05/2018).

todo lo que había contribuido a la misma–, y finalmente Rick Barnes como un “alias” fundamental que hizo posible el proyecto.<sup>39</sup> Junto a ellos, cabe señalar que el resto del equipo estaba compuesto por auténticos fans de la obra de Lynch. Esto hizo posible el entusiasmo con que se llevó a cabo la filmación, auténtica oda a la figura del polifacético artista. Nguyen ya había pasado una larga temporada rodando para *Lynch (one)* durante el proceso de rodaje de *Inland Empire*, con lo que conocía bien al director y su forma de trabajar. Los productores del documental fueron Nguyen, Jason S. y Sabrina Sutherland, a los que se sumaron otros coproductores como Marina Girard-Muttele.<sup>40</sup> Por su parte, el propio Jason S. se encargó de la dirección de fotografía, con un trabajo que Young tilda de lynchiano, adjetivo que Halligan emplea para referirse también al documental en su conjunto.<sup>41</sup> Finalmente, la música, que juega un papel relevante, está firmada por Jonatan Bengta.<sup>42</sup> Pero fundamentalmente, en la película suena música del propio David Lynch.<sup>43</sup> La música empleada en la película sigue la idea expresada por Lynch de la necesidad de casar con la imagen y realzarla, de tal manera que “el resultado es mayor que la suma de las partes”.<sup>44</sup> Además, esa utilización del sintetizador para crear un ambiente desasosegante, que tanto gusta a Lynch y que tan bien supo interpretar su compositor preferido, Angelo Badalamenti, tiene su eco en la película que nos ocupa.<sup>45</sup>

39 ANDERSON, Ariston (2017), “Jon Nguyen on *David Lynch: The Art Life*, How Twin Peaks Delayed Production and the Downside of Kickstarter”, *Filmmaker Magazine*, 17/04/2017 <https://filmmakermagazine.com/102444-jon-nguyen-on-david-lynch-the-art-life-how-twin-peaks-delayed-production-and-the-downside-of-kickstarter/#.WtOMM4jwaUk> (Consultado el 15/05/2017).

40 [https://www.imdb.com/title/tt1691152/fullcredits?ref\\_=tt\\_cl\\_sm#cast](https://www.imdb.com/title/tt1691152/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast) (Consultado el 04/05/2018). Jason S. también había participado en *Lynch (one)*, y Sabrina Sutherland en la producción de *Inland Empire* y la tercera temporada de *Twin Peaks*.

41 YOUNG, “‘David Lynch, The Art Life’: Venice Review”, y HALLIGAN, Fionnuala (2016), “‘David Lynch: The Art Life’: Venice Review”. *Screen Daily*, 04/09/2016 <https://www.screen-daily.com/reviews/david-lynch-the-art-life-venice-review/5108847.article> (Consultado el 06/05/2018).

42 Asimismo, hay música adicional de Josef Maria Schäfers, Stella Luncke, Olga Blinky Luncke, Clayton Thomas y Bernd Özzevim.

43 LIVINGSTONE, “The Organic, Violent Comedies of a Young David Lynch”. Concretamente, de David Lynch suenan tres piezas, interpretadas por él mismo y por Dean Hurley: *I Have a Radio*, *The Night Bell With Lightning* y *Sparkle Lounge Blues*, las tres pertenecientes al álbum *Crazy Clown Time* (2011). La primera de ellas apareció como *bonus track* en la edición japonesa del álbum.

44 LYNCH, *Atrapa el pez dorado*, p. 45.

45 Sobre el uso de este recurso en otras películas de Lynch, véase CARMONA, *Música & Cine*, p. 30.

A la hora de plantearse el documental, la idea de Nguyen era la de ofrecer un retrato más amplio y revelador de la vida de David Lynch que el efectuado en su primera colaboración.<sup>46</sup> El proyecto tardaría en realizarse, puesto que Lynch se encontraba preparando la tercera temporada de *Twin Peaks* y durante varios meses no tuvieron acceso al director.<sup>47</sup> Pero a partir de ese momento, y durante casi tres años, los autores grabaron más de veinte conversaciones de audio en la casa de Lynch, para lo que dispusieron de los fines de semana.<sup>48</sup> En una acertada decisión, los autores optaron porque fuese el propio cineasta de Montana, a través de estas grabaciones, quien narrase sus primeras tres décadas de vida. A pesar de haber entrevistado también a varios de sus amigos, los autores prefirieron dejar hablar en la película solo a Lynch, para que su historia no fuese distorsionada con otras voces.<sup>49</sup> El material reunido durante todas las sesiones de entrevistas superaba las 30 horas de grabación. Esto supuso, en palabras de Neergard-Holm, una auténtica tortura para extraer los fragmentos que tendrían cabida en el documental.<sup>50</sup> La producción corrió a cargo de las compañías Absurda, Duck Diver Films, Hideout Films y Kong Gulerod Film. El proyecto pudo salir a la luz gracias al apoyo económico de muchas personas vía *crowdfunding*. La mitad de los fondos se pudo conseguir a través de la plataforma de financiación Kickstarter, y la otra mitad gracias a varias personas implicadas en el proyecto<sup>51</sup>.

Los directores consideran esta película como un retrato íntimo de la infancia y años de formación de Lynch. Es una obra más madura que *Lynch (one)*, propia de quien ha evolucionado durante una década hacia unas cotas más altas de sofisticación a diversos niveles concretamente, Nguyen, que había participado como productor de la anterior—. Pero ello supuso alguna

46 ANDERSON, "Jon Nguyen on *David Lynch*".

47 ANDERSON, "Jon Nguyen on *David Lynch*". De hecho, según indica Nguyen en una entrevista concedida a Ewens, los momentos en que Lynch aparece escribiendo en el documental corresponden a la escritura de *Twin Peaks*. Véase EWENS, "What We Learned About David Lynch".

48 [http://www.yelmocines.es/content/pdf/extended-synopsis/DAVID\\_LYNCH\\_THE\\_ART\\_LIFE.pdf](http://www.yelmocines.es/content/pdf/extended-synopsis/DAVID_LYNCH_THE_ART_LIFE.pdf) (Consultado el 14/04/2018), y EWENS, "What We Learned About David Lynch".

49 ANDERSON, "Jon Nguyen on *David Lynch*".

50 MONTPELIER, Rachel (2016), "LFF 2016 Women Directors: Meet Olivia Neergard-Holm — "David Lynch: The Art Life", *Women and Hollywood*, 14/10/2016 <https://blog.womenandhollywood.com/lff-2016-women-directors-meet-olivia-neergard-holm-david-lynch-the-art-life-c5635b5890ae> (Consultado el 15/04/2018).

51 ANDERSON, "Jon Nguyen on *David Lynch*".

crítica negativa de quienes veían en *The Art Life* muchas similitudes con su predecesora, lo que supuestamente le restaba frescura y capacidad de sorpresa.<sup>52</sup> Más bien, consideramos que los autores –y fundamentalmente Nguyen– quisieron trabajar sobre las bases que tan buenos frutos habían dado previamente, y desarrollar una obra más compleja, que hiciera verdadera justicia a la figura de Lynch, sobre todo como artista plástico, y que permitiera al público –como indica Alm– acceder a la psique del cineasta.<sup>53</sup>

### **3 ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA PELÍCULA**

Estructuramos el análisis de la película teniendo en cuenta los distintos componentes: el material mostrado en el documental, la forma de montarlo y la interpretación de episodios significativos para Lynch, así como los escenarios y encuadres escogidos.

#### **3.1. Los materiales utilizados**

Según Olivia Neergard-Holm, este documental es “una memoria visceralmente personal que usa su propia narración [de Lynch], obras de arte, vídeos y fotos para arrojar luz sobre las experiencias que lo ayudaron a formarlo como un artista y cineasta inflexible”.<sup>54</sup> Para mostrar esa memoria personal de la que habla la codirectora, se valieron de ese material tan diverso y a la vez tan íntimamente ligado a su figura. Hay una frase de David Lynch que ayuda a entender la forma en que se ha construido el relato, y el porqué de esa mezcla heterogénea de imágenes –fotografías, pinturas, vídeos– traídas a colación durante el metraje: “Creo que cada vez que haces algo, como una pintura, traes cosas del pasado, puedes conjurar esas ideas y colorearlas, aunque sean nuevas ideas, el pasado las colorea”.<sup>55</sup> Lo que vemos, entonces, es el acto de pintar de un director que, a través de esta actividad, además de crear, está conjurando el pasado, y

52 Por ejemplo, MEDINA, Marta (2017), “David Lynch: The Art Life’, los orígenes de un cineasta inimitable”, *El Confidencial*, 31/03/2017 [https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2017-03-31/david-lynch-the-art-life-documental\\_1358114/](https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2017-03-31/david-lynch-the-art-life-documental_1358114/) (Consultado el 21/04/2018).

53 ALM, “The Creative Pathos Of David Lynch In ‘The Art Life’”. *Forbes*, 31/03/2017 (en línea). <https://www.forbes.com/sites/davidalm/2017/03/31/the-creative-pathos-of-david-lynch-in-the-art-life/#385d03296ac0> (Consultado el 13/05/2018).

54 MONTPELIER, “LFF 2016 Women Directors”.

55 Citado en [http://www.yelmocines.es/content/pdf/extended-synopsis/DAVID\\_LYNCH\\_THE\\_ART\\_LIFE.pdf](http://www.yelmocines.es/content/pdf/extended-synopsis/DAVID_LYNCH_THE_ART_LIFE.pdf) (Consultado el 14/04/2018).

eso nos da pie a ir relacionando pasado y presente, a reinterpretar desde la óptica del cineasta maduro sus años de formación como pintor, y cómo desembocó en el cine.

El documental utiliza, pues, material de muy diversa procedencia y características, aunque vinculado a la persona de David Lynch. Todo lo que aparece en el documental tiene relación directa con él. Pero hay una decisión de los autores que hace que no se limite a una simple acumulación de imágenes sobre Lynch: el propio montaje del documental se vale de la imagen, del sonido ambiental y de la música incidental para transmitir de forma más eficaz y a la vez sutil ciertos estados de ánimo, sus inquietudes, sus sentimientos hacia su entorno y hacia el mundo del arte y, finalmente, hacia el cine. Así, el director aparece pintando, y se muestra al espectador una selección de cuadros suyos y fotos familiares. A lo largo de los 85 minutos de película, el artista pinta con las manos y con pincel. Las fotografías conectan con la historia que cuenta, y las composiciones y fotomontajes también. En la película se muestra, fundamentalmente, una selección de la producción pictórica y fotográfica de Lynch realizada durante los últimos 15 años, pero también obra de juventud. En este sentido, destacan *Sin título* (1968) o *Fish Kit* (1980), esta última perteneciente a una época en la que ya se había estrenado como director cinematográfico. Entre las fotografías, sobresalen las pertenecientes a las series *Small Stories* (2013) y *Woman Thinking* (2008).

Para introducir a ciertos personajes, los autores se valen de vídeos domésticos y fotografías, así como de pinturas y dibujos del artista. El de emplear obra gráfica de Lynch es un recurso que se utiliza en varias ocasiones a lo largo del metraje. Entre ellas, cuando aborda su viaje a Salzburgo con la intención de estudiar con Oskar Kokoschka, para lo que se acompaña de su amigo Jack Fisk, aunque desafortunadamente el pintor no se encontraba allí, y vuelven a los quince días.<sup>56</sup> Al tratar este episodio, vemos la obra *Two Friends*, y seguidamente una fotografía de la pareja de los jóvenes amigos sonrientes. A Fisk lo volverán a mostrar trabajando en otras fotografías. Luego, cuando rememora su periodo en la Academia de Bellas Artes en Filadelfia, va apareciendo ante los ojos del espectador obra gráfica donde presenta sus impresiones acerca de sus vecinas, a las que apreciaba poco –a una la considera como una racista que apestaba a orín, y a

56 LIVINGSTONE, "The Organic, Violent Comedies of a Young David Lynch". Fisk sería, años después, el diseñador de producción de *Cabeza borradora* y *Mulholland Drive*. Véase MEMBA, *David Lynch*, p. 24.

otra como una loca—. <sup>57</sup> Este fragmento está enmarcado por una escena del anciano artista trabajando en una pintura, en la que está retirando materia de la superficie del lienzo con una cierta virulencia, y reforzando así la sensación de malestar que había vivido en aquellos momentos. Antes se han mostrado varias fotografías de la ciudad tomada por otro de los alumnos de la Academia de Bellas Artes, Will Brown, que sirven para contextualizar el ambiente en que se desenvolvió el joven artista.

### **3.2. El montaje: ritmo y selección de las piezas**

Si bien el film comienza de una manera relativamente convencional, con la infancia de Lynch narrada por él mismo, desde el minuto 5, con el traslado de la familia desde Montana a Idaho se produce un giro hacia lo que Alm considera como “un espacio peculiar a la vez familiar y perturbado”. <sup>58</sup> Este será el tono que predomine en el resto del metraje. Resulta de gran interés el modo en que los autores del documental van reflejando la íntima unión entre la vida de Lynch y su arte. Mientras el narrador va rememorando momentos y personas que dejaron huella en su vida, se muestran en pantalla obras pintadas por el autor en esas épocas, intercalándolas con otras que realiza en el presente –durante el periodo de entrevistas–. Todo está perfectamente controlado en el montaje final: no solo las piezas seleccionadas en cada momento, sino también el ritmo al que van apareciendo ante los ojos del espectador. El ritmo que los directores imprimen a la película, que va en algunas secuencias del reposo a la sucesión frenética de planos de su obra pictórica y gráfica, es uno de los valores del documental. De los cientos de pinturas y dibujos seleccionados, muchos aparecen como meros flashes ante los ojos de un espectador bombardeado con imágenes muy agresivas, mientras que otras merecen un tratamiento en que la cámara se demora con “amoroso detalle”, tal como indica Huddleston. <sup>59</sup> Por ejemplo, al tratar sobre su periodo en Virginia –a partir del minuto 14:20–, que le parecía siempre de noche por contraposición con la soleada Boise, se sucede una rápida acumulación de obra sobre papel. Tras las imágenes que muestran al Lynch adolescente con sus hermanos, vestido de *boy scout*, empieza una rapidísima sucesión de pinturas y acuarelas, sobre todo en blanco y negro, con leves y duras notas de color: *Head, Head Talking about Billy, Man with flies, Head and Body* –que aparece en pantalla cuan-

<sup>57</sup> Entre otras obras, aparece *Sleep*.

<sup>58</sup> ALM, “The Creative Pathos Of David Lynch”.

<sup>59</sup> HUDDLESTONE, Tom (2016), “David Lynch: The Art Life”, *Time Out*, 04/09/2016 <https://www.timeout.com/london/film/david-lynch-the-art-life> (Consultado el 07/05/2018).

do trata sobre los espasmos en los intestinos que sufrió en esa época, y que representa a una figura humana con el cordón umbilical unido a un gran estómago–, *Hello goodbye*, *Smoking* –mostrada al referir su afición a fumar tabaco–, *I see myself* –recordando sus viajes a Washington para beber–, *Arms* –que aparece cuando refiere sus escapadas de casa por las noches–, *There is nothing here, please go away* (2012), tras la que se muestra, por corte seco, obra gráfica a ritmo acelerado, apoyándose el montaje en la música. Por fin se detiene en *Help me*, que representa a un niño de facciones grotescas con una gran boca roja, de la que se aleja la cámara mediante un *zoom out*. Así, a través del montaje y la selección de obras de Lynch, se presenta a un joven perdido, que está sufriendo y que necesita ayuda.

Este fragmento se entiende en toda su dimensión si se relaciona con el anterior, en que Lynch empieza a recordar la historia del señor Smith y no puede terminarla. La noche antes de partir de Boise rumbo a Virginia, la familia se despedía de los vecinos, entre ellos el señor Smith. Nguyen reconocía que este episodio fue el único para el que no obtuvieron una respuesta concluyente: Lynch niño abandonando Montana y diciendo adiós al Sr. Smith, al que no conocía.<sup>60</sup> Es una historia cuyo recuerdo afecta mucho al director. Nguyen piensa que debe simbolizar el fin de sus años felices y el paso a una época más oscura en que se establecieron sus ansiedades –las que se muestran a través de sus pinturas en el fragmento que hemos analizado antes–. Como ilustración de este episodio, aparece la acuarela *Tree and home* (2009-2010, minuto 12:40). A continuación, se pasa a un plano general de Lynch sentado en el taller de carpintería de su casa, dibujando y fumando a la vez. En ese mismo plano pasa a hablar de dos amigos de su juventud que no le convenían. Entonces, el tono pasa a ser más sombrío, premonitorio de lo que vendría luego, pero la imagen que hemos visto carece de la crudeza de las pinturas que aparecen después.

### **3.3. La narración de episodios significativos**

A lo largo del documental, hay algunos episodios de la vida de Lynch que éste recuerda como especialmente notables para su evolución. Entre ellos, el episodio de sus visitas a la morgue, que ya señalamos como una influencia importante en su obra, en el que destaca el modo en que los autores del documental han relacionado la producción plástica de Lynch y el relato

60 EWENS, "What We Learned About David Lynch".

de su vida. Estas visitas se produjeron a raíz del encuentro nocturno en una cafetería del artista con un empleado del turno de noche de la morgue. En el momento en que el cineasta de Missoula rememora su invitación a asistir a la morgue, aparece la pintura *This man was shot 0.9502 seconds ago* (2004; minuto 54:20, impresión a chorro, tinta y técnica mixta), cuyo escenario corresponde a la descripción del edificio que recuerda.<sup>61</sup> Los autores muestran diversos planos de detalle de la obra. La cámara se va moviendo por la superficie de la pintura, y luego se muestra la obra completa. La visita a la morgue suponía para el joven Lynch una oportunidad para imaginar historias, para elucubrar acerca de cómo esas personas acabaron allí. En este momento, los autores optan por incluir una multiplicidad de planos de corta duración, en los que se muestran otras obras trabajadas por Lynch y también dotadas de una gran riqueza matérica, figurativas y violentas –como el personaje del cuadro antes mencionado, que contrasta con las lisas superficies del fondo de la pintura–. Se insinúa visualmente que estas obras son –al menos en parte– la consecuencia de esas visitas a la morgue, que le abrieron un mundo vedado a otros.

La habitual inclusión de palabras y frases en la obra pictórica de Lynch permite a los autores del documental puntualizar y enriquecer aquello que Lynch narra. Esta información escrita se emplea en el documental como un adecuado recurso narrativo y expresivo. En ocasiones, las palabras sueltas o frases que pueblan sus lienzos no tienen especial incidencia en el relato, pero a veces su utilización se hace con una sincronización total con la narración de Lynch. Por ejemplo, merece destacarse el momento ya aludido antes en que el cineasta de Missoula recuerda que siempre estaba fumando cigarrillos, y se muestra su obra *Smoking* (2008), en la que una cara grotesca fuma un cigarrillo del que parece salir una llamarada de fuego. Finaliza esta secuencia con la obra *Help me*, en la que una cara rechoncha parece gritar auxilio, como lo estaba pidiendo el Lynch adolescente. Asimismo, la música, llena de estridencias y disonancias en los momentos más duros de su periplo vital, contribuye a crear una atmósfera de opresión y de angustia.

La misma decisión adoptan los autores del documental en el siguiente fragmento, en el que el futuro cineasta rememora una época problemática en la que frecuentaba malas compañías. En este periodo, su madre –a la

61 Aunque él señala que el personaje al que han disparado se encuentra en el recibidor de un banco, para lo que ha mezclado pintura y fotografía.

que apreciaba profundamente– se mostraba decepcionada con él por no encontrar el potencial que creía que tenía, y que había visto en su infancia (minuto 17)–. Era este un momento de su vida en que no estudiaba, y en que empezaba a tener otros intereses, que él mismo especifica: bailar agarrados en las fiestas, conocerse, enamorarse. Esta época va subrayada en el metraje por una selección de obras en blanco y negro que ejemplifican estos intereses: *Man and woman meet at night* (2009) –un encuentro agresivo entre dos figuras sin rostro–, *Girl dancing* (2008), *I Hold you tight* (2009) –en referencia al enamoramiento, en este caso representado por dos figuras, ella desnuda, y él agarrándole del cuello, con unos brazos muy largos y caras de horror–, y *A Parting Kiss* (2007)<sup>62</sup> –un beso nada sensual, sino grotesco–.

Otro episodio especialmente relevante para comprender el modo en que el montaje hace uso de obra gráfica de Lynch para apoyar el relato de su vida es el que narra una fuerte discusión mantenida con su padre, porque el joven pretendía volver a casa más tarde de las 11 de la noche entre semana y no le dejaban.<sup>63</sup> El desencuentro terminó gracias a la intercesión de Bushnell Keeler, el profesor de pintura de Lynch.<sup>64</sup> Tras las explicaciones de Keeler, el joven pudo volver a casa a la hora que quisiera y todo fue bien. El montaje de esta secuencia ofrece una sucesión de planos de detalle de obras fuertemente impregnadas de violencia y agresividad, en consonancia con los sentimientos generados en el joven aspirante a artista. La forma de combinar la obra de Lynch con el relato de un momento de cambio en su vida, de cierta convulsión, es todo un acierto. Para ello, los directores se valen de las tensiones generadas a través de la música, pero también de la gama cromática predominante en las pinturas y dibujos seleccionados. De esta manera, los colores que prevalecen en este segmento son el rojo y el negro, destacando la presencia de líneas negras que otorgan crudeza al relato de los hechos.<sup>65</sup> Pero cuando intercede Keeler, vuelve a mostrarse al

62 Estas y otras obras formaron parte de la exposición *Man Waking From Dream*, celebrada en el FRAC Auvergne entre enero y mayo de 2012. Véase el catálogo de la misma en VERGNE, Jean-Charles *et al.* (2012), *Man Waking From Dream*, Clermont Ferrand.

63 La secuencia comienza en el minuto 28:28 con un plano desenfocado que se enfoca y muestra al protagonista de perfil, pintando un cuadro que no llegamos a ver en este momento, pero que tendrá un significado al final de la misma.

64 Su padre llegó a decir a David que ya no formaba parte de su familia, por lo que el adolescente se sintió desolado. Bushnell Keeler llamó a su padre, y le explicó que hijo iba a pintar allí todos los días, no a perder el tiempo, y que se tomaba la pintura muy en serio.

65 Entre ellas, *Many degrees of freedom* y *Oh My thoughts they are so mixed up and funny* (2013).

Lynch actual dando unas pinceladas de tono celeste claro, fragmento que devuelve la calma al relato, siquiera momentáneamente. Estas pinceladas de azul intenso sobre un lienzo tonos ocre, unidas a una música incidental de carácter más sereno, contribuyen a diluir la tensión generada en los instantes previos. Eso da pie al cineasta a hablar de su padre en términos cariñosos, para lo que los autores se apoyan en diversos vídeos caseros y fotos antiguas.<sup>66</sup> En este momento (minuto 31:10) se muestra al anciano Lynch con su hija Lula. Por lo tanto, el David Lynch hijo, ese joven enfrentado a su padre por los horarios de llegada a casa, se va a convertir en un padre paciente y hogareño, que aparece dibujando junto a su hija pequeña en lo que Livingstone considera una yuxtaposición un tanto extraña.<sup>67</sup>

Un momento significativo de la vida del Lynch estudiante es el de la radio, que él recuerda con interés. Cuando se trasladó a Boston, dos días antes de entrar en la Academia, se encerró en su casa a escuchar la radio, no saliendo de casa y no levantándose salvo para comer e ir al baño. Para mostrar su falta total de interés en salir al exterior, aparecen varias litografías que representan insectos en interiores domésticos, entre ellas *Insect on chair* (2007). Como colofón a esta historia, aparece la pintura *I have a radio*, realizada durante la época en que se rodó el documental, según demuestra su intervención en ella. Por lo tanto, se refuerza el carácter autobiográfico de la obra de Lynch, aunque no fuera realizada en el momento en que sucedió. Parece que estas obras conjuran el pasado. La relación temática con los episodios que rememora es muy clara en este caso. Otras piezas trabajadas en época reciente remiten –si no estrictamente por la temática abordada en ese instante, sí por textura o por algún otro detalle relacionado con la narración– a un momento concreto de su pasado. Lo hace al comienzo del documental, cuando lo vemos trabajar, tras los títulos

66 La relación de Lynch con su padre es abordada también en otro momento de la película, cuando explica su afición a construir cosas juntos, que le divertía mucho. Como muestra aparece una veleta realizada en esa época, y después se presenta la obra *FISH KIT* (1980). Este fue el primer kit que realizó Lynch, y lo hizo en Inglaterra durante la postproducción de *The elephant Man*. Consta de un pez diseccionado que ha dispuesto sobre un papel, anotando en él instrucciones para ensamblarlo como si de un modelo de avión se tratara, y fotografiándolo a continuación. Véase COZZOLINO, *David Lynch*, pp. 147-148.

67 LIVINGSTONE, "The Organic, Violent Comedies of a Young David Lynch". Sobre todo se refiere a estos planos con su hija pequeña cuando recuerda su primer matrimonio de manera ambivalente. En esta escena, se aprecia al fondo una reproducción de *El jardín de las delicias* de El Bosco que el cineasta tiene en su estudio. No por casualidad, ha habido autores que han visto una similitud entre la manera de filmar el paisaje en *Twin Peaks* o *Terciopelo azul* y la "belleza extraterrestre de la obra de El Bosco". Véase ROS, "Los bosques del mal", p. 127.

de crédito iniciales, en una pintura que va a aparecer a lo largo del metraje. En esta ocasión está extendiendo una masa blanca sobre el lienzo, cuando rememora sus primeros juegos con un amigo, con quien gustaba de jugar con el barro. La forma de aplicar el pigmento ahora recuerda a esos momentos de la infancia.

Asimismo, Lynch recuerda un acontecimiento trascendental para su devenir artístico: el momento en que, pintando un jardín con plantas, el cuadro parece moverse agitado por el viento que silba. Se encontraba en ese momento en su cubículo dentro de una gran sala de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, con el cuadro a medio pintar: un jardín de noche, oscuro, con plantas verdes que emergían de la oscuridad.<sup>68</sup> Es el cuadro que supuso para él una epifanía, una auténtica revelación: la de conseguir la pintura en movimiento. Siente como si un viento saliera del lienzo y agitara las hojas pintadas: “¿Y si las pinturas se movieran? ¿Y si tuvieran sonido?”.<sup>69</sup> He ahí la gran idea, el paso necesario hacia el cine, que plasma en su corto *Six men getting sick* (1967). El humo le sirve para introducir el recuerdo. Y se muestran en pantalla animaciones de plantas moviéndose sobre fondo negro, para recrear los recuerdos del cineasta.

En relación a la utilización de palabras y frases en la obra pictórica del artista para enlazar con el relato de su vida, queremos destacar dos obras que aparecen en diferentes momentos del metraje. En primer lugar, *Things I learned in school*, que realiza en el presente (Fig. 2).<sup>70</sup> A lo largo del metraje se ha ido mostrando cómo realiza las palabras en alambre y plastilina, y cómo las ubica en la zona superior de la pintura. La presentación de esta obra sirve a los directores para introducir los recuerdos de la fase escolar. En el minuto 32:10 aplica la frase al lienzo. En este momento habla de los amigos del colegio, que no eran esas malas amistades que lo habían llevado a tener problemas. Lynch reconoce llevar en este momento de su vida tres vidas a la vez: su vida familiar, el estudio y los amigos. Ahora frota con esponja sobre la zona inferior del lienzo, que está tumbado. Con las manos va esparciendo un líquido abajo. Pero más adelante vuelve a aparecer la obra, para contraponerla a la sensación de pérdida de tiempo en su perio-

68 LYNCH, *Atrapa el pez dorado*, p. 23.

69 LIM, *David Lynch*, p. 12.

70 Esta pieza formaría parte de la reciente exposición *Silence and Dynamism*, celebrada en Torun (Polonia), entre noviembre de 2017 y febrero de 2018.

do en la Escuela en Boston, cuyas clases –a excepción de la de escultura– odiaba, pues le obligaban a hacer ejercicios de un modo concreto –justo lo contrario que alababa de su madre cuando era niño–. Eso lo animó a emprender el fallido viaje de estudios con Jack Fisk a Europa. Vuelve a esta obra cuando aborda una visita de su padre en 1967, en su época en la Academia. Lo vemos trabajando con espuma, que impregna de pegamento y algodón y luego pinta y dispone sobre el lienzo –es el vómito que sale de la boca del protagonista del cuadro–. El fragmento está muy bien elegido, pues Lynch habla de su fascinación por las texturas, por sus experimentos sobre la descomposición de la fruta, de pájaros muertos, de un ratón plastificado, etc., que llevaron a su horrorizado padre a sugerirle que no tuviera hijos.<sup>71</sup> El propio Lynch ha reflexionado en un ensayo sobre el proceso de construcción y destrucción en la obra de arte, de cómo juntar materiales difíciles provoca una reacción orgánica, de la acción y reacción.<sup>72</sup> Esta forma de concebir la creación artística se refleja directamente en su arte, y el documental ofrece un testimonio de ello en los fragmentos correspondientes al trabajo actual del artista.

Junto a ella, destaca la pintura en tonos ocres y celeste que Lynch trabaja en el presente del documental. Esta obra aparece recurrentemente asociada a momentos positivos del relato de su vida. Igual que había sucedido con la discusión con su padre, vuelve a mostrarse el lienzo cuando narra la llamada que había recibido para comunicarle que había ganado la beca



Fig.- 2. David Lynch: *Things I learned in school*  
(Foto: [www.facebook.com/Lynchland](https://www.facebook.com/Lynchland/))<sup>73</sup>

71 Ironías de la vida, pues justo en ese momento, sin él saberlo, su novia estaba embarazada de su hija Jennifer.

72 LYNCH, *Atrapa el pez dorado*, p. 22.

73 <https://www.facebook.com/Lynchland/photos/things-i-learned-in-school-david-lynch-is-seen-working-on-that-big-painting-in-ma/1731139323618954/> (Consultado el 13/05/2018).

para el Instituto Americano de Cine, y se le ve sonriendo. En ese instante, el anciano artista perfila la línea de separación entre la parte superior celeste y el resto ocre. La selección de este momento para contar su aventura en el Instituto Americano de Cine no es una mera casualidad, pues establece una suerte de línea divisoria en su vida: una línea hacia una época más positiva, tras una llamada que le cambió la vida, como él mismo reconoce. Precisamente estos recuerdos vienen precedidos de unos planos que presentan al autor trabajando en una mesa, sobre la que aparecen pintados los nombres de la actual familia de Lynch ("Mommy", "Daddy" y "Lula", minuto 1:19:00).

### **3.4. Lynch en el estudio-confesionario-cárcel: los encuadres escogidos**

Un aspecto que se ha cuidado especialmente en este documental, y que responde a los intereses de los autores, es el relativo a los encuadres de los planos en los que aparece hablando, pintando o fumando el autor. Esta película, realizada desde una posición de altura física como son las colinas de Hollywood (tan lynchianas, por lo demás, como muestra *Mulholland Drive*), aprovecha las mismas para mostrar algunos planos panorámicos del paraje en que se halla la residencia del artista, con un sol que entronca con su visión límpida y brillante del cielo de Los Ángeles. El protagonista absoluto del documental aparece en el patio de su casa, en su estudio cubierto, o bien en el estudio de grabación. En los dos primeros casos domina la iluminación natural, y artificial en el tercero, con contrastes de claroscuro evidentes. Dos instalaciones –como él las llama– amplias, y otra pequeña, con una tenue iluminación. El documental comienza con un plano de Lynch sentado en un patio de su casa, fumando tranquilamente, y mirando hacia la derecha del encuadre. Se muestra un contraplano de una pintura suya (*The story of the ANGEL of totality*, 2009), con una figura blanca en huecorrelieve sobre un límpido fondo azul.<sup>74</sup> Es relevante que se haya elegido esta obra como la primera del sinnúmero de las escogidas entre su vasta producción, por su simbología y su cromatismo. Se nos muestra al artista maduro mirando hacia una imagen pacífica y simbólica: en la actualidad se encuentra en un momento de paz, de equilibrio, de plenitud. Pero las siguientes obras en presentarse al espectador ya son de un aspecto más duro, entre ellas *Do you want to know what I really think?* (2003), que

74 Esta pintura figuró en la exposición *Silence and Dynamism* en Torun (Polonia).

muestra a un hombre con gafas mirando hacia la derecha, repitiendo la posición de Lynch en el plano anterior. Esta pintura, realizada en técnica mixta e impresión a chorro, tiene unas texturas que resultan propias del quehacer pictórico del artista, sucia y violenta.<sup>75</sup> Cuando baja a su estudio de grabación, que parece una cárcel, se sienta y fuma –lo hace mucho a lo largo del documental–. Pero la voz que escuchamos es en off: él sigue fumando. Es entonces cuando aparecen los títulos de crédito.

Otro encuadre que merece destacarse es el elegido para introducir el recuerdo de sus vecinas de Filadelfia. En este momento, Lynch parece hablar al espectador desde lo que semeja un confesionario o, incluso, una cárcel –por la presencia amenazadora de los barrotes– (minuto 49). Es su estudio de grabación, que se encuadra en picado para favorecer esa sensación de opresión, de falta de libertad, que se mitiga en los encuadres laterales de la misma habitación, con uno de los cuales se cierra la película antes de dar paso al poema final. Cuando rememora a sus vecinas de Filadelfia, los autores presentan una muestra de fotografías en blanco y negro: un pasillo, chimeneas, una pared desconchada, un cristal con gotas de agua, fábricas, un animal muerto, etc. Es decir, se están exhibiendo algunas de las texturas ricas y diversas que Lynch trabaja en su pintura. La misma sensación de confesionario tiene un fragmento anterior (minuto 40:40), en el recuerda haber fumado hierba en una ocasión en que fue a un local donde tocaba Bob Dylan.

El humo de los cigarrillos va a tener un papel relevante (Fig. 3). Está presente durante el documental, pues vemos al cineasta fumando en buena parte de las secuencias. Como hemos indicado antes, el humo sirve para introducir recuerdos. Con él se abre la película, y con él se cierra. En el momento en que rememora su decisión de dedicarse a la pintura (minuto 21), no por casualidad, la pantalla se inunda literalmente de humo.

#### **4 CONCLUSIONES**

*David Lynch: The Art life* es un documental fundamental para acercarse a la producción pictórica de David Lynch, y a su periplo vital hasta desembarcar en el cine. A pesar de estar concebido como memoria transmitida por el artista a su hija menor, y de centrarse en sus primeras décadas de vida, esta película ahonda en la personalidad y gustos del futuro cineasta, apor-

75 De hecho, a lo que mira el hombre es a una mujer semidesnuda, a la que apunta con un cuchillo. Y junto a esta, otras del mismo estilo como *Wajunga Red Dog* (2005, impresión a chorro, tinta y técnica mixta).

tando pistas sobre sus inquietudes, intereses y claves de su cine. Para ello, los directores dan el protagonismo absoluto a Lynch, narrador y a la vez objeto del film. La pintura juega aquí un papel primordial, pues se muestra mucha obra del artista, pero también a él pintando, y los directores juegan con este material a niveles semánticos. El ritmo con que aparecen, los movimientos (o no) de cámara, la música que acompaña y subraya, etc., son elementos que configuran una obra única, en la que a través de estas piezas se muestra lo siniestro, lo extraño, etc., que es marca de la casa del cine de Lynch. Entre las bondades de este documental, Costa destaca su condición de síntesis magistral del quehacer de Lynch en sus primeros años, pero a la vez su capacidad de aportar pistas para entender “los orígenes experienciales de algunas de sus imágenes más perturbadoras”, así como su ética del trabajo y “su capacidad para mirar el mundo desde ese ángulo privilegiado que libera el inconsciente de lo real”.<sup>76</sup> Asimismo, hay autores que consideran este documental en cierto sentido como una concreción audiovisual de *Atrapa el pez dorado*, el imprescindible libro del Lynch sobre su obra y su filosofía.<sup>77</sup>

A pesar del fuerte carácter autobiográfico del documental, algunos autores echaron de menos una mayor exploración de elementos propios del cine de Lynch.<sup>78</sup> Nosotros consideramos que ese universo sí está incluido, aunque de forma sutil. En primer lugar, el documental se preocupa por mostrar indicios de aquello que conocemos como “lynchiano”: lo vago, unido a nociones inefables –lo sublime, lo misterioso, lo miserable–, “y a las fuertes sensaciones que caracterizan lo mejor de Lynch: el terror abismal, la belleza dolorosa, la tristeza convulsiva”, en palabras de Lim.<sup>79</sup> O, como indica

76 COSTA, “Oscuridad y esplendor”.

77 MEDINA, “David Lynch: The Art Life”.

78 Medina considera que, a pesar de sus valores, “falta una mayor incorporación al filme de ese universo tan propio, tan intrigante y tan inigualable como el de Lynch, cuya influencia en la cultura contemporánea ha sido tal que hasta cuenta con su propio adjetivo”. Véase MEDINA, “David Lynch: The Art Life”. No fue esta la única crítica negativa al documental. Algún otro crítico lamentó que esta película se centrara en el arte y no en la vida de Lynch, por lo que, aunque era informativo hasta cierto punto, daba la sensación de que algo faltaba: que hay más en Lynch que lo que la película se preocupa por explorar. Véase EVANGELISTA, Chris (2016), “Documentary ‘David Lynch: The Art Life’ Tells The Origin Story Of The Director [Venice Review]”, *The Playlist*, 05/09/2016 <https://theplaylist.net/documentary-david-lynch-art-life-tells-origin-story-director-venice-review-20160905/> (Consultado el 06/05/2018). Estas críticas proceden de quien probablemente no ha entendido que, para Lynch, su vida era su arte, como él mismo aclara en el documental y en *Atrapa el pez dorado*, y que centrarse en su arte era la mejor manera de enseñar al público cómo concibe la vida este autor.

79 LIM, *David Lynch*, p. 19.



Fig.- 3. David Lynch fumando (Foto: Vértigo Films)

David Foster Wallace, lo que “alude a un tipo muy particular de ironía donde lo muy macabro y lo muy rutinario se combinan de tal forma que revelan que lo uno está perpetuamente contenido en lo otro”.<sup>80</sup> Además, a lo largo del metraje aparecen alusiones a temas que el cineasta americano tratará en su obra posterior –lo siniestro, la angustia, etc.–, hay citas visuales a algunas películas (*Carretera perdida*, *Corazón salvaje*, *Eraserhead*), cuando no directamente inserción de planos de sus primeros cortometrajes, etc. Concretamente, el plano de la carretera entronca con un concepto tan presente en el cine de Lynch como lo siniestro.<sup>81</sup> Por otra parte, esa “cadencia devoradora con la que se suceden las líneas discontinuas y amarillas, engullidas por el motor” presente en los títulos de crédito de *Carretera perdida* (1997), de la que habla Ferrer García, es citada por Nguyen, Neergard-Holm y Barnes de manera directa.<sup>82</sup> Concretamente, cuando Lynch recuerda un viaje por carretera en camioneta a Brooklyn, New York, en el que probó por primera vez la marihuana y en el que se quedó dormido en el carril central de la autopista.<sup>83</sup> Estos planos de la carretera, en picado, que hacen referencia a estados de sueño, han sido basados, sin duda, en los títulos de crédito de *Carretera perdida*. Esa carretera, con rayas pintadas que pasan a toda velocidad, representa para Lynch “un avanzar hacia lo desconocido”,<sup>84</sup> un desvío.<sup>85</sup> El cineasta recuerda una imagen de su infancia que influyó claramente en *Terciopelo azul*: la contemplación, una noche, de una mujer desnuda, con la boca ensangrentada, de aspecto casi fantasmal (minuto 10)<sup>86</sup>.

Se muestran fotogramas de *Eraserhead*, fotografías de Jack Nance, un cartel de Mulholland Drive... Además, Lynch rememora el rodaje de la película, mostrando algún fragmento del mismo y explicando cómo el vivir en los establos de la Escuela, en los que había creado los decorados de la película, le permitía imaginarse un mundo en el exterior que no existía. Al final del documental, cuando llega al momento de realizar *Eraserhead*, reconoce lo gratificante que le resultó hacer la película, que considera una de sus mejores obras (1:20 horas). Lo repite ante el micro, mirando hacia la izquierda del encuadre, reconcentrado, y fuma, justo antes de que aparezca en pantalla un poema conforme se van mostrando las letras al son de *The Night Bell With Lightning*, compuesta por el propio Lynch, que continúa tras el poema durante los títulos de crédito. Y además, contemplamos fragmentos de sus cortometrajes realizados en su etapa de formación (*The Alphabet*, *The Grandmother*), perfectamente imbricados en el relato de su periplo artístico.

Los intereses de Lynch, así como la fascinación por una atmósfera perturbadora, que será propia de su obra cinematográfica, aparecen explicitados en el documental a través de una muestra significativa de su producción pictórica y gráfica. Atmósfera que consigue creando en condiciones de gran luminosidad, como se aprecia a lo largo de los diversos momentos

---

80 WALLACE, David Foster (2001), *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona, 2001, p. 194. La definición de Wallace aparece también recogida por DE FELIPE, Fernando y GÓMEZ, Iván (2017), "Je suis Laura Palmer o de cómo *Twin Peaks* se adelantó a su tiempo y terminó rompiéndonos el corazón", en CRISÓSTOMO y ROS, *Regreso a Twin Peaks*, p. 183.

81 FERRER GARCÍA, *Lo siniestro como condición y límite*, p. 253.

82 En esta película, que junto con *Mulholland Drive* e *Inland Empire* constituye la "trilogía de la carretera", el autor de Montana llega a un distanciamiento del MRI que "supera el simulacro de exceso neobarroco para abrir heridas profundas que reivindican el sinsentido de un discurso que no se sostiene solo". Véase SOROLLA ROMERO, Teresa (2018), *Narrativas no lineales. Entre la reconstrucción del MRI fracturado y la evidencia de su artificialidad*, Tesis Doctoral, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, p. 235.

83 El cineasta recuerda que las líneas blancas que iban pasando bajo la camioneta le parecían como un sueño (minuto 39:25).

84 LIM, *David Lynch*, p. 155.

85 En *Corazón Salvaje*, la autopista representa una alegoría de la libertad y la rebelión. Véase PONCE TARRÉ, "Neofiguración e iconoclasia", p. 295.

86 En ese momento aparecen reproducidas varias obras de Lynch, de aspecto siniestro y fantasmagórico, que concuerdan con los sentimientos que describe.

en que aparece pintando. De ello dan fe los planos en los que pinta en el patio, solo o con su hija Lula (Fig. 4), o en el estudio. Además, todo ese conjunto de imágenes, de recuerdos, de sus etapas en Montana, Idaho y Virginia, a las que dedica el documental, sería fetichizado y exaltado en su obra cinematográfica.<sup>87</sup> A todo ello hay que sumar que la misma estética de Lynch invade la obra, eso sí, "envuelta bajo el disfraz del documental".<sup>88</sup> Por tanto, este documental se convierte en una película de gran interés para conocer al Lynch pintor, pero también para entender al Lynch cineasta.<sup>89</sup>



Fig.- 4. *David Lynch pintando con su hija Lula* (Foto: Vértigo Films)

87 BRADSHAW, "David Lynch: The Art Life review".

88 CANDIA, Santiago (2017), "David Lynch: The Art Life", *Revista Otra Parte*, 18/05/2017 <http://revistaotraparte.com/semanal/cine-y-tv/david-lynch-the-art-life/> (Consultado el 22/04/2018).

89 Según Bilbao, conocer al pintor es una buena manera de acercarse al cineasta. Véase BILBAO, "David Lynch: The Art Life".

## BIBLIOGRAFÍA

ALM, David: "The Creative Pathos Of David Lynch In 'The Art Life'". *Forbes*, 31/03/2017 (en línea). <https://www.forbes.com/sites/davidalm/2017/03/31/the-creative-pathos-of-david-lynch-in-the-art-life/#385d03296ac0> (Consultado el 13/05/2018).

ANDERSON, Ariston: "Jon Nguyen on *David Lynch: The Art Life*, How Twin Peaks Delayed Production and the Downside of Kickstarter". *Filmmaker Magazine*, 17/05/2017 (en línea). <https://filmmakermagazine.com/102444-jon-nguyen-on-david-lynch-the-art-life-how-twin-peaks-delayed-production-and-the-downside-of-kickstarter/#.WtOMM4jwaUk> (Consultado el 15/04/2017).

BARNEY, Richard A. (2009), *David Lynch: Interviews*, Jackson.

BILBAO, Javier: "David Lynch: The Art Life". *JotDown* (en línea). <http://www.jotdown.es/2017/03/david-lynch-the-art-life/> (Consultado el 14/04/2018).

BORT GUAL, Iván (2012), *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. Tesis Doctoral defendida en la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.

BRADSHAW, Peter: "David Lynch: The Art Life review – portrait of a filmmaker like no other". *The Guardian*, 14/07/2017 (en línea). <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/14/david-lynch-the-art-life-review-documentary> (Consultado el 21/04/2018).

CANDIA, Santiago: "David Lynch: The Art Life". *Revista Otra Parte*, 18/05/2017 (en línea). <http://revistaotraparte.com/semanal/cine-y-tv/david-lynch-the-art-life/> (Consultado el 22/04/2018).

CARMONA, Luis Miguel (2008), *Diccionario de compositores cinematográficos*, T&B, Madrid.

CARMONA, Luis Miguel (2012), *Música & Cine. Las grandes colaboraciones entre director y compositor*, T&B, Madrid.

CHASE, David (2017), "Los sueños del agente Cooper y de Tony Soprano", en Crisóstomo, Raquel y Ros, Enric (Coords), *Regreso a Twin Peaks*, Errata Naturae, Madrid, pp. 11-17.

COSTA, Jordi: "Oscuridad y esplendor". *El País*, 31/03/2017 (en línea). [https://elpais.com/cultura/2017/03/29actualidad/1490809056\\_747349.html](https://elpais.com/cultura/2017/03/29actualidad/1490809056_747349.html) (Consultado el 21/04/2018).

COZZOLINO, Robert (2014), *David Lynch: The Unified Field*, University of California Press, Oakland.

DE FELIPE, Fernando y GÓMEZ, Iván (2017), "Je suis Laura Palmer o de cómo *Twin Peaks* se adelantó a su tiempo y terminó rompiéndonos el corazón", en Crisóstomo, Raquel y Ros, Enric (Coords), *Regreso a Twin Peaks*, Errata Naturae, Madrid, pp. 179-202.

EVANGELISTA, Chris: "Documentary 'David Lynch: The Art Life' Tells The Origin Story Of The Director [Venice Review]". *The Playlist*, 05/09/2016 (en línea). <https://theplaylist.net/documentary-david-lynch-art-life-tells-origin-story-director-venice-review-20160905/> (Consultado el 06/05/2018).

EWENS, Hannah: "What We Learned About David Lynch After Spending Three Years in His Art Cave". *Vice*, 05/09/2016 (en línea). [https://www.vice.com/en\\_us/article/4w53wn/speaking-to-the-director-of-david-lynch-the-art-life-jon-nguyen](https://www.vice.com/en_us/article/4w53wn/speaking-to-the-director-of-david-lynch-the-art-life-jon-nguyen) (Consultado el 04/05/2018).

FERRER GARCÍA, Marcos Joaquín (2017), *Lo siniestro como condición y límite del MRI. A propósito de David Lynch*. Tesis Doctoral defendida en la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.

HALLIGAN, Fionnuala: "'David Lynch: The Art Life': Venice Review". *Screen Daily*, 04/09/2016 (en línea). <https://www.screendaily.com/reviews/david-lynch-the-art-life-venice-review/5108847.article> (Consultado el 06/05/2018).

HOLDEN, Greg (2004), *Internet Babylon: Secrets, Scandals, and Shocks on the Information Superhighway*, Apress, eBook.

HUDDLESTONE, Tom: "David Lynch: The Art Life". *Time Out*, 04/09/2016 (en línea). <https://www.timeout.com/london/film/david-lynch-the-art-life> (Consultado el 07/05/2018).

HUDSON, David: "Daily | Venice 2016 | David Lynch: The Art Life". *Fandor*, 08/09/2016 (en línea). <https://www.fandor.com/posts/daily-venice-2016-david-lynch-the-art-life> (Consultado el 04/05/2018).

KATZ, Ephraim (1998), *The Macmillan International Film Encyclopedia*, Macmillan, London.

LIM, Dennis (2017), *David Lynch. El hombre de otro lugar*, Ediciones Alpha Decay, Barcelona.

LIVINGSTONE, Josephine: "The Organic, Violent Comedies of a Young David Lynch". *The New Republic*, 31/03/2017 (en línea). <https://newrepublic.com/article/141771/organic-violent-comedies-young-david-lynch> (Consultado el 01/05/2018).

LYNCH, David (2017), *Atrapa el pez dorado*, Reservoir Books, Sabadell.

MACTAGGART, Allister (2010), *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*, Intellect, Bristol/Chicago.

MEDINA, Marta: "'David Lynch: The Art Life', los orígenes de un cineasta inimitable". *El Confidencial*, 31/03/2017 (en línea). [https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2017-03-31/david-lynch-the-art-life-documental\\_1358114/](https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2017-03-31/david-lynch-the-art-life-documental_1358114/) (Consultado el 21/04/2018).

MEMBA, Javier (2017), *David Lynch. El onirismo de la modernidad*, JC Clementine, Madrid.

MONTPELIER, Rachel: "LFF 2016 Women Directors: Meet Olivia Neergaard-Holm—'David Lynch: The Art Life'". *Women and Hollywood*, 14/10/2016 (en línea). <https://blog.womenandhollywood.com/lff-2016-women-directors-meet-olivia-neergaard-holm-david-lynch-the-art-life-c5635b5890ae> (Consultado el 15/04/2018).

OLSON, Greg (2008), *David Lynch: Beautiful Dark*, Scarecrow, Lanham.

PINTOR IRANZO, Iván (2017), "El morador del umbral, un espectador para *Twin Peaks*", en Crisóstomo, Raquel y Ros, Enric (Coords), *Regreso a Twin Peaks*, Errata Naturae, Madrid, pp. 203-2228.

PONCE TARRÉ, Jorge Esteban (2018): "Neofiguración e iconoclasia en el cine de David Lynch". *H-ART*, 3, pp. 273-310.

POWER, Dominic (2011): "Surrealist cinema", en Kemp, P. (Gen. Ed.): *Cinema. The hole story*, London, pp. 74-75.

RODRÍGUEZ, Hilario J. (2017): "Las partículas elementales. Volverás a *Twin Peaks*", en Crisóstomo, Raquel y Ros, Enric (Coords), *Regreso a Twin Peaks*, Madrid, pp. 229-255.

ROS, Enric (2017): "Los bosques del mal. Visiones del Numen en *Twin Peaks*", en Crisóstomo, Raquel y Ros, Enric (Coords), *Regreso a Twin Peaks*, Errata Naturae, Madrid, pp. 115-135.

SOROLLA ROMERO, Teresa (2018), *Narrativas no lineales. Entre la reconstrucción del MRI fracturado y la evidencia de su artificialidad*. Tesis Doctoral defendida en la Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.

VERGNE, Jean-Charles y otros (2012), *Man Waking From Dream*, Clermont Ferrand.

WALLACE, David Foster (2001), *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Debolsillo, Barcelona, 2001.

YOUNG, Deborah: "'David Lynch, The Art Life': Venice Review". *The Hollywood Reporter*, 05/09/2016 (en línea). <https://www.hollywoodreporter.com/review/david-lynch-art-life-venice-925727>

(Consultado el 04/05/2018).



# **CAPITAL DE LA EMOCIÓN, EMOCIONES DEL CAPITAL. CONTINUIDAD Y SUPERVIVENCIA ICONOGRÁFICA DE LOS GESTOS DE SUMISIÓN Y PRIVACIÓN DE LIBERTAD EN *BLACK MIRROR***

## **CAPITAL OF EMOTION, EMOTIONS OF CAPITAL. CONTINUITY AND ICONOGRAPHIC SURVIVALS OF THE GESTURES OF SUBMISSION AND DEPRIVATION OF FREEDOM IN *BLACK MIRROR***

**IVÁN PINTOR IRANZO**

Universitat Pompeu Fabra

### **RESUMEN**

El presente artículo analiza la representación de los gestos de sumisión y privación de libertad en la serie *Black Mirror*. A través de un método basado en la iconología del intervalo de Aby Warburg, se observan las continuidades y variaciones iconográficas de la serie con respecto a las fuentes pictóricas y cinematográficas que sustentan la distopía. Asimismo, el texto intenta crear un modelo metodológico de aplicación de la iconología warburgiana, fundamentalmente orientada a la pintura del Renacimiento, a la ficción serial contemporánea.

**Palabras clave:** Pintura, Aby Warburg, Nachleben, Pathosformeln, *Black Mirror*, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Heidegger, Foucault, Byung Chul-han, distopía, Fumaroli, Otium, *San Junipero*, *Nosedive*.

### **ABSTRACT**

This article analyzes the representation of political submission and deprivation of liberty gestures in the tv series *Black Mirror*. Throughout a method based on Aby Warburg's iconology, the article observes continuities and iconographic variations with respect to the pictorial and cinematographic sources that support the dystopia. Likewise, the text tries to create a methodological model of application of the Warburgian iconology, fundamentally oriented to Renaissance painting, to contemporary tv fiction.

**Keywords:** Painting, Aby Warburg, Nachleben, Pathosformeln, *Black Mirror*, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Heidegger, Foucault, Byung Chul-han, dystopia, Fumaroli, Otium, *San Junipero*, *Nosedive*.

## RESUM

### **Capital de l'emoció, emocions del capital. Continuitat i supervivència iconogràfica dels gestos de submissió i privació de llibertat a *Black Mirror***

Aquest article analitza la representació dels gestos de submissió i privació de llibertat en la sèrie *Black Mirror*. Mitjançant una metodologia basada en la iconologia de l'interval d'Aby Warburg, observem les continuïtats i variacions iconogràfiques de la sèrie pel que fa a les fonts pictòriques i cinematogràfiques que sustenten la distòpia. Així mateix, el text intenta crear un model metodològic d'aplicació de la iconologia warburgiana, fonamentalment orientada a la pintura del Renaixement, a la ficció serial contemporània.

**Paraules clau:** Pintura, Aby Warburg, Nachleben, Pathosformeln, *Black Mirror*, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Heidegger, Foucault, Byung Chul-han, distopia, Fumaroli, Otium, *Sant Junipero*, *Nosedive*.

## **1 UNA APROXIMACIÓN GESTUAL**

Hubo un tiempo en que la pintura, la escultura y la plástica antigua hicieron de los gestos el espacio de una comunicación entre lo humano y el lenguaje sagrado de los dioses. Entretanto, los códigos de comunicación gestual se transmitían de generación en generación, a través de la familia, la educación y las formas compartidas de cohesión social. “No hay poema que no vaya acompañado de gesticulaciones, de una postura del cuerpo apropiada y un tratamiento musical del lenguaje; no hay acto solemne que no asuma una forma musical poética ni hay creación de las artes visuales en que no reverberen los motivos del lenguaje la música y la expresión corporal...”, aseguraba Karl Lamprecht en 1905 (Gombrich, 1995: 45). La psicología social de Lamprecht (1900, 1906-11) supo atender al gran cambio que, en la pintura, supuso la irrupción del arte del retrato a partir del siglo XIV y durante los siglos posteriores, si bien fue formulada precisamente en la época en la que la fotografía y el cine estaban provocando una alteración aún más radical de las formas de representación social y de los modos de construcción de la memoria íntima y compartida.

Con los medios de comunicación de masas, con la difusión masiva del cine sobre todo, el conjunto de las sociedades humanas se vio sacudido por una fuente de creación imaginaria basada en el vigor de lo irrepetible, en la concreción de *pathos* fantasmales, en la fijación del moto, del gesto. Que el cine no es sólo una forma de preservación del lenguaje expresivo del gesto en movimiento sino que constituye un agente de creación y transmisión gestual es el punto de partida de cualquier aproximación que trate de inscribir las fórmulas y supervivencias iconográficas audiovisuales en una tradición más amplia, pictórica y cultural. Partiendo del texto seminal de

Giorgio Agamben, *Notas sobre el gesto* (2001) y desde una propedéutica fundada en la antropología pero reorientada hacia la figuración a través de la metodología contrastante del cine y el audiovisual comparado, es posible acercarse a fenómenos como la ficción serial televisiva contemporánea para arriesgar preguntas como: ¿existen sistemas de gestos coherentes o dominantes dentro de una determinada serie? ¿Qué relaciones de continuidad y ruptura se dan entre los sistemas gestuales de la serialidad contemporánea, los del cine y los de la tradición pictórica? ¿Es posible reconocer un horizonte imaginario compartido en determinados géneros de la serialidad a partir de la articulación gestual?

El gran proyecto de creación de un camino alternativo de aproximación a la historicidad de las imágenes gestado por el historiador del arte Aby Warburg es la matriz a partir de la cual, en un sentido hermenéutico, se esbozará una propuesta a la vez metodológica y aplicada de indagación gestual en el contexto de la serie *Black Mirror* (Channel 4: 2011-2014; Netflix: 2016-). En ella, el gesto aparece como mediador entre fuerzas corporales y sociales, psicológicas e históricas. Llámese iconología del intervalo —*Ikonomie des Zwischenraums*— o, como quería el propio Warburg (1995, 1999), ciencias de la cultura, lo esencial de su legado, más activo ahora que nunca a través de filósofos y estudiosos del arte como Giorgio Agamben (2005), Georges Didi-Huberman (2002, 2009, 2010) y Philippe-Alain Michaud (1998), es la valoración prioritaria de la transmisión, la historicidad, la empatía artística —*einführung*— y el interés por una historia del arte menos atenta a períodos y autores que “a lo que sucede en el observador” a partir de la respuesta energética, emotiva, hacia los repertorios y supervivencias gestuales —*nachleben*—, las fórmulas de pathos —*pathosformeln*— que se transmiten a lo largo de la historia, escapando a los nombres, escuelas y tendencias<sup>1</sup>.

De igual modo que la propia biblioteca de Warburg, que estaba organizada en función de constelaciones de sentido, las imágenes de su atlas —*Bilderatlas*— *Mnemosyne* (1924-1929), concebido como un archivo en movimiento, están agrupadas de manera temática con la intención de suscitar un modelo de “conocimiento a través del montaje” (Pintor, 2017, 2018). Sobre los plafones que las sustentan, la articulación entre imágenes trata de hacer emerger la historicidad a través de la interferencia de los contextos

1 Véanse, asimismo, los estudios de Sabine Lenk y Frank Kessler (1996), Roberta Pearson (1992), Pasi Väliaho (2010), así como el monográfico de *Journal for Cultural Research* con artículos de Laura Mulvey, Nicholas Care, Barbara Creed y Elizabeth Cowie (Chare, Watkins 2015).

de cada gesto. La distancia entre gestos es, al mismo tiempo, espacio de mediación —*Zwischenraum*— y *Denkraum*, un espacio de pensamiento activo al que es posible regresar en todo momento. En su introducción a *Mnemosyne* (1929), Warburg empleó ambos conceptos y, si bien el primer uso del término *Denkraum* en el texto *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, presentado originalmente en 1923 (Warburg, 1988: 59), está relacionado con el mito y el pensamiento simbólico, el significado más usual en su trabajo posterior apunta hacia la memoria —*Gedächtnis*— (Cirlot, 2017), con una idea de historia fantasmagórica siempre abierta hacia nuevas reformulaciones.

La atención hacia las sacudidas temporales es lo que hace de *Mnemosyne* una herramienta desde la cual pensar un fenómeno como la serialidad, que al igual que el cine, constituye, de acuerdo con la expresión de Oksana Bulgakova, una “fábrica gestual” (Bulgakova, 2005, 2013: 251). A través de la posibilidad que el género de la ciencia-ficción ofrece para narrar las praxis sociales del presente, la serie televisiva *Black Mirror* explora —y a la vez fabrica— las fórmulas expresivas de la sumisión, la privación de libertad y la dificultad para construir una comunidad articulada y plural en la sociedad contemporánea. Seres humanos que pedalean en cubículos cubiertos de pantallas para conseguir ganar puntos que les permitan participar en un concurso o consumir bienes virtuales, ciudadanos aislados que evalúan cada interacción social con un sistema de realidad aumentada, políticos chantajeados o convertidos en un monigote virtual y conciencias póstumas transferidas a la red o a pequeños gadgets portátiles configuran una galería iconográfica de los gestos de la distopía en la que resulta difícil encontrar verdaderas *fórmulas de pathos* —*Pathosformeln*— entendidas en el sentido que les concediera Warburg, como confrontación con la pasión, la adversidad, el sufrimiento o, en última instancia, la finitud y la muerte.

Aunque Warburg nunca definió la expresión *pathosformeln*, que hilvana la idea de la transmisión estable —fórmula— con la del desequilibrio, la inestabilidad y la transitividad de la emoción —*pathos*, πάθος—, es posible distinguir en el uso que hizo de este concepto al estudiar la iconografía pictórica del Renacimiento (Warburg 1999) la manifestación del sufrimiento provocada por el encuentro con el dolor, la negatividad o la irrupción de la alteridad. En tanto que los diferentes capítulos de *Black Mirror* configuran un auténtico atlas visual de la confrontación entre libertad individual y tecnología, progreso y retorno a formas de animalidad en las que la vida es sustituida por la pura supervivencia, cabe preguntarse en qué gestos, a través de qué formas concretas cristaliza esta oposición en el contexto de un universo del que ha sido extirpada la idea de negatividad —entendida, con Heidegger, en tanto *Nichtheit*, como vector trágico del tiempo y con-

dición esencial del ser<sup>2</sup>— y del que el otro, la alteridad, ha desaparecido. Así pues, si la verdadera potencia del *pathosformeln* estriba, precisamente, en el choque con el otro y la circulación de la emoción hacia el otro. ¿Con qué imágenes, qué gestos o qué ausencias gestuales codifica *Black Mirror* la representación de la coerción de las libertades individuales?

## 2 LA CONSTRUCCIÓN DEL *PATHOSFORMELN*

Que los gestos tienen tanto de acción como de reacción dependiendo de su naturaleza es algo que la historia de la pintura no ha dejado de explorar, a menudo en una constante dialéctica con su función social. Como Wilhelm Wundt (1912) y Chastel han señalado, el pintor cuenta con la condición figsionómica y gestual como una gran contingente de recursos afín al de la perspectiva:

la composición pictórica no deja de ser una forma simbólica. Los gestos expresivos son uno de los dos grandes medios que el pintor tiene a su disposición para suscitar reacciones comparables a las de lo vivido. Al lado de la perspectiva (...), debemos considerar el efecto figsionómico, en lo esencial fundado en los gestos, como una segunda perspectiva, una perspectiva psíquica, psicofisiológica, si se quiere (Chastel, 2004: 22-23).

Sin embargo, desde el punto de vista de la tradición instaurada por Warburg, sería una limitación contemplar la construcción gestual en la pintura como un simple recurso al servicio de la consecución de una imagen, esto es una forma cerrada, estabilizada, desde la cual representar un proceso empático sustraído al flujo de la historia.

Por el contrario, es la movilidad energética lo que Aby Warburg introduce en su aproximación a la cultura fundada en una ciencia histórica del gesto,

2 Partiendo de una relectura crítica de Hegel, así como de la fenomenología, Heidegger señala en *Ser y tiempo* (1927) § 82: "Por eso Hegel puede determinar apofántico-formalmente la esencia del espíritu como negación de la negación. Esta 'absoluta negatividad' ofrece la interpretación lógicamente formalizada del *cogito me cogitare rem* de Descartes, en el que éste ve la esencia de la *conscientia*". Y añade: "El tiempo es la negatividad 'abstracta'. En cuanto 'devenir intuido', el tiempo (435) es el diferenciarse diferenciado que se encuentra inmediatamente allí, el concepto 'existente', es decir, el concepto que está-ahí. Estando-ahí y, por tanto, siendo externo al espíritu, el tiempo no tiene ningún poder sobre el concepto, sino que el concepto 'es, más bien, el poder del tiempo'".

tal y como Agamben ha subrayado en el mencionado texto “Notas sobre el gesto”: “En esos mismos años Aby Warburg da los primeros pasos en un tipo de búsquedas a las que sólo la miopía de una historia del arte psicologizante pudo definir como ‘ciencia de la imagen’, mientras que en rigor su verdadero centro era el gesto como cristal de memoria histórica, convertida su rigidez en destino, junto al incansable empeño de artistas y filósofos (que para Warburg lindaba con la locura) por liberarle de ello mediante una polarización dinámica” (Agamben, 2001: 51). Es precisamente porque allí donde otros veían formas delimitadas, Warburg era capaz de percibir las grandes energías configurantes —*die grossen gestaltenden Energien*—, tal como señaló el padre de la antropología filosófica Ernst Cassirer en su elogio fúnebre (Didi-Huberman, 2002: 200), por lo que su concepción del *pathosformeln* aparece, desde el principio, imbuida por la idea del dolor y la violencia asociada a la fuerza vital —*lebenskräftig*— de su implantación.

La tonalidad afectiva, el *stimmung*<sup>3</sup> que acompaña la energía pática<sup>4</sup> del gesto comparece, pues, bajo la idea dominante de la exposición del dolor, como ha subrayado Georges Didi-Huberman tanto al vincular algunos de los lineamientos warburgianos con *El nacimiento de la Tragedia* (1872), de Friedrich Nietzsche (Didi-Huberman, 2002: 142), como, al desarrollar la idea de la representación de la colectividad en *Peuples exposés, peuples figurants. L’Oeil de l’Histoire*, 4 (2012) y *Peuples en Armes, Peuples en Larmes. L’Oeil de l’Histoire*, 6 (2016). La emoción, sostiene a partir de Warburg,<sup>5</sup> nunca afirma un “yo”, sino que siempre apela a un tú. En el acto afirmativo de dejar aparecer el afecto o el dolor, la representación de la emoción a través de su dimensión gestual siempre apela al “tú”, y traspone algo de su aparente impotencia. Lo que Didi-Huberman señala al

3 Que se recupera, además, en el sentido con el que Agamben (1980, 1982) ha definido este concepto a partir de *Sein und Zeit* (1927), de Martin Heidegger, y de la lectura de la poesía de Hölderlin. Además de subrayar su naturaleza de “tonalidad emotiva” del *stimmung*, Agamben subraya su naturaleza liminal: el *stimmung* no corresponde ni a la interioridad del ser, el *Dasein*, ni al mundo, sino al límite entre uno y otro, a la apertura del *Dasein* al mundo

4 El adjetivo “pático”, empleado por vez primera por el psicólogo fenomenólogo Erwin Strauss, fue recogido, sobre todo, por Viktor von Weizsäcker en los años treinta y acabó dando pie a su atención hacia lo que denominó Patosofía (Viktor von Weizsäcker, *Patosofía*. Traducción de Dorrit Bush Buenos Aires: Editorial Libros del Zorzal, 2005).

5 Véase, en particular: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Warburg, 2005), y también: *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Didi-Huberman, 2002).

prolongar cuanto Warburg supo tomar de las investigaciones de Charles Darwin en *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) y de autores como el antropólogo italiano Paolo Mantegazza (1874, 1876, 1880, 1881), —tal como han señalado Jessica Murano (2016: 169) y Victoria Cirlot (2019)— es que la exposición de la carencia nunca comporta impotencia o pasividad sino una apertura que prácticamente comporta lo contrario.

La evidencia fenomenológica de la expresión emocional, que tiene su extremo en el llanto, en el dolor, pero que recoge un sinfín de matices afectivos, supone también la posibilidad de reencontrar el rostro en un sentido profundo y de mostrarse en plenitud. Resulta sustantiva, en ese sentido, la noción de privilegio —*Vorrecht*— empleada por Georg Wilhelm Friedrich Hegel cuando habla del “privilegio del dolor” (1970: 321) como patrimonio de la condición humana. Desde ese “privilegio del dolor”, argumenta Georges Didi-Huberman, el individuo adquiere la posibilidad de conectar con aquello que Friedrich Nietzsche (1977: 321), por su parte, denominara “la fuente originaria” —*Urquell*—. Quizá lo que, sobre todo a través de sus aproximaciones a Eisenstein, cristaliza en el estudio de Didi-Huberman es que la exposición gestual de la pasión en la tradición pictórica y fotográfica puede ser contemplada como acción, algo ya intuido y manifestado por Maurice Merleau Ponty (1945) desde la fenomenología, o por Henri Bergson y Gilles Deleuze (1968, 1981) desde la filosofía: la emoción, de acuerdo con ellos, es movimiento, apertura y potencia.

Esto es, desde el análisis del gesto no es posible sostener la interpretación tradicional de la tabla categorial de Aristóteles según la cual el *pathos*, a diferencia del *logos*, está privado de acción y voluntad. Tampoco puede serlo desde un análisis atento a la materialidad expresiva de los rostros, gestos y “puesta en gestualidad” de la escena cinematográfica. El gesto máximo de impotencia, la exposición de la pasión que abate o somete, conduce, paradójicamente, a su opuesto, al límite de la acción. Al fin y al cabo, como Freud ha indicado, “el deseo es indestructible”, y con él la emoción y la carencia que es mostrada. En el trabajo sobre la relación entre el gesto pintado y sus proyecciones antropológicas emerge la certeza de que nuestra conciencia es esencialmente emocional, como Judith Butler, a partir del trabajo de Karl Jaspers (1928) y de Jean-Paul Sartre (1938), ha señalado a lo largo de sus obras. La cuestión fundamental es, por cuanto ocupa a la presente investigación ¿Cómo se transmiten y dialogan los gestos de dominación y agresión con los de privación de libertad, reclusión y sumisión? ¿En qué medida está presente el “tú” del espectador en la construcción gestual de una serie como *Black Mirror*? ¿Cómo se inscriben esos gestos en la tradición?

Un primer gesto, prácticamente tan antiguo como las grandes formas de civilización posteriores al neolítico, puede transcribir cómo la plástica ha codificado los gestos de dominación, de poder, imposición y violencia desde el punto de vista del vencedor. La *Paleta de Narmer* (3050 aC), una placa ceremonial de esquisto tallada con bajorrelieves que se conserva en el Museo Egipcio de El Cairo, es el documento con el que se considera que comienza el Egipto dinástico de los faraones. En su anverso, la unificación del Alto y el Bajo Egipto surgida de la victoria del primero aparece encarnada en el gesto de agresión con el que el rey Narmer, con la corona blanca del Alto Egipto, golpea a un extranjero con cabello rizado y barba, caracterización habitualmente empleada para identificar a los libios y asiáticos, pero en este caso muy probablemente asociada a los habitantes del delta occidental. Más allá de la presencia de las divinidades Horus y Hathor, o de los símbolos que en el anverso encarnan la unidad de Alto y Bajo Egipto, interesa el gesto concreto de Narmer agarrando con la mano izquierda el cabello de su enemigo, que aparece postrado y alzando hacia atrás con la diestra el mazo a punto de golpear.<sup>6</sup>

### **3 DOMINACIÓN E INSURRECCIÓN: DE LA PALETA DE NARMER A BLACK MIRROR**

Ese gesto se transmitió a lo largo de toda la historia del Egipto Antiguo, incluso en el caso de faraones de los que no queda clara su intervención real en ninguna batalla —así aparecen, entre otros, Tutmosis III en Karnak, Ramsés II en Abu Simbel, Ramsés III en Medinet Habu o Ptolomeo XII en Edfu—. Pervivió, a lo largo de las representaciones de la cuenca del Mediterráneo, al encarnarse en instantes de lucha, dominación y sometimiento diversos, desde la lucha entre lapitas y centauros recogida por el friso del altar de Pérgamo (197-159 aC) hasta la imagen canónica de Teseo abatiendo al Centauro de Canova (1805-19), pasando por frescos como *La muerte de Penteo* en Pompeya (Casa de los Vettii, -62 dC) o trabajos como *La muerte de Orfeo* de Albrecht Dürer (1494), así como el conjunto de toda la iconografía con la que durante el siglo XX han sido representadas las formas de represión policial y militar. Lo interesante es pensar cómo a la energía agresiva que causa la sumisión corresponde una energía pática igual o

6 Aluda a una batalla por el control del Delta, como señala Gardiner (Shaw, Nicholson, 1995: 197) o bien a una mera encarnación simbólica del poder del faraón (Baines, 1989), lo importante es justamente cómo ese gesto es mediador entre la realidad de la guerra y la dimensión simbólica y, en muchos sentidos, mitológica y teológica que sustenta el poder real en el instante del primer registro dinástico del Egipto unido.

mayor, que es la que acompaña al sometido a través de la participación del observador fomentada por los *pathosformeln*.

La expresión corporal y anímica intensificada —*gesteigerten körperlich oder seelischen Ausdrucks*— de esas imágenes observa una natural continuidad con cuantas formas de la represión han sido planteadas en un género tan poco cultivado por la pintura antes del siglo XX como central para entender el desarrollo del cine y la televisión contemporánea: el de las formas de la distopía que, con un claro origen en la literatura de ciencia ficción, han sabido recoger los códigos representativos de saqueos, raptos, flagelaciones y representaciones de la esclavitud que la pintura había cultivado previamente. Películas tan diversas como *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick 1971), *Mad Max* (George Miller, 1979) o *1984* (Michael Radford, 1984), así como largometrajes del ámbito extremo-oriental como *Battle Royale* (Kinji Fukasaku 2000) son capaces de acoger gestos de naturaleza política como el mencionado con la misma intensidad con la que un cineasta militante como Peter Watkins ha sabido, asimismo, hacerlo en filmes como *Punishment Park* (1971).

Sin embargo, existe un cauce a menudo difícil de analizar dentro del espacio representativo de la ciencia ficción cinematográfica y televisiva que es el de la presentación de la distopía desde códigos iconográficos de un falso bienestar que deben más a la lógica y la tradición del *otium* grecolatino —cuya supervivencia ha sido extraordinariamente estudiada por Marc Fumaroli (2008, 2010), así como en la magnífica exposición *Otium Ludens. Ancient Frescoes of Stabiae* (Hermitage, 2007)—.<sup>7</sup> Obligados a vivir en un mundo luminoso, los personajes de este tipo de ficciones sufren un engaño o aceptan a través del consenso su dominación. Su pathos se identifica con el gesto, perplejo, que lleva al protagonista de *El show de Truman* (1998), de Peter Weir, a descubrir a plena luz un decorado donde presumía un horizonte, un ademán de tocar —tocar el decorado, manipular el *software*— repetido en un conjunto de películas coetáneas y afines: *¡Están Vivos!* (John Carpenter, 1988), *Desafío total* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990), *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995), *The Game* (David Fincher, 1997), *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1998), e incluso las ulteriores *Paycheck* (John Woo, 2003), *Una mirada en la oscuridad* (*A Scanner Darkly*, Richard Linklater, 2006), u *Origen* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010).

7 Véase: Guzzo, P.G. y Bonifacio, G. (ed.). *Otium Ludens. Stabiae, cuore de l'impero romano* (2009).



Fig.- 1. *El show de Truman (The Truman Show, 1998)*.

Todos esos largometrajes abundan en la idea de una falsa apariencia líquida, un *software* mental destinado a encubrir una conspiración o bien a engañar al individuo para ocultarle el abismo de lo real sobre el que se fragua su propia explotación. Este modelo de fantasía paranoica ha sido analizado en otros textos bajo el signo de la acedia, uno de los pecados o vicios capitales que distinguían los padres de la iglesia y cuya cohorte infernal de síntomas se identifican con lo que Heidegger denominó la banalidad cotidiana (Pintor, 2009, 2012). A menudo, la puesta en gestos y la puesta en escena que acompaña a este cauce representativo vienen dados, precisamente por una erosión o inhibición de gestos específicos de violencia o de manifiesta sumisión, pues el interés estriba en exhibir la posibilidad de que ciertas tecnologías priven de libertad sin que ello resulte visible de modo manifiesto. Sobre un esquema de (in)habitabilidad, que halla en la noción de esfera del filósofo alemán Peter Sloterdijk (1998-2004) su mejor definición y en los panales en los que dormitan los humanos en *Matrix* (1999), de los hermanos Wachowsky, su imagen más certera, se fragua la obsesión borgiana y estéril de Cotard, el protagonista de *Synechdoche, New York* (2008), de Charlie Kaufman, por transcribir su experiencia en una maqueta.

Esa idea de una realidad-maqueta es, precisamente, el punto de partida de *Black Mirror*. Si bien muchos de los capítulos cristalizan en un "moto", esto es un gesto que no es tan sólo caracterización sino confrontación dinámica con la opacidad del sufrimiento del personaje —de acuerdo con el

término acuñado por Giorgio Vasari— que constituye una reacción contra las praxis de dominación, todo hasta ese instante está constituido por una sucesión de gestos banales concebidos como puros *cenni*<sup>8</sup> o *signa membrorum* de la normalidad cuando no paródicos de una opulenta sociedad del bienestar consumista. La negatividad que atraviesa películas como *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965), *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), —adaptación del relato homónimo de Ray Bradbury—, *THX 1138* (Georges Lucas, 1971), *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973), *A Boy and His Dog* (L. Q. Jones, 1975), *Brave New World* (Burt Brinckerhoff, 1980) y *1984* (Michael Radford, 1984), basadas respectivamente en las novelas de Georges Orwell y Aldous Huxley, así como clásicos del *cyberpunk* occidental y oriental en un sentido amplio, como *Blade Runner* (Ridley Scott 1982), *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988) y *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, 1995), parece siempre haber desaparecido de la mayor parte del metraje de cada uno de los capítulos de *Black Mirror*.

Así pues, la vida en movimiento —*bewegter Lebensschilderung*— de los gestos de *Black Mirror* comparece bajo un *tensionamiento* que contrae la energía de los *pathosformeln* de sumisión, esos a los que escritores como el alemán Peter Weiss habían consagrado su atención para retratar el destino político del siglo XX.<sup>9</sup> Como se ha explicado en otro lugar (Pintor, 2018), la pobreza de negatividad en las sociedades post-capitalistas contemporáneas, contra la que la serialidad contemporánea responde a través de la representación del mal —*True Detective* (HBO: 2014-2015), *Hannibal* (NBC: 2013-2015), *The Jinx* (HBO: 2015)—, la violencia —*Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007), *Breaking Bad* (AMC: 2008-2013), *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, HBO, 2011-)— o la codificación abstracta del vacío —*Twin Peaks*, *The Return* (Showtime: 2017)— aparece expuesta tal cual en *Black Mirror* y ahí radica, especialmente, su identidad como

8 De acuerdo con la terminología empleada en *L'arte de' cenni*, de Giovanni Bonifacio (1616), vinculado a la tradición retórica de Quintiliano en la cual se inspiró Wilhelm Wundt para su *Völkerpsychologie* (1912).

9 "A nuestro alrededor se alzaban los cuerpos surgiendo de la piedra en grupos compactos, entrelazados unos con otros o desgajándose en fragmentos, con un torso, un brazo apoyado, una cadera quebrada, un fragmento rugoso insinuando su forma original, siempre los ademanes de la lucha". Con la larguísima descripción de la gigantomaquia del mencionado friso del altar de Pérgamo, *La estética de la resistencia* abre un recorrido por la vida —*leben*— de las imágenes europeas desde la Guerra Civil española y a través de los grandes conflictos y transformaciones de la lucha del proletariado por sus derechos.

serie. Por una parte, se produce una profunda comunión iconográfica con las fantasías de ciencia ficción basadas en la idea de maqueta y falsedad de las apariencias durante los años noventa, antes de que el 11-S tiñese de una flagrante negatividad la ficción popular de origen anglosajón y, por otra, dicha negatividad queda en un segundo plano que en ocasiones cristaliza a través de un gesto contundente pero puntual de rebelión o desesperación al final de cada capítulo.

#### **4 Just Do It: SOBRE EL IMPERATIVO DE LA POSITIVIDAD**

De igual modo que buena parte de los relatos de *Black Mirror*, el capítulo *Nosedive* (#3x01, 2016), escrito por Charlie Brooker y adaptado para televisión por Rashida Jones y Michael Schur, transcurre en un mundo de ficción especulativa no demasiado diferente a la realidad contemporánea. Gracias a unos implantes oculares conectados con el teléfono celular, todas las actividades diarias de la población son compartidas, y cada interacción social es valorada mediante una escala de una a cinco estrellas en un ranking público que aparece, mediante una app de realidad aumentada, al lado de cada persona, algo que hace pocos años proponía la app *Peep*<sup>10</sup>. La fantasía paranoica de una realidad-simulacro, que tiene su origen en relatos de Philip K. Dick como *Time Out of Joint* (1959) no requiere, en el mundo contemporáneo, especular con la necesidad de ocultar a la población que su vida es una mentira, como sucedía en series como *El prisionero* (*The Prisoner*, 1967-68), *Dr. Who* (1963-1989), *The Twilight Zone*<sup>11</sup> e incluso algunos capítulos de *Alias* (ABC: 2001-2006). Esa mentira se asume de manera natural como interfaz social<sup>12</sup>, y el objetivo de la protagonista, Lacie Pound (Bryce Dallas Howard), que goza de una calificación de 4,2, es ascender a 4,5 con el fin de obtener un descuento para adquirir un apartamento de lujo.

Como en una pesadilla surgida de las películas protagonizadas por Doris Day a finales de los años cincuenta, los tonos pastel, salmón, rosa y azul se adueñan de oficinas, rebecas y batidos que todo el mundo se ofrece con

10 Conocida como el *Yelp* de las personas, *Peep* se presentó en 2015. Creada por Julia Cordray y Nicole McCullough, posibilita que unos usuarios valoren a otros con un sistema de estrellas.

11 En episodios como *A World of Difference* (1960), dirigido por Ted Post, o *Monsters on Maple Street* (1960), que explora las mecánicas excluyentes de los suburbios estadounidenses.

12 Como también ha explorado una serie contemporáneas como *Community* (NBC-Yahoo!, 2009-2015) el episodio *App Development and Condiments* (#5x08, 2014), escrito por Jordan Blum y Parker Deay y dirigido por Rob Schrab.

cordialidad en oficinas de atmósfera balsámica y urbanizaciones de casas idénticas con jardín. La sonrisa indeleble en los labios de Lacie, como un rictus siniestro de contención, parece cobijar una sombra funesta a punto de emerger. Pero a diferencia del acercamiento a una sociedad en la que la persistencia del modelo representativo del *american dream* de los años cincuenta custodia la inquietante amenaza de lo no visto, como sucede con *Twin Peaks*, largometrajes de David Lynch como *Mulholland Drive* (2001) o incluso la serie *Mad Men* (AMC: 2007-2015), la verdadera pesadilla de *Nosedive* es que no aflora una negatividad capaz de quebrar el exceso de positividad que confrontan los personajes. Con una banda sonora en la que las melodías de Max Richter se entrecruzan con el insistente sonido de la app de valoración, *Nosedive* constituye un friso de gestualidades casi surgido de las ilustraciones del pintor Norman Rockwell, tamizado con el gesto obsesivo de la calificación en la pantalla del teléfono.



Fig.- 2. *Black Mirror*, *Nosedive* (#3x01, 2016).

Así como una tradición pictórica tan longeva como la española siempre ha estado fundada sobre un reducto de negatividad, particularmente vinculado a la representación de la pobreza, la muerte y la caducidad del mundo material, especialmente en el Barroco, hay que tener en cuenta que, en muchos sentidos, *Black Mirror*, a pesar de ser una serie británica, se abreva de fuentes iconográficas estadounidenses en su representación de un sistema post-capitalista que es el sistema mundial compartido por todos los países más ricos del planeta. Quizá porque el sistema iconográfico estadounidense eclosiona de forma pareja a los medios de difusión masiva, se produce una *indiscernibilidad* entre los mundos del consumo y

la publicidad y los de la pintura durante las décadas finales del siglo XIX y las iniciales del XX, de ilustradores como Frederic Remington, el gran cultor del western, hasta la pintura de Hopper y Hockney, que en tantos sentidos han encontrado en la literatura de John Updike, John Cheever y Raymond Carver su natural correlación. Es en este sentido un programa iconográfico como el que vertebra el conjunto de la obra del dibujante de cómic Chris Ware, en su proyecto Acme Novelty Library, el que mejor explica la tradición que recae sobre imágenes como las invocadas en este capítulo de *Black Mirror*, así como la ética que, en él, separa el triunfo de la figura del loser.

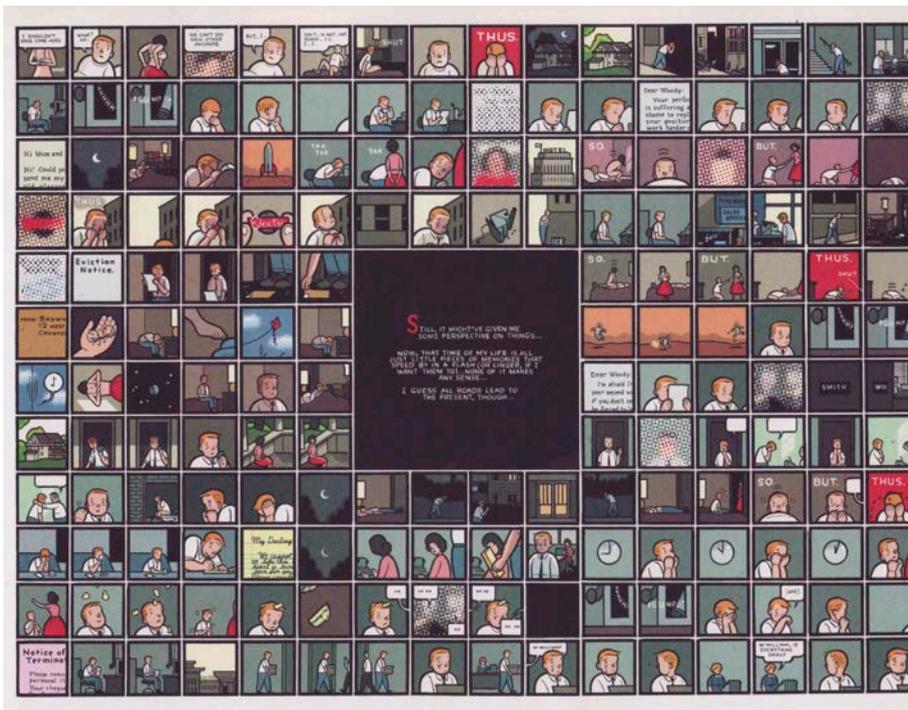


Fig.- 3. Chris Ware, *The ACME Novelty Library, N° 20*. Drawn & Quarterly Publications, 2010.

Relacionarse con *quality people* para mejorar la propia cotización, la recomendación que un consultor realiza a Lacie y que le hace rehuir el encuentro con cualquiera por debajo de su ranking, es el mandato que preside las interacciones sociales en el universo narrativo de *Nosedive*, una prolongación del concepto de “popularidad” asociado a los relatos adolescentes es-

tadounidenses, así como del fenómeno pseudo-religioso de las *celebrities*. “La desaparición de la otredad significa que vivimos en un tiempo pobre de negatividad”, señala el filósofo Byung Chul-han (2012: 17), al referirse a las sociedades contemporáneas configuradas por el uso de las redes sociales. La naturaleza expansiva y omnimoda de una positividad que anula el discurso aparece, además, asociada a lo que el filósofo Jean Baudrillard denomina “la violencia del consenso” (2006: 46), pues es el consenso social lo que sustenta la creación de un sistema de anulación de las libertades en casi todo el arco de distopías presentadas por *Black Mirror*. Asimismo, es el consentimiento personal con el que el individuo acepta y se somete al imperativo tecno-ideológico (Chomsky, Herman, 1988) lo que anula en torno él una construcción relacional con el resto de individuos abierta a la diferencia y capaz de sustentar un verdadero espacio político en el sentido en el que lo entendiera Hannah Arendt (1950).

## **5 UN PENSAMIENTO DE LA APARIENCIA**

La política, señala Arendt (1978), no es una sustancia ni una categoría, sino un “pensamiento de la apariencia” que metafóricamente se encarna en los rostros particulares para recordarnos de que los pueblos, las comunidades, no son nunca abstracciones sino cuerpos que hablan y actúan. La multiplicidad con la que cada comunidad se identifica comporta gestos, movimientos y deseos únicos. La diferencia nos recuerda que la construcción social es una apariencia de diversidades, y son los espacios intermedios entre individuos, los intervalos, lo que permite pensar la comunidad como un juego recíproco, una red de intercambio de intervalos que conecta las diferencias entre sujetos, como ha mostrado toda una iconografía cinematográfica heredera y consciente de la tradición del retrato burgués, con Pier Paolo Pasolini, con Chantal Akerman o, sobre todo, con Aleksandr Sokurov. Precisamente, en una de sus últimas películas, *Francofonia* (2016), alude abiertamente a esta cuestión al señalar: “La primera vez que vi el Louvre, quedé atrapado por esas caras. Es el pueblo, el pueblo. Las personas tal y como querría verlas. Los entiendo. Pertenecen a su época, pero los reconozco. Franceses, un pueblo europeo. Me pregunto que habría sido de la cultura europea sin el arte del retrato”.

Acompañando a esas palabras, la cámara recorre en un suave movimiento retratos renacentistas surgidos del taller de Corneille de Lyon y otros pintores franceses y holandeses. “¿Quién hubiera sido si no hubiera podido ver los ojos de los que vivieron antes de mí?”, se pregunta Sokurov. Como el propio Warburg, el cineasta va tejiendo un gran panel de rostros al calor de una pregunta ¿Qué es ser europeo? ¿De qué modo se representa a un

pueblo?, pues en ambos casos, Sokurov y Warburg, desean saber cómo los artistas del pasado imaginaron tanto su tiempo como la experiencia visual anterior. Además, Sokurov parece compartir con Hannah Arendt la mencionada noción de espacio político, como diferencias y espacio entre rostros. La obsesión que preside el sistema de rankings en *Nosedive* es, por el contrario, la homogeneización, el limado de diferencias, multiplicidades e intervalos, que Lacie descubrirá justo a continuación. Durante el viaje que le lleva hasta la boda de su amiga Naomi para realizar un discurso como dama de honor que le permita incrementar su puntuación, el azar confronta a Lacie con una serie de situaciones que le hacen ir descendiendo en la escala social. Su encuentro con Susan, una camionera que le explica el desmoronamiento de su ranking después de que los hospitales rechazasen tratar el cáncer de su marido por no alcanzar la calificación requerida, constituye, en ese sentido, un preludio de su llegada a la boda, ebria y desaharrapada.



Fig.- 4. Aleksandr Sokurov, *Francofonia* (2017).

Sin embargo, donde el capítulo pone al descubierto la pobreza de negatividad de las sociedades contemporáneas y su desbordamiento a través de la espita de la ficción (Pintor, 2018) es al final, con Lacie en un calabozo, sin *hardware* de calificación y dedicándose a cruzar insultos con un hombre encerrado en la celda contigua, en una catarsis de hostilidad que supone un alivio tras la ausencia de alteridad que sustenta la construcción gestual del capítulo. Frente a la dominante de luz blanca y las superficies definidas que todo el capítulo ha exhibido, la penumbra, las rejas y los ros-

tros descompuestos, encendidos, mal peinados y atravesados por muecas de desprecio invocan formas del realismo tanto pictórico como un tipo de crudeza de la piel en el que los códigos parecen estar más cerca de Bacon, Lucian Freud u otros pintores de la Escuela de Londres que del sistemático vaciado de las imágenes cuasi-publicitarias que han acompañado a Lacie durante todo el capítulo. Si, quizá el argumento que sustenta la colección iconográfica de imágenes anteriores, pudiera ser, sobre un panel warburgiano, el ascenso social, la publicidad y, en última instancia, el capital como motor abstracto de una formalización gestual, en el último momento del capítulo, con la rabia, cristaliza un verdadero *pathosformeln*.

La confusión constante entre trabajo y un ocio que ha sido colonizado por la dialéctica del rendimiento, atraviesa el conjunto de los capítulos de *Black Mirror*, si bien en algunos casos apunta hacia la presencia distópica tradicional de un Gran Otro, un Gran hermano que controla los hilos, como en el caso de *15 Million Merits* (#1x02), donde la población trabaja pedaleando sobre una bicicleta para acumular "méritos", una moneda digital que cierra el ciclo de adquisición de los productos virtuales anunciados mientras pedalean. El tribunal de jueces del *reality show* Hot Shot donde Abi (Jessica Brown) participa constituye la viva encarnación de ese poder en la sombra. Sin embargo, *Nosedive* expone, como *The Entire History of You* (#1x03) y *Hang the DJ* (#4x04) la aceptación colectiva de una serie de fórmulas consensuadas que prolongan una sociedad post-foucaultiana donde la vigilancia se ha expandido en una multiplicidad de agentes que coincide con la totalidad de individuos de la sociedad. *Nosedive* responde con habilidad a la pregunta ¿Cómo dar cuerpo iconográfico a una sociedad de la auto-explotación consensuada? ¿En qué formas gestuales hacerla cristalizar?

La *sociedad disciplinaria* que describe Foucault,<sup>13</sup> todavía regida por el no y la prohibición, no sólo ha ido dando lugar a una *sociedad del control*<sup>14</sup>

13 "La "discipline" ne peut s'identifier ni avec une institution ni avec un appareil; elle est un type de pouvoir, une modalité pour l'exercer, comportant tout un ensemble d'instruments, de techniques, de procédés, de niveaux d'application, de cibles ; elle est une "physique" ou une "anatomie" du pouvoir, une technologie", señala Foucault, en *Surveiller et punir* (1975: 251).

14 La expresión se refiere a una sociedad en la que el control de las personas tiene lugar "non plus par enfermement, mais par contrôle continu et communication instantanée", señala Deleuze (1990), y en la que "les mécanismes de maîtrise se font [...] toujours plus immanents au champ social, diffusés dans le cerveau et le corps de citoyens" (Negri-Hardt 2000: 48). Se trata de una expresión de atribución polémica, que Deleuze afirmó haber tomado de la obra del escritor William Burroughs y desarrollada tanto por el propio Deleuze, como por Negri y Hard o Razac (2008).



Fig.- 5. Black Mirror, 15 Million Merits (#1x02).

sino también al desarrollo complementario de una *sociedad del rendimiento*, cuyos individuos no son sujetos de obediencia sino emprendedores de sí mismos. La sociedad disciplinaria, tal como aparece descrita por Foucault, es una sociedad de la negatividad fundada en el mandato y la prohibición, conforme al verbo modal negativo “no-poder” (*Nicht-Dürfen*). Por el contrario, la sociedad del rendimiento que define Byung-Chul Han “se caracteriza por el verbo modal positivo poder (*können*) sin límites. A la sociedad disciplinaria todavía la rige el no. Su negatividad genera locos y criminales. La sociedad del rendimiento, por el contrario, produce depresivos y fracasados” (2012: 27). En los rostros sonrientes acompañados de un ranking que rodean a Lacie, en la denegación del espacio político que supone la multitud de avatares de la masa atomizada<sup>15</sup> que contempla Hot Shot desde sus cubículos en *15 Million Merits*, cristaliza una positividad que resulta mucho más terrorífica que la negatividad foucaultiana del deber: el imperativo de la pura responsabilidad sobre uno mismo, ajeno a cualquier forma de pacto social.

## **6 LA RELIGIÓN DEL LIKE Y LA ECONOMÍA ESPECULATIVA DE LA EMOCIÓN**

El lamento del individuo depresivo “Nada es posible”, sólo se explica porque el valor central que se fomenta es el opuesto: “Nada es imposible”. La necesidad de sostener la propia identidad (Ehrenberg 2008) en un hori-

<sup>15</sup> Entendida, con Paolo Virno (2002), como una negación de la auténtica dimensión activa, política y fundada en la diferencia de la multitud.

zonte marcado por la promesa de poder ser cualquier cosa resulta agotadora para personajes que constituyen una parodia de las formas de vida post-capitalistas, tal como el sistema de atribución de pareja de *Hang the DJ* pone de manifiesto. No es casual que uno de los protagonistas del especial *White Christmas* (2016) de *Black Mirror* esté encarnado por el actor Jon Hamm, cuya interpretación de Don Draper en *Mad Men* (AMC: 2007-2015) da forma a una de las grandes figuras melancólicas de la serialidad contemporánea, entregado a la obsesión por encarnar todos los gestos del éxito y la felicidad programada (Pintor, 2015). Don no sólo decide usurpar la personalidad del verdadero Don Draper, fallecido por accidente en la Guerra de Corea, sino que resuelve entregarse a un simulacro mayor, el de ser feliz y sostener con su hogar la viva imagen del sueño americano –“Yes we can”, es el lema que alcanza el presente desde la construcción social de la realidad que eclosiona en los años cincuenta– a pesar incluso de sí mismo y de las fisuras de un sistema fuera del cual no puede pensar. Pero ya no se trata tan sólo de que, como señala Han, el *animal laborans* se auto-explote a sí mismo, sino que trabajo y ocio coinciden en una actividad única y sin fin, que corresponde, de acuerdo con la premisa de Walter Benjamin (1985: 100-104), con una actividad cultural. Esto es, frente al mencionado motivo del *otium* clásico, el capitalismo no encarna solamente, como ha estudiado Max Weber (2003), una secularización de la fe protestante, sino que es per se un fenómeno religioso desarrollado a partir del cristianismo. El consumo, como culto ineludible del capitalismo, constituye una celebración perenne, que no reconoce laborables y festivos ni persigue expiación alguna. Lejos de aspirar a la redención, la devoción cultural del capitalismo empuja al sujeto hacia la culpa y la anomia, hacia la fatiga de la multi-estimulación y el destino de un “cansancio que separa” (Handke, 2006). La dictadura del *like* y el miedo a la exclusión social abordados en *Nosedive* y *15 Million Merits* constituyen, asimismo un fenómeno económico-religioso estructurado en un bucle capaz de engullir la energía política colectiva y, asimismo, de anular los gestos singulares de resistencia hacia el sistema.

Siguiendo a Giorgio Agamben (2017: 113-132) y su interpretación del estudioso de la ciencia de las religiones David Flüsser, la paradoja del capitalismo es que el culto se ha emancipado del objeto, de modo que el capitalismo cree sólo en el puro hecho de creer, en el crédito o, lo que es lo mismo, el dinero. La fe entendida, a través de la *Epístola a los hebreos* del apóstol Pablo como “sustancia de cosas esperadas”, ha sido incorporada por la esfera del dinero, que se ha adueñado de manera plena del futuro. Sin embargo, el mérito principal de *Black Mirror* no estriba sólo en mostrar, a través de tramas tan oscuras como las de *Crocodile* (#4x03),

una sociedad cuya religión es el crédito. Ni siquiera es ilustrar la tesis de Guy Debord (1967) según la cual el capitalismo, en su fase extrema, se presenta como una pura acumulación abstracta de imágenes, en la cual el dinero, como el lenguaje, han perdido toda vinculación con las cosas y lo único que se comunica es la propia comunicabilidad, la dimensión fática del crédito. En capítulos como *The Entire History of You* (#1x03), *Hang the DJ* (#4x04) o *San Junipero* (#3x04), *Black Mirror* apunta hacia una fase ulterior en la que la habilidad del capitalismo para hacer de la comunicabilidad abstracta el centro de una religión escatológica de la que la Creación y el Juicio Final han sido desalojados, se adueña de un último reducto del capital: la pura transmisibilidad de la emoción, que pasa a ser su capital simbólico.

¿Qué gestos son entonces los que configuran el escenario de la pérdida de libertad en las sociedades del control y el rendimiento abordadas por *Black Mirror*? ¿En qué *pathos* u omisiones de fórmulas gestuales cristaliza su minuciosa aproximación a la distopía? Paradójicamente, y en el contexto del concepto de *Gestell*, esto es el dispositivo, paradigma o la "matriz disciplinaria"<sup>16</sup> propia de la tecnología, formulado por Heidegger en su *Die Technik und die Kehre* (1962)<sup>17</sup> lo que llama la atención es, como ya se ha ido constatando, el desplazamiento desde el bagaje iconográfico tradicional asociado a la distopía hacia una iconografía en positivo del sueño americano, que a menudo se quiebra más a través de giros narrativos que iconográficos. Si, por una parte, es posible afirmar una eventual supervivencia visual de elementos asociados a la ciencia ficción cinematográfica distópica, como las multitudes, las grandes pantallas, los uniformes, las ruinas y páramos asolados y los interiores de aspecto clínico (Pintor, 2012), los lineamientos dominantes sobre los que se despliega *Black Mirror* son otros, y se pueden organizar en torno a tres ejes fundamentales, que podrían plasmarse en otros tantos paneles o fórmulas de montaje siguiendo el modelo del atlas visual *Mnemosyne*, de Aby Warburg.

16 Thomas S. Kuhn (1962) utiliza los términos "paradigma" y "matriz disciplinaria" al referirse a lo que Foucault (1966, 1969) denominaría "dispositivos". Desarrolla asimismo, una noción fundamental en el contexto del estudio de las formas de pensar en relación con la representación de la tecnología en *Black Mirror*: el concepto de *Denkstil*, o estilo de pensamiento en Fleck.

17 Tanto Gianni Vattimo (1985) como Giorgio Agamben (2006) abordan el desarrollo de la noción heideggeriana de *Gestell* como dispositivo y paradigma en relación a Foucault. "Quando Heidegger, in *Die Technik und die Kehre* (La tecnica e la svolta), scrive che *Ge-stell*, significa comunemente "apparato" (*Gerät*), ma che egli intende con questo termine, il raccogliersi di quel (dis) porre [*Stellen*], che (dis)pone dell'uomo, cioè esige da lui lo svelamento del reale sul modo dell'ordinare (*Bestellen*)", la prossimità di questo termine con la *dispositio* dei teologi e con i dispositivi di Foucault è evidente" (Agamben 2006: 19).

Por una parte, al hacer énfasis en el control, un gran número de capítulos muestra la articulación de los mecanismos biopolíticos (Foucault 1975, 2001a y b, 2004) de las sociedades contemporáneas a través de gestos alegóricos como el mencionado pedaleo y la vigilancia constante a través del panóptico benthamiano, o la compleja relación con implantes de memoria como el de *The Entire History of You* y la "máscara" que impide a los soldados ver con su auténtico aspecto a los inmigrantes que masacran conforme al programa eugenésico de *Men Against Fire* (#3x05) —nuevamente, la denegación del gesto real—. En *Arkangel* (#4x02) el *Gestell* tecnológico pone en manos de una madre la posibilidad de bloquear los estímulos cargados de negatividad que pueden llegar al cerebro de su hija gracias a un implante controlado desde una Tablet y, de igual modo, en una de las historias que vertebran *White Christmas*, los miembros de una pareja pueden bloquearse, desoirse, anular por consiguiente toda transmisión pática y gestual y conseguir una orden estatal de alejamiento ante cualquier desacuerdo. Si en *The Handmaid's Tale* (Hulu: 2017-2018) la imagen de las amas sujetando a las criadas fértiles mientras el cónyuge las penetra para inseminarlas condensa en un solo icono pregnante el programa biopolítico de la serie, y *Children of Men* (Alfonso Cuarón 2006) halla ese icono en el embarazo milagroso, *Black Mirror* fabrica una pluralidad de imágenes de la intervención sobre los cuerpos de la población, fundada sobre todo en el *gadget*.

Por otra parte, un segundo lineamiento, o panel warburgiano corresponde al salto entre la biopolítica y la psicopolítica fomentado por la dictadura de la transparencia (Vattimo 1989, Han B-Ch. 2013). En el salto que media entre el simulacro de *The Truman Show* (Peter Weir, 1988) y la intervención sobre la subjetividad explorada en películas como *Strange Days* (Kathryn Bigelow 1995), *Minority Report* (Steven Spielberg 2002) y muchas de las ficciones surgidas del influjo de Philip K. Dick, el universo digital que resulta de la convergencia entre redes sociales y realidad virtual se convierte en un instrumento de control social capaz de colonizar, replicar e intervenir sobre la mente y el libre albedrío. Quizá por eso uno de los temas más repetidos es el de la humillación, ya sea política —*The National Anthem*, *The Waldo Moment* (#2x03), *Hated in the Nation* (#3x06)—, ya personal —*The Entire History of You*, *Shut Up and Dance* (#3x03)— en un mundo de *post-privacy* en el que los recuerdos se vuelven engramas<sup>18</sup> perennemente accesibles.

18 Término que aparece en el capítulo *Crocodile* (#4x03) y que también emplea en su teoría Aby Warburg, pues inspira la noción de huella mnémica, *dinamograma* —*dynamogramm*—, que le permite estudiar la supervivencia de las fórmulas de pathos de la pintura antigua, en la teoría de los engramas de Selon Semon y las huellas formales —*formgepräge*— de Antón Springer (Gombrich, 1995).

El gesto de rebelión del protagonista de *The Entire History of You* extra-  
yéndose su implante de memoria, de la niña de *Arkangel* rompiendo la  
Tablet contra una madre cuyo dolor no puede ver por efecto del *software*  
de enmascaramiento o del protagonista de *15 Million Merits* amenazando  
con quitarse la vida con un fragmento de vidrio tienen su continuidad en los  
verdaderos *pathos* engendrados por la posteridad digital.



Figs.- 6 y 7. *Black Mirror*, *The Entire History of You* (#1x03)  
y *The Handmaid's Tale* (Hulu: 2017-2018)

## 7 UNA POSTERIDAD DIGITAL

Desalojar una conciencia de su cuerpo y encarnarla en un objeto o en la nube a través de la digitalización es uno de los nudos narrativos que *Black Mirror* muestra con mayor frecuencia, de modo que a la dimensión cultural del post-capitalismo de las imágenes y las emociones se suma la construcción de un infierno digital fundado en la eterna repetición de unos mismo gestos, en continuidad con el *pathos* de los contrapastos del *Infierno* de Dante (Pintor, 2019). Junto a la réplica digital de la conciencia de una mujer en una de las historias de *White Christmas*, y el trasvase de la conciencia de la esposa fallecida en un peluche en *Black Museum* (#4x06) es, sobre todo, en este mismo capítulo la eterna ejecución en la silla eléctrica del avatar holográfico de un condenado la que encarna un *pathos* de dolor pictórico clásico, heredero de Caravaggio, Bacon y Munch, con un resultado plástico asimismo semejante al de las investigaciones fisiológicas de Duchenne de Boulogne (1862), que simulaba expresiones emocionales en el sujeto aplicando choques eléctricos a los músculos faciales.



Fig.- 8. *Black Mirror*, *Black Museum* (#4x06)

Sin embargo, la posteridad mencionada alumbra también el tercer lineamiento gestual: el de los gestos de la felicidad que ocupan la primera parte de *Nosedive* o, sobre todo, *San Junipero*, donde ancianos y moribundos pueden verter su conciencia en un *software* donde seguir viviendo en un cuerpo joven y en su época preferida. Al ritmo de la canción *Heaven Is a Place on Earth* de Belinda Carlisle, la historia de amor de Yorkie y Kelly contrapone los *pathos* de una juventud feliz —la danza, el beso, el enamoramiento junto al mar— con lo que Deleuze denominó la penúltimidad. Las imágenes finales del capítulo, con el viaje final de las dos jóvenes en coche, una vez Kelly ha decidido librarse a la eternidad del *software* que, desde 2040, les permite seguir viviendo en 1987, contrastan con la secuencia que muestra los servidores donde unos brazos mecánicos van

cargando los discos duros en los que se encuentra esa experiencia emocional. Si, por una parte, las imágenes apelan a un *pathos* de entrega tan destructivo como de entera felicidad amorosa que constituye un claro homenaje a la secuencia final de *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991), así como todo un cine de los ochenta, por otra, nos habla de la imposibilidad gestual impuesta por la tecnología.

En efecto, el contraste entre la intensidad de un *pathos* amoroso fundado en el melodrama clásico y la inexpressividad chata, llana, de los discos duros podría constituir, en muchos sentidos, y desde una perspectiva de aproximación histórico-psicológico-gestual, la cifra del trabajo de Charlie Brooker en *Black Mirror*. En su texto *El exhausto* (2015), Deleuze se refiere a la penúltimidad como la aproximación demorada a un final siempre diferido. La escatología post-capitalista, que sustituye el final de los tiempos cristianos por un tiempo del final expandido aparece explicada en el encadenamiento de imágenes de vertido digital, eutanasia y *pathos* concretos de la felicidad en este capítulo. A través del concepto síntoma cultural, que Ernst Cassirer utilizó en su antropología filosófica para referirse a aquellas manifestaciones culturales que encarnaban un cierto sentir del tiempo, y que en muchos sentidos posee una fuerte afinidad con el propósito de Warburg de construir una "ciencia de la cultura", es posible entender que en esas secuencias de *San Junipero* cristaliza el síntoma cultural de una penúltimidad deleuziana bajo la cual se entiende nuestra sociedad contemporánea.

De igual modo que Warburg, que insistía en trabajar a través de la polarización de las imágenes, en métodos contrastantes y de re-contextualización, es interesante pensar qué imagen podría constituir tanto la explicación como la antítesis de esa articulación, de ese montaje que liga la felicidad de Yorkie y Kelly con un la forma ortogonal de un disco duro. Acaso el extraordinario capítulo final de la serie *Mad Men* (#7x07, *Waterloo*) pueda brindar la imagen que haga emerger la verdadera dimensión de esas secuencias de imágenes y sus implicaciones iconográfico-gestuales. A la imagen de Don Draper haciendo yoga en una pequeña comuna, en un entorno idílico, y sobre la recitación del mantra "Aum", el capítulo monta sin solución de continuidad el anuncio *Hilltop* (1971), de Coca-Cola, la más perfecta plasmación del concepto de positividad en la sociedad del rendimiento —*It's the real thing*, cantan jóvenes de todas las razas en una negación escatológica de diferencias, multiplicidades y un verdadero espacio político—. Es frente a ese canto, también irónico, a los *pathosformeln* del capitalismo, que final de *San Junipero* contrapone la negatividad inexpressada de los discos duros con unos gestos, unas fórmulas de *pathos*, cuyo significado primario, el libre albedrío, aparece completamente invertido en una clara advertencia sobre las potencialidades narrativas de la tecnología.



Figs.- 9a y 9b. *Black Mirror*, *San Junípero* (#3x04).



Figs.- 10a y 10b. *Mad Men Waterloo* (#7x07).

## **BIBLIOGRAFÍA**

- AGAMBEN, Giorgio (1980), "Vocazione e voce", en AGAMBEN, Giorgio, *La potencia del pensiero*, Neri Pozza, Vicenza, pp. 77-90.
- AGAMBEN, Giorgio (1982), *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Turin.
- AGAMBEN, Giorgio. (2001), "Notas sobre el gesto", en AGAMBEN, Giorgio, *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Pre-textos, Valencia.
- AGAMBEN, Giorgio (2005), "Aby Warburg e la scienza senza nome", en *La Potenza del pensiero*, Neri Pozza, Vicenza, pp. 123-146.
- AGAMBEN, Giorgio (2006), *Che cosa è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma.
- ARENDT, Hannah (1950), "Was ist Politik". En: Arendt, Hannah (1993). *Was ist Politik. 24. Fragmente Aus dem Nachlaß*, Munich.
- ARENDT, Hannah (1958), *The Human Condition*. The University of Chicago [(2005), *La condición humana*, Paidós, Barcelona].
- ARENDT, Hannah (1978), *Vom Leben des Geistes. I. Das Denken. I. Das Wollen*. Munich [(1979). *The Life of the Mind. The Groundbreaking Investigation on How We Think*, New York, 1979].
- BAINES, John (1989), "Communication and display: the integration of early Egyptian art and writing", *Antiquity* n°63 (240), pp. 471-482.
- BAUDRILLARD, Jean. (2006), "Violencia de la imagen. Violencia contra la imagen", en BAUDRILLARD, Jean, *La agonía del poder*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- BENJAMIN, Walter. (1985), *Kapitalismus als Religion*, en BENJAMIN, Walter *Gesammelte Schriften*, vol, VI, Suhrkamp, Frankfurt, pp. 100-104.
- BONIFACCIO, Giovanni, giureconsulto. (1616), *L'Arte de'Cenni*. Vicenza. <https://archive.org/details/lartedecenniconl02boni>
- BULGAKOVA, Oksana (2005), *Fabrika zhestov*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moscow.
- BULGAKOVA, Oksana (2013), "La fábrica cinematográfica de gestos. Imágenes y memoria del cuerpo en la era de la globalización" en BENAVENTE, Fran y SALVADÓ, Gloria (eds.) *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Intermedio, Barcelona.
- CHARE, Nicholas. WATKINS, Liz (2015), "Screen Signs: Cultures of Gesture in Cinema", *Journal for Cultural Research* n°19 (1).
- CHASTEL, André (2004), *El gesto en el arte*, Siruela, Madrid.
- CHOMSKY, Noam, HERMAN, Edward (1988), *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, Pantheon, Nueva York.

CIRLOT, Victoria (2017), "Zwischenraum/Denkraum: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)", *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, n°150.

DARWIN, Charles (1872), *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, John Murray, London.

DEBORD, Guy (1967), *La Société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris.

DELEUZE, Gilles (1990), "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", en: Deleuze, G. *Pourparlers 1972 – 1990*. Paris, *Les éditions de Minuit*.

DELEUZE, Gilles (2004), *Foucault*, Minuit, Paris.

DELEUZE, Gilles (2015), *L'esauisto. A cura di Ginevra Bompiani, con un testo di Giorgio Agamben*, Nottetempo, Roma.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2002), *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), "Atlas ou le gai savoir inquiet." In *L'Oeil de l'histoire*, 3, Minuit, Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), "Quand les images prennent position." In *L'Oeil de l'histoire*, 1, Minuit, Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2010), "Remontages du temps subi." In *L'Oeil de l'histoire*, 2, Minuit, Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012), "Peuples exposés, peuples figurants." In *L'Oeil de l'histoire*, 4, Minuit, Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2016), *Peuples en Armes, Peuples en Larmes*. *L'Oeil de l'Histoire*, 6, Minuit, Paris.

DUCHENNE DE BOULOGNE, Guillaume (1862), *Mécanisme de la physiologie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Renouard, Paris.

EHRENBERG, Alain (2008), *La fatigue d'être soi-même. Dépression et Société*, Odile Jacob, Paris.

FOUCAULT, Michel (1966), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris.

FOUCAULT, Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.

FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris.

FOUCAULT, Michel (2001a), "La naissance de la médecine sociale", en: *Dits et écrits*, t. 2, Gallimard, Paris, pp. 207-228.

FOUCAULT, Michel (2001b), "L'incorporation de l'hôpital dans la technologie moderne", en: *Dits et écrits*, t. 2, Gallimard, Paris, pp. 508-521.

- FOUCAULT, Marc (2004), *Naissance de la biopolitique, Cours au collège de France 1978-1979*, Hautes études, Gallimard-Seuill, París.
- FUMAROLI, Marc (2008), *L'Ecole du silence: Le sentiment des images au XVIIe siècle*, Flammarion, París.
- FUMAROLI, Michel (2010), *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes. Diario de 2007 a 2008*, Acantilado, Barcelona.
- GOMBRICH, Ernst H. (1995), *Aby Warburg, una biografía intelectual*, Alianza Forma, Madrid.
- GUZZO, Pietro Giovanni y BONIFACIO, Giovanna. (ed.), *Otium Ludens. Stabiae, cuore de l'impero romano*, Castellammare di Stabia, Longobardi, 2009.
- HAN, Byung-Chul. (2012), *La sociedad del cansancio*, Herder, Barcelona.
- HAN, Byung-Chul. (2013), *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona.
- HANDKE, Peter (2006), *Ensayo sobre el cansancio*, Alianza, Madrid.
- HEGEL, Georg Wilhem (1970), *Encyclopédie des sciences philosophiques, I. La Science de la logique (1827-1830)*, Vrin, París.
- HEIDEGGER, Martin (1927), *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Halle.
- HEIDEGGER, Martin (1962), *Die Technik und die Kehre*, Neske, Pfullingen.
- JASPERS, Karl (1928), *Psychopathologie générale (1913-1922)*, Alcan, París.
- KUHN, Thomas S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago University Press, Chicago.
- LAMPRECHT, Karl (1900), *Die kulturhistorische Methode*, Gaertner, Berlin.
- LAMPRECHT, Karl (1906-11), *Deutsche Geschichte*. Zwölf Bände in neunzehn Büchern, Hermann Heyfelder & Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.
- LENK, Sabine y KESSLER, Frank (1996), "Cinéma d'attractions et gestualité" en GILL, Marie y LAGNY, Pinel (eds.) *Les vingt premières années du Cinéma français*, AFRHC/Sorbonne Nouvelle, París.
- MANTEGAZZA, Paolo (1874), *Dell'espressione del dolore, Parte I*, in Società Italiana di Antropologia e Etnologia (a cura di), *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. IV, pp. 4-11. <http://www.antropologiaetnologia.it/node/17>
- MANTEGAZZA, Paolo (1874), *Fisiologia del Piacere, G.*, Bernardoni tipografo-editore, Milano.
- MANTEGAZZA, Paolo (1876), *Atlante del dolore. Fotografie prese dal vero e da molte opere d'arte che illustrano gli studi sperimentali sull'espres-*

*sione del dolore del dottore Paolo Mantegazza*, Giacomo Broggi fotografo editore, Firenze.

MANTEGAZZA, Paolo (1880), *Fisiologia del Dolore*, Fratelli Dumolard, Milano.

MANTEGAZZA, Paolo (1881), *Fisionomia e Mimica*. Milano, Fratelli Dumolard, Milano.

MANTEGAZZA, Paolo (1874), *Fisiologia del Piacere*, G. Milano, Bernardoni tipografo-editore

MANTEGAZZA, Paolo (1876), *Dell'espressione del dolore, Parte II*, in Società Italiana di Antropologia e Etnologia (a cura di), *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. VI, , pp. 1-16. <http://www.antropologiaetnologia.it/node/17>

MANTEGAZZA, Paolo (1880), *Fisiologia del Dolore*, Fratelli Dumolard, Milano.

MANTEGAZZA, Paolo (1881), *Fisionomia e Mimica*, Fratelli Dumolard, Milano.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.

MICHAUD, Philippe-Alain (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement. Suivi de Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo (1923) et Project de voyage en Amérique (1927)*, Macula, Paris.

MURANO, Jessica (2016), *Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di Pathosformel*, *Aisthesis*, anno IX, n°1, pp. 153-175.

NEGRI, Antonio, HARDT, Michael (2000), *Empire*, Exils, Paris

NIETZSCHE, F. (1872), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: E. W. Friedritzsch.

NIETZSCHE, Friedrich (1977), *Fragments posthumes (1869-1872)*, Gallimard, Paris.

PEARSON, Roberta (1992), *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in The Griffith Biograph Films*, University of California Press, Berkeley.

PINTOR, Iván (2017), "Silence and Fog. On Gesture, Time, and Historicity in the Films of Aleksandr Sokurov", *Mise en geste. Studies of Gesture in Cinema and Art*, special issue of *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 5.

PINTOR, Iván (2018b), "O Somma Luce. Otherwordly journeys and encounters with the Goddess. A comparative approach of the Dantean heritage in the comic books of Hugo Pratt, Fellini and Manara and Makyo", *Dante e l'Arte*, Vol. V.

- PINTOR, Iván (2009), *Melancholy and Sacrifice in Contemporary Science Fiction*, *Formats, Journal of Audiovisual Communication*, vol.V.
- PINTOR, Iván (2012), "This is the end. La melancolía y el apocalipsis en la ciencia ficción", *TRAMA Y FONDO*, nº 31, Asociación Cultural Trama & Fondo, Segovia, pp. 123-139.
- PINTOR, Iván (2015), "Nunca volveremos a casa: la figuración del hogar en *Mad Men*". En: VV.AA. *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*. Madrid, Errata Naturae (pp.107, 133).
- PINTOR, Iván (2017), *Formas del Atlas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto*. Barcelona, *Research, Art, Creation*, 5(2), 156-188. doi: 10.17583/brac.2017.2684.
- PINTOR, Iván (2018), "El vacío, la cólera y el mal en la ficción serial contemporánea. Una estética de la negatividad" en HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel y SANGRO COLÓN Pedro (ed.), *La estética televisiva en las series contemporáneas*, Editorial Tirant Lo Blanch, Valencia.
- RAZAC, Olivier (2008), *Avec Foucault, après Foucault. Disséquer la société de contrôle*, L'Harmattan, París.
- SARTRE, Jean-Paul. (1938), *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, París.
- SHAW, Ian; NICHOLSON, Paul (1995), *The Dictionary of Ancient Egypt*, Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, p. 197.
- SLOTERDIJK, Peter (1998), *Sphären I. Blasen, Mikrosphärologie*, Suhrkamp, Frankfurt.
- SLOTERDIJK, Peter (1999), *Sphären II. Globen, Makrosphärologie*, Suhrkamp, Frankfurt.
- SLOTERDIJK, Peter (2004), *Sphären III. Schäume, Plurale Sphärologie*, Suhrkamp, Frankfurt.
- VÄLIAHO, Pasi (2010), *Mapping the Moving Image. Gesture, Thought and Cinema Circa 1900*. Amsterdam University Press, Amsterdam.
- VATTIMO, Gianni (1985), *Poesia e ontologia*, Ugo Mursia editore, Milán.
- VATTIMO, Gianni (1989), *La società trasparente*, Garzanti, Milán.
- VIRNO, P. (2002), *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Derive/Approdi, Roma.
- WARBURG, Aby (2016), *Mnemosyne. Einleitung. Introduzione al Bilderatlas [1929]*, nuova edizione critica e traduzione di Maurizio Ghelardi, "La Rivista di Engramma" n. 138, settembre/ottobre.
- WARBURG, Aby (1995), *Images from the region of the Pueblo Indians of North America*, Ithaca, Nueva York.

WARBURG, Aby (1999), "Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring. An examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance" en *The Renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*, Los Angeles.

WARBURG, Aby (1999), *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La nuova Italia, Florencia.

WARBURG, Aby (1988), *Schlangenritual. Ein Reisebericht [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, Vortrag gehalten am 21 april 1923, Kreuzlingen]*, Mit einem Nachwort von U. Raulff, Verlag Klaus Wagenbach, Berlín.

WEBER, Max (2003), *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

WUNDT, Wilhelm (1912), *Elemente der Völkerpsychologie: Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit*, Leipzig.

## **A LO LARGO DE LA ATALAYA: EL TRAVELLING DESCREÍDO DEL OPENING DE *THE YOUNG POPE* (PAOLO SORRENTINO, 2016)**

### **ALONG THE WATCHTOWER. THE GODLESS TRAVELLING OF *THE YOUNG POPE'S* OPENING (PAOLO SORRENTINO, 2016)**

**IVÁN BORT GUAL**

(CESAG-UP Comillas)

**TERESA SOROLLA-ROMERO**

(Universitat Jaume I)

#### **RESUMEN**

Con paso decidido, las manos a la espalda y sonrisa altiva, un joven vestido con la túnica alba camina por una galería de paredes granates iluminada mediante un suave claroscuro. Un *travelling* de pulso tan estable como firme es su avance acompaña su paso. La mirada de la cámara va dejando atrás lienzos que el caminante no atiende, mientras bajo ellos, a modo de cartela identificativa pero con parpadeantes luces de neón, van apareciendo los títulos de crédito de la serie *The Young Pope* (Paolo Sorrentino, 2017). El friso de imágenes cronológicamente desordenadas muestra escenas religiosas de diversas épocas y estilos, hilvanadas por una suerte de estrella de oriente que se vuelve progresivamente destructiva al ritmo del crescendo de la banda sonora e incendia las escenas de los lienzos, cuyo cielo va cruzando. La estrella guía, convertida en meteorito, termina impactando sobre una escultura de Juan Pablo II para conformar *La nona hora* (Maurizio Cattelan, 1999). El guiño que Lenny, o Pio XIII, dirige al espectador transgrediendo la cuarta pared justo antes del choque avanza rasgos clave del carácter del pontífice protagonista, pues entronca con referentes previos cinematográficos y televisivos. En este texto pretendemos llevar a cabo un análisis del *opening* de *The Young Pope* que lea el significado que emerge de la colisión entre las referencias pictóricas que la partícula narrativa aún mediante el andante *travelling*, así como situarla como conjunto dentro de la tradición que la televisión contemporánea ha venido forjando durante las últimas décadas.

**Palabras clave:** *The Young Pope*, Paolo Sorrentino, series de televisión, ficción televisiva, pintura y cine, HBO.

#### **ABSTRACT**

With firm step, the hands behind his back and haughty smile, a young man dressed in a white tunic walks by a gallery illuminated by a soft chiaroscuro.

A stable traveling accompanies his firm steps. The camera's gaze leaves behind paintings that remind unattended by the walker. Under them, *The Young Pope's* credits appear on neon lights, as if they were giving information about the paintings. The frieze of chronologically disordered images from different epochs and styles is stitched by a kind of Star of Bethlehem, which becomes progressively destructive and sets fire to the painted scenes. The guide star, transformed in a meteorite, finally impacts with a sculpture of John Paul II and becomes *La nona hora* (Maurizio Cattelan, 1999). The wink that Lenny dedicates to the spectator breaking the fourth wall advances some key traits of the young pope's character, by reminding previous examples of this gesture from cinema and television as well. In this article we intend to analyse *The Young Pope's* opening, attending to the meaning born from the collision between the pictorial references showed along the travelling.

**Keywords:** *The Young Pope*, Paolo Sorrentino, Television Series, Television Fiction, Painting and Cinema, HBO.

## RESUM

### Al llarg de la talaia: el *travelling* descregut de l'opening de *The Young Pope* (Paolo Sorrentino, 2016)

Amb pas decidit, les mans a l'esquena i somriure altiu, un jove vestit amb la túnica alba camina per una galeria de parets granats il·luminada amb un clarobscur suau. Un *travelling* de pols tan suau com ferm és el seu avanç li acompanya el pas. La mirada de la càmera va deixant enrere llenços que el caminant no atén, mentre sota ells, van apareixent els títols de crèdit de la sèrie *The Young Pope* (Paolo Sorrentino, 2017) en forma de llums de neó que pam-palluguegen. El fris d'imatges cronològicament desendreçades mostra escenes religioses d'èpoques i estils diferents, enfilades per una mena d'estrella d'Orient que esdevé destructiva al ritme del crescendo de la banda sonora i incendia les escenes dels llenços, el cel dels quals va creuant. L'estrella guia, convertida en meteorit, impacta finalment sobre una escultura de Joan Pau II per conformar *La nona hora* (Maurizio Cattelan, 1999). Lenny, o Pius XIII, fa l'ullet a l'espectador tot transgredint la quarta paret precisament abans del xoc—avança trets clau del caràcter del pontífex protagonista, atès que entronca amb referents previs cinematogràfics i televisius. En aquest text pretenem dur a terme un anàlisi de l'opening de *The Young Pope* que llegeixi el significat que emergeix de la col·lisió entre les referències pictòriques que la partícula narrativa condensa mitjançant el *travelling* caminant, així com situar-la tot formant part de la tradició que la televisió contemporània ha forjat durant les últimes dècades.

**Paraules clau:** *The Young Pope*, Paolo Sorrentino, sèries de televisió, ficció televisiva, pintura i cinema, HBO.

«*There must be some way out of here...*»  
All Along the Watchtower (Bob Dylan, 1967)

En torno a 1301-1303, Giotto pintaba una naturalista imagen de una rocosa bola de fuego surcando el cielo y dejando tras ella una estela cónica, decreciente, para ilustrar de forma insólita hasta el momento la estrella de Belén en la Adoración de los Reyes Magos de la Capilla Scrovegni, en Padua. Contagiando a la imagen religiosa de un naturalismo que reflejaba la deriva hacia el humanismo moderno y se retroalimentaba con los avances matemáticos y astronómicos de su época,<sup>1</sup> el artista florentino pudo inspirarse para su estrella en la visión del cometa Halley, cuyo arrastre sideral pudo observarse desde la Tierra en 1301.

La conversión de una estrella de ocho puntas definidas en una masa chisporroteante muy similar al cometa Halley de Giotto es seguida en el *opening* de *The Young Pope* (Paolo Sorrentino, 2016) por Lenny Belardo, el ficticio papa norteamericano que adopta el nombre de Pío XIII. El cometa atraviesa, como cosiéndolas, nueve imágenes que representan momentos clave de la Historia de la Iglesia Católica, y que marcan una deriva hacia la violencia enfatizada por los desperfectos e incendios que el astro provoca en sus escenarios, que más adelante comentaremos. El seguimiento de la estrella se vuelve, en este caso, destructivo. Si la estrella de Belén llevaba a los Reyes Magos de Oriente hasta el recién nacido niño Jesús, de ese punto de partida –promesa de salvación– arranca el cometa del *opening* para atravesar diferentes etapas de la Historia de la Iglesia desde su fundación y primer papado hasta las guerras de religión de los siglos

1 “Art historians view Giotto as the first painter who made physical truth a central element in his work (Gilbert, 1966). This judgment is based on an analysis of the actual works as well as on early sources, which frequently rely on topoi drawn from literary traditions on ancient art” (Olson y Pasachoff, 2002: 1564).

XVI-XVII, pasando por concilios ecuménicos, llamadas a las cruzadas, etc. Si diversas de las pinturas representan –aunque desde puntos de vista religiosos determinados– acontecimientos históricos, lo naturalista de la representación que entronca con Giotto *cae* literalmente, siguiendo las leyes de la física, cuando la estrella convertida en meteorito derriba una escultura de Juan Pablo II con la complicidad del apuesto y joven papa que acaba de guiñar ojo al espectador, saliendo fuera de campo antes de la caída del anciano pontífice.

En las páginas que siguen nos proponemos analizar la secuencia de títulos de crédito inicial de la serie, buscando el sentido tanto a las obras de arte que en ella aparecen como a los gestos estéticos y narrativos sobre los que se configura el *opening*. Los cimientos epistemológicos sobre los que se sustenta nuestra aproximación al mismo –para cuya aparición debemos esperar hasta el tercer episodio, debido a la mayor duración de los dos primeros–, desde el análisis textual de corte semiótico-estructuralista, descansan sobre dos nociones de base: 1) el *opening* como pieza autónoma susceptible de deconstrucción desde la perspectiva de un cierto *microanálisis fílmico*; y 2) la convicción de que todo *opening* debe considerarse una partícula epítome concentradora y condensadora de las características formales y de contenido del texto en el que se integra<sup>2</sup> (Bort Gual, 2012).

### **EL TRAVELLING PASEANTE**

*All Along The Watchtower*, escrita originalmente por Bob Dylan<sup>3</sup> en 1967 para su álbum “John Wesley Harding” y versionada y popularizada más tarde por muchos otros artistas –siendo quizá la de Jimi Hendrix la más conocida– es la canción que acompaña al *opening* de la serie *El joven papa* (*The Young Pope*, Paolo Sorrentino, 2016), en una versión instrumental interpretada por Devlin e integrada en su álbum *A Moving Picture*, cuyo título resuena mutuamente con el deslizarse de los lienzos del *opening* que nos ocupa, como veremos más adelante. Gestada en un momento especialmente significativo de su carrera, *All Along The Watchtower* ha sido frecuentemente analizada por su inusual estructura de composición y

2 Javier Moral (2004) propone una hipótesis similar en relación a los *main title shots* de biopics de artistas de diversas épocas.

3 No es la primera vez que un tema de Dylan es utilizado para estos menesteres, pues la extraordinaria y reveladora pieza de créditos iniciales del film *Watchmen* (Zack Snyder, 2009), diseñada por el estudio yU+co, discurría al son de la emblemática *The Times They Are A-Changin’*.

por su supuesta inspiración en el Libro de Isaías y la caída de Babilonia,<sup>4</sup> además de por su controvertido mensaje. Desde el título ya se apunta hacia una aparente incorrección, un bello desliz poético del que partiremos para nuestro análisis: si entendemos por *watchtower* una *torre de vigía* —lugar que asociamos fácilmente a esa *atalaya* de la Basílica de San Pedro del Vaticano desde la que el protagonista divisa el mundo—, resulta bastante evidente que se trata de un espacio fijo donde se *está*, pero que no se puede *recorrer*, es decir, donde no ha lugar un *all along*. No obstante, transcribiendo la letra al lenguaje fílmico, sí es el *travelling* el movimiento de cámara por excelencia para asociar a un *a lo largo de*, es decir, el seguimiento de un desplazamiento. Y ese es, quizá por ello, el movimiento de cámara que opera en el *opening* de *The Young Pope*: el *travelling*.

Decía Jean-Luc Godard que el *travelling* es una cuestión moral: acicate ineludible de sus agitaciones sociopolíticas a través de la forma fílmica. No en vano alguno de los *travellings* más memorables de la historia del cine pueden rastrearse desde su filmografía, particularmente el que encontramos en *Week-end* (1967) —año precisamente en el que Dylan compone *All Along The Watchtower*—, donde un *travelling* de casi diez minutos de duración recorre un monumental atasco automovilístico en clave de mordaz crítica al atolondramiento burgués. Con mucho menor azote político pero idénticos planteamientos formales, hemos podido ver con posterioridad *travellings* en clave de *filigranescos* planos-secuencia automovilísticos en el arranque de los coloristas musicales *Las señoritas de Rochefort* (*Les Demoiselles de Rochefort*, Jacques Demy, 1967) —nuevamente 1967— o *La ciudad de las estrellas* (*La La Land*, Damien Chazelle, 2016) e incluso en videoclips como el *Golden* (Sia y Travie McCoy, 2015).

Y es que todo *travelling*, como operación de titánico dirigismo de la mirada espectral, se asocia indefectiblemente con una decisión del ente enunciator. “Es fundamental el uso semántico del *travelling* frente a la dialéctica clásica de plano-contraplano. Mientras esta funciona suponiendo un fuera de campo estrictamente habitado y en tensión de corresponderse, el *travelling* tiene la función de reunir, de crear un campo lleno” (Bort Gual, Forner Domingo y García Catalán, 2011: 21). De todo ello dispone con especial maestría la escritura fílmica del talentoso cineasta napolitano Paolo Sorrentino, artífice absoluto de la creación de *The Young Pope* y en el escarbo de cuya obra nos detenemos para reconocer la inscripción autoral de la

4 Una referencia que no resulta descabellada, atendiendo a las connotaciones relativas al caos y desentendimiento bíblicamente asociados a Babel y el levantamiento y derrumbe de su torre.



Figs.- 1- 4. Fotogramas de *Week-end* (arriba a la izquierda), *Golden* (arriba a la derecha), *Las señoritas de Rochefort* (abajo a la izquierda) y *La ciudad de las estrellas* (abajo a la derecha).

partícula a estudio. Ya en esta misma dirección versaban los títulos de crédito de su hipnótica y desasosegante *Las consecuencias del amor* (*Le conseguenze dell'amore*, 2004), donde Sorrentino nos obsequiaba con un plano inicial que amenazaba con hacer estallar la paciencia del espectador. Una composición en llamativa profundidad de campo muestra una cinta de desplazamiento de un aeropuerto, uno de esos enclaves muy dados al *travelling* —por el movimiento constante y por la noción de viaje (*travel*)—. Sin embargo, el plano que escoge Sorrentino para desesperar la narración es sostenido, fijo, estático. La música: metálica, distante, maquina. Al fondo parece vislumbrarse un hombre con una maleta, solitario, único elemento divisible en el plano, pero muy lejano aún. Pronto deducimos, resignados, que la secuencia de títulos de crédito durará, por lógica, todo el tiempo que al plano le cueste que ese hombre con la maleta que se acerca con la parsimonia de una cinta de transporte que se nos antoja infinita llegue a nuestra posición, la de la cámara, que no se ha movido un ápice. No hay aquí, pues, *travelling*, no hay *espacio* para el seguimiento. Y es que eso es precisamente el *travelling*: una cuestión acerca del *t(i)empo* de la narración en recorrer un espacio con o sin un personaje. Por eso Lenny —o Pío XIII— guía el *opening* de *The Young Pope*, porque el *travelling* es el que le sigue. La decisión formal de Sorrentino para el *opening* de *The Young Pope* es



Figs.- 5 y 6. Fotogramas del plano inicial de *Las consecuencias del amor*.

similar a la que emplea en *Il Divo* (2008) para seguir a otro mandatario, en este caso al primer ministro italiano Giulio Andreotti, caminando no ante pinturas, sino ante *pintadas*: unos feos grafitis de denuncia en la pared en contra de su política: “Masacres y conspiraciones, el trabajo de Andreotti”. Su andar pasmoso, manos en la espalda, y su rostro impertérrito al transitar ante ellas muestra su total indiferencia, algo que encuentra su reflejo en la actitud indolente de Pío XIII al avanzar sobre los cuadros que retratan algunos de los episodios de la historia de la Iglesia Católica —y que más tarde analizaremos—.



Figs.- 7 y 8. Fotogramas de *Il Divo* (izquierda) y del *opening* de *The Young Pope* (derecha).

En *Il Divo* Sorrentino despliega un opulento aparato formal —tanto como el del propio gobierno representado— donde el *travelling* de seguimiento sumado a un cierto efecto de ralentización sirve para presentar a la literalmente —y no muy sutilmente rotulada en rojo— denominada *corriente andreottiana de la democracia cristiana*—. Así, nuevamente, la presentación de este variopinto y patético grupo de personajes —entre los que no falta tampoco un cardenal visiblemente ataviado con sus púrpuras vestimentas

litúrgicas y birreta— reviste reminiscencias con el palmito de Pío XIII en el *opening* de *The Young Pope*. Todo ello, aún más si cabe, se refuerza visualmente con una composición del plano que los *bandaliza* al mismo tiempo que los *patetiza* en un claro intertexto a los títulos de apertura de *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1991).



Figs.- 9 y 10. Fotogramas de *Il Divo* (izquierda) y de *Reservoir Dogs* (derecha).

El modo en el que el personaje interpretado por Jude Law recorre el *opening* —paso decidido, manos en la espalda, sonrisa altiva e incluso indumentaria blanca— entronca también con el modo en el que Jep Gambardella (Toni Servillo), icónico personaje protagónico de la también *sorrentiniana* *La Gran Belleza* (*La Grande Bellezza*, 2013) se desplaza por la noche taciturna de la Via Veneto romana. Aquí la referencia pertinente es la del *flâneur* de Charles Baudelaire, ese caballero que pasea por las calles de la ciudad sin un rumbo ni objetivo, artista indolente, literato decadentista del cual el poeta diría que se queda “el último allí donde la luz brille, donde resuene la poesía, hormiguee la vida y vibre la música” (1988: 1381). Eso es Jep Gambardella y eso es también, en cierto modo, el Papa Pío XIII de *The Young Pope*. En *El puente de Europa* de Gustave Caillebotte (1876), la figura del observador *flâneur* asumía una mirada reflexiva sobre los acontecimientos urbanos. Un personaje con sombrero y levita “gira la cabeza para observar a la mujer que acaba de sobrepasar, con lo que se evidencia uno de los mayores atractivos para esta figura masculina, la posibilidad del encuentro erótico con una mujer desconocida” (Cuardic García, 2012: 17). Lo mismo sucede en *La Gran Belleza*, cuando en uno de esos paseos nocturnos, el personaje que interpreta Toni Servillo, inequívoco *alter ego* del propio Paolo Sorrentino, se cruza —en un momento de mágico lirismo

nostálgico— con Fanny Ardant, viuda y musa última de François Truffaut: en realidad Sorrentino está *erotizando* un cine que admira y homenajea, pero que es consciente de estar *remezclando* inevitablemente. “A Sorrentino le interesa la madurez y le atrae cada vez más la decadencia [...] todos son *retrasados*, están desfasados; retrata criaturas que (mal/sobre)viven apegados al pasado; anacrónicas por rechazo de los valores de la época contemporánea; víctimas y verdugos del autoengaño; aspirantes a héroes en un imposible pretérito mítico; e impotentes. Apenas se rebelan contra el hado tanto más terrible de la intrascendencia y el patetismo irredimible de los especímenes condenados a extinguirse sin transferir su legado a progeñe alguna” (Rubio Alcover, 2012: 229). Residuos del tedio decimonónico, de la inacción del *dolce far niente*, salpicarán también los paseos, descansos y rezos del papa por los jardines vaticanos y los quehaceres blandamente deportivos o domésticos que ocupan a las monjas en los exteriores palaciegos —recoger naranjas, lavar o tender la ropa...—.

Las traslaciones de la poética del *flâneur* a la ontología del arte cinematográfico han ido más allá de la mera representación del personaje, concibiendo la mirada de la cámara como una *flanerie* urbana, “sobre todo cuando se toma en cuenta que ambas actividades se caracterizan por la movilidad, es decir, son actividades peripatéticas que desarrollan una visualidad fragmentaria y caleidoscópica, [...] las similitudes entre la mirada del *flâneur* y el registro visual de la cámara cinematográfica se dan, sobre todo, en el documental, y dentro de este, en el subgénero de la *sinfonía urbana*, que registra las variaciones en el ritmo de las actividades callejeras” (Cuvardic García, 2012: 20). Por ello no resulta descabellado vincular los mecanismos discursivos de *El hombre con la cámara* de Dziga Vertov (*Chevolek s kinoapparátom*, 1929), *A propósito de Niza* de Jean Vigo (*À propos de Nice*, 1930), o de *Berlín, sinfonía de una ciudad* de Walter Ruttmann (*Berlin Die Sinfonie Der Grosstadt*, 1927) con las operaciones del dandi ocioso —más tarde veremos que la *mirada* de Pío XIII es clave en *The Young Pope*—. De hecho, tampoco lo es hacerlo con el amanecer sonoro de las calles de París registradas por Rouben Mamoulian en *Ámame esta noche* (*Love Me Tonight*, 1932) o con la inscripción de los personajes femeninos en los espacios urbanos del cine de Michelangelo Antonioni —sobre todo la Monica Vitti de *La noche* (*La Notte*, 1961), *El eclipse* (*L'éclisse*, 1962) y *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1962)— e incluso la actualización que de todo ello supone *Lost in translation* (Sofia Coppola, 2003). Sugestivas cuestiones en cuyo detenimiento no podemos sucumbir por desviarnos del análisis al que aquí atendemos.

## LO VIEJO Y LO NUEVO

En esa poética de *lo viejo* y *lo nuevo* puede entenderse gran parte de la propuesta filmica de Sorrentino. De cómo su cine bebe de la *fuentes* de Federico Fellini, de quien recoge su interés por la representación de la religión y, sobre todo, de la fascinación por la litúrgica religiosa de la que hace gala en *The Young Pope*. Al mismo tiempo su impronta es la del cine de su tiempo, una cuestión que trasluce de forma brillante en una escena del segundo episodio, en la que el nuevo Papa discute las estrategias de comunicación con su gabinete y en la que parece que es el propio Sorrentino quien traza realmente su mapa de (p)referencias, donde “Pío XIII enfrenta la oscuridad a la visibilidad, favorece el misterio a la transparencia, obliga a reivindicar la etiqueta de lo *oculto* como el antídoto contra el discurso banal de lo cotidiano, la célebre *gerede* heideggeriana” (Rodríguez Serrano, 2017: 90). En su ilustrativa conversación con Sofia (Cécile de France), jefa de máquetin del Vaticano, dice:

- *Ahora que lo pienso, llevo toda la vida preparándome para ser un papa invisible, y en mi primer discurso, la luz será tan tenue que fotógrafos, cámaras de televisión o fieles, no verán nada de mí, solo una sombra oscura, mi silueta, no me verán porque no existo [...]*  
¿Suicidio mediático? Sígame, si puede: ¿El autor más importante de los últimos veinte años? Atención, no el mejor, el virtuosismo es de arrogantes, el más importante, ese que ha despertado tal morbo y curiosidad que le han hecho el más importante.

- ¿Philip Roth?

- ¡No! Salinger. ¿Director de cine más importante?

- ¿Spielberg?

- ¡No! Kubrick. ¿Artista contemporáneo?

- ¿Jeff Koons, Marina Abramovic?

- ¡No! ¡Banksy! ¿Música electrónica? ¡Daft Punk! [...] en el Vaticano para sobrevivir hay que hacerse tan inaccesible como una estrella de rock. El Vaticano sobrevive gracias a la hipérbole.

No en balde, prontamente el mentor del joven papa, el cardenal Spencer (James Cromwell), profundamente decepcionado por no haber resultado él pontífice advierte al amedrentado Secretario de Estado Voiello (Silvio Orlando) de que la curia, temiendo su conservadurismo y eligiendo a Lenny, ha pasado por alto que los jóvenes siempre son mucho más radicales que los ancianos. Como el Vaticano, como el joven papa cuando se dirige a los

cardenales por primera vez en la Capilla Sixtina, entrando enojado con la tirara papal en andas sobre la silla gestatoria, la cámara de Sorrentino es hiperbólica, su puesta en escena es siempre excesiva y desmesurada. Así sucede durante la serie desde su onírico arranque hasta su estratosférica despedida que traslada el punto de vista al universo. Del mismo modo que la irrupción misma del *joven Papa* en ese anquilosado Estado rodeado de eclesiásticos moribundos, sus ideas, sus planteamientos, sus comportamientos, sus excentricidades, vehiculan la narración hacia la dicotomía discursiva, nuevamente, de *lo viejo y lo nuevo*. En su último filme estrenado en salas –decir su última película, dada la extraordinaria producción de *The Young Pope*, supondría chafar terrenos pantanosos en esa inerte confrontación entre cine y televisión—<sup>5</sup>, titulado precisamente *La juventud* (*Youth*, 2016), Sorrentino no esconde esa preocupación esencial en su obra, y de hecho la explicita con un intertexto –visual pero no narrativo– al prolífico tema bíblico de *Susana y los viejos*.

### LA GALERÍA

Pío XIII no oculta su desagrado por los turistas –a los cuales manda cerrar las puertas del Vaticano para contemplar tranquilamente *La piedad* de Miguel Ángel (1498-1499)–. Confiesa al cardenal Gutiérrez (Javier Cámara)



Figs.- 11 y 12. Poster oficial de *La juventud* y pintura de *Susana y los viejos* de Tintoretto (1557).

5 Uno de los teóricos que trabajaron la complejidad de la serialidad televisiva contemporánea, especialmente norteamericana, es Mittell (2006).

que le molesta de ellos que “siempre están de paso”. Eso es, en esencia, un *travelling*: un paseo al que la cámara obliga, que va recorriendo y dejando atrás espacio del profílmico. Es delante de la escultura de la Virgen con Cristo muerto sobre los brazos que Lenny –huérfano– reflexiona ante Gutiérrez: “Al final, todo se reduce a la madre”. Su trauma vital, el dolor jamás superado por el abandono de sus padres, a los que persigue en sueños por las calles de Venecia y de los cuales no ha vuelto a saber nada, es el eje sobre el que pivota su carácter. Pío no tiene una madre que le sostenga cuando se siente desfallecer –pues lo primero que su figura maternal más próxima, la hermana Mary (Diane Keaton), le dijo al recibirle cariñosamente en el orfanato fue: “No me llames madre. Llámame hermana Mary”–, y el relato insiste en esa falta convocándola desde la imagen como motivo visual recurrente.

Ninguna *Piedad* forma parte de las obras que aparecen en los títulos de crédito, pues a diferencia de aquélla, éstas tienen un carácter más narrativo que simbólico.<sup>6</sup> Sin embargo, la única virgen que aparece lo hace en la obra que da inicio a la galería, *La adoración de los pastores* (1622) del



Figs.- 13-16. *La piedad* recreada literalmente en la serie (izquierda) y a través de composiciones que aluden a ella (derecha).

*caravaggista* holandés Gerard van Honthorst, coincidiendo con la acreditación del actor que encarna al papa –Jude Law–. La sagrada familia –de la que Lenny carece– inaugura el paseo, sobrevolada por angelitos y rodeada de pastores que acuden a adorar al niño, expuesto por María que lo descubre sosteniendo delicadamente la tela que le envuelve. El fundacional nacimiento de Cristo –con el cual se compara Lenny constantemente, llegando a declarar que probablemente le supere en atractivo– abre la secuencia. Del niño –*la luz del mundo*, dirá de sí mismo en el evangelio según san Juan–, y de ninguna otra fuente, emana la luz que baña suavemente al resto de personajes. En contraste con la cándida escena de la adoración, y la bienvenida al mundo que refleja, los bebés que aparecen en la diégesis son portadores de imágenes escalofrantes, apilados como cadáveres holocausticos a las puertas de la Basílica de San Marcos en Venecia, o de súbitos sobresaltos, como el resbalón que provoca la caída de un bebé de los brazos del papa en el hospital. Según Pío XIII se aproxima caminando al lienzo, en su misma dirección y desde dentro del cuadro aparece una estrella dorada, con estela de cometa similar a la Estrella de Oriente que, según la tradición bíblica, guiara a los magos hasta el pesebre. A su paso se aclara la iluminación de los lienzos cuyo cielo surca pero, a medida que avanza, la estrella coge fuerza y muta en una suerte de meteorito incendiario que va causando desperfectos en las escenas que atraviesa hasta derribara al mediático papa Juan Pablo II en *La Nona Ora*. De este modo, bajo el signo sagrado de buenaventura, bajo el elemento orientador y poéticamente bello, llega –como sucediera en *Melancholia* (Lars Von Trier, 2011)– el caos y la destrucción. De hecho, como en *Melancholia*, también, el filme cierra con un punto de vista inhumano, más que divino, situado en el universo. Sin embargo, donde el filme de Lars von Trier mostraba el asteroide colisionando con la Tierra, *The Young Pope* inscribe su *main title shot* sobre un silente planeta Tierra que se va alejando cada vez más, hasta que la tipografía funde con el “The End” definitivo.

Si la primera de las obras se regocija con la llegada del niño al mundo, como con la elección del nuevo papa empieza ilusionándose –fuera de campo– la sociedad católica, la segunda imagen alude ya a la condición de dueño, de soberano de los bienes de la Iglesia que Pío XIII reivindica sin

---

6 Tal y como han propuesto, respecto a la interrelación entre pintura y cine, diversos autores como –entre otros– Aumont (1997), Bazin (1990), Mitry (1974), Moral (2016), Ortiz y Piqueras (1995) o Sánchez-Biosca (2004) la serie convoca en el *opening* los lienzos de modo que suponen más que una cita puntual para establecer con el lenguaje cinematográfico una relación más compleja y, en este caso, hablar sobre el relato que los acoge de forma metafórica.

apuro constantemente. *La entrega de las llaves a San Pedro* (1482), considerada obra maestra del pintor renacentista Pietro di Cristoforo Vanucci conocido como Il Perugino, es uno de los asombrosos frescos que decoran la Capilla Sixtina y, de hecho, aparece en la serie cuando el papa da allí su primer discurso a los cardenales. La escena queda enmarcada en la matemática perfección de la arquitectura renacentista –y del ventajoso punto de vista desde el que se representa–, inspirada en el arco de Constantino al que aluden los dos arcos triunfales de los lados, y en una idealizada recreación del Templo de Jerusalén representado según los cánones del Renacimiento. La pulcritud de las líneas dirige inequívocamente la mirada hacia un único punto de fuga, y en la parte inferior del mismo queda situado el centro de la acción. De entre un friso de personajes que puebla la parte inferior de la escena –en su mayoría apóstoles, con aureola, y otros ataviados de forma contemporánea entre los que se identifica un posible autorretrato de Il Perugino, en el centro destaca Cristo entregando las llaves del Cielo a san Pedro. Las llaves, que cruzadas en forma de aspa forman parte del escudo de armas papal, representan la supremacía de Pedro sobre el resto de discípulos y apóstoles de Jesús y encajan como símbolo de autoridad papal con la reivindicación constante de Pío XIII como cabeza única de la Iglesia Católica. El joven papa reivindica su relación directa con Dios una y otra vez –incluso, desafiante, se equipara al mismo– y, en el mencionado discurso a los cardenales que tiene lugar en el quinto episodio, hace referencia a una pequeña puerta dorada<sup>7</sup> en cuya cerradura resplandece una luz blanca, declarando: “Esa es la puerta. La única entrada. Pequeña y tremendamente incómoda. Todo el que quiera saber quiénes somos tendrá que cruzar esa puerta. Hermanos cardenales, tenemos que volver a ser lo prohibido. Lo inaccesible y misterioso. Esa es la única manera de volver a ser deseables”.

Ya la referencia a San Pedro, el primero de los papas, y a su relación personal con Cristo, que le entrega en mano las llaves de los cielos y le encomienda la tarea de dirigir y custodiar la institución eclesiástica, establece un paralelismo con el rol desbordante de poder que se atribuye a sí mismo Lenny como pontífice. Pero además, la materialización de la puerta hace referencia a su potestad para regular la cabida de los fieles en la Iglesia, los márgenes de aceptación de los mismos. No en pocas ocasiones, Pío XIII reclama su soberanía sobre los bienes del Estado Vaticano. En su discurso, alude a la Iglesia como una casa de la que ha decidido expulsar a

7 Metafórica, pero que se materializa en la diégesis a la entrada de la capilla, mágicamente atendida por un suave *travelling* hacia atrás que deja ver su pequeñez cuando entran en cuadro los cardenales sentados.



Figs.- 17 y 18. *La entrega de las llaves a San Pedro* y la pequeña puerta dorada imaginada por Pío XIII.

la *tolerancia*. Él regula, literalmente, quién entra en ella, y la alusión a lo espacial y lo arquitectónico son centrales en su discurso.<sup>8</sup> Significativamente, éste se ve reforzado con la terrible enormidad del Juicio Final de Miguel Ángel a sus espaldas, que refuerza la dicotomía entre los que caben, los “fanáticos de Dios” a los que permitirá entrar, y la expulsión de la Iglesia que Lenny tiene en mente, con la que amenaza a la curia, engrandecido en contrapicado y con las *miguelangelescas* figuras de condenados a sus espaldas: “No hay nada al margen de la obediencia de Pío XIII. Nada salvo infierno [el montaje alterna la pequeña puerta dorada con planos medios del papa]. [...] Un infierno que tal vez no conozcáis, pero yo sí. Porque lo he construido detrás de esa puerta. Infierno. Estos últimos días, lo he construido para vosotros, de ahí la tardanza en hablaros”.

La exigencia de absoluta entrega a la fe para los miembros de la Iglesia y los fieles presente en los duros discursos del papa no refleja, sin embargo, sus propias creencias, las cuales se revelan en pequeños momentos de



Fig.- 19. Pío XIII engrandecido por la enunciación, con *El juicio final* a sus espaldas.

8 Dice: “Hermanos cardenales, de hoy en adelante, no estamos, no importa quién llame a nuestra puerta. Estamos, pero sólo para Dios. De hoy en adelante, todo lo que estaba abierto, estará cerrado. [...] ¿Tolerancia? Ya no vive en esta casa. Ha sido desahuciada. Ha dejado su lugar al nuevo inquilino que tiene gustos diametralmente opuestos en decoración”.

apertura íntima del papa para con personas cercanas a él. Ya al final del primer episodio, tras haber reconocido su afición por confundir a la gente respecto a sus pensamientos e intenciones, Lenny confiesa a don Tomassino (Marcello Romolo) que no cree en Dios para, tras escandalizarle y casi hacerle llorar, decirle que solamente bromeaba. Esa misma confesión – que reaparece fragmentada en diversas ocasiones– la retoma seriamente y a corazón abierto en el último episodio ante el cardenal Gutiérrez. Sin embargo, son por lo menos tres las ocasiones en las que Lenny se dirige directamente a Dios para pedirle –exigirle, casi– que ocurran tres improbables sucesos que, efectivamente, se cumplen con la complicidad de una enunciación que en virtud de la iluminación, los encuadres y el punto de vista los dota de un aura especial. Se trata del embarazo de la infértil Esther (Ludivine Sagnier) –en el cual el papa casi parece participar debido al encabalgamiento por montaje de sus oraciones (dice a la Virgen: “debes, debes, debes...”)- con las embestidas del marido de ella, y su “amén” final con la desconexión de la pareja–, el ataque (y posible fallecimiento) de la corrupta hermana Antonia (Milvia Marigliano) y la curación de la madre de Billy (Andrew Plinio), amigo de la infancia de Lenny. De algún modo, determinados requerimientos del papa parecen ser cumplidos independientemente de sus convicciones religiosas más íntimas y, finalmente, tiene lugar el ansiado discurso masivo, optimista y benevolente que ha estado negando durante toda la serie. Tras el mismo, y habiendo visto con un catalejo a una anciana pareja hippie que Lenny interpreta como sus padres darse la vuelta y alejarse de la plaza veneciana de San Marcos, sufre un dolor en el pecho que le hace caer en brazos de Gutiérrez y el resto de cardenales. Tumbado bocarriba en el balcón de la basílica bizantina, y medio inconsciente, su punto de vista nos muestra una nube en forma de virgen María con los brazos abiertos. Ya sea una alucinación o una visión de tintes milagrosos, en esta escena final opera algún tipo de encuentro que puede rimar con la tercera de las obras del *opening*: *La conversión de San Pablo en el camino a Damasco* de Caravaggio (1601). El resplandor de la estrella que Lenny va siguiendo baña el lienzo del maestro del tenebrismo, en el que el todavía soldado romano Saulo cae de su caballo perdiendo la vista, derribado por una poderosa luz. Dice el episodio neotestamentario que, al recuperarse de la ceguera, el soldado que terminaría siendo apóstol, adoptó el nombre de Pablo y se convirtió. No en balde, el personaje escogido es el principal ideólogo teórico del cristianismo sobre cuyas bases crece el catolicismo. Visualmente, además de la caída del protagonista de la escena, la serie sitúa al papa entre los grandes caballos que presiden el balcón de la basílica veneciana desde que fueran expoliados de Constantinopla durante la cuarta cruzada en 1204.

Si hacia Damasco se dirigía Saulo antes de convertirse en Pablo, y de Constantinopla proceden los caballos de San Marcos, también lo oriental bizantino— organiza y es el eje de *El concilio de Nicea* (fresco del Gran Monasterio de Meteora, Grecia), la cuarta de las obras del *opening*. Convocado por el emperador Constantino I en el 325, el primer concilio ecuménico debía reunir representantes de cada diócesis del Imperio para resolver cómo combatir el arrianismo, doctrina que cuestionaba la divinidad de Cristo, proponiéndole como hijo de Dios padre con atributos divinos, pero no como Dios en sí mismo. Sin embargo, a Pío XIII no solamente no le preocupan las contradicciones sino que las reivindica como marca propia, pues ya la mañana en que empieza su papado, en respuesta a la pregunta de “¿Quién eres, Lenny?”, responde: “Soy una contradicción. Como Dios. Uno y trino, trino y uno. Como María, virgen y madre. Como el hombre, bueno y malo”. La fe ciega, más que en los dogmas, en las reglas de la Iglesia Católica en su más estricta radicalidad —qué es pecado, qué es herejía— es predicada constantemente por el papa, que se reserva el derecho de expulsar de su institución a todo aquél que no cumpla con sus postulados. Incluso cierta discusión teológica entre Lenny y Spencer sobre el aborto es atendida en un plano secuencia en que la cámara serpentea en torno a sus palabras en la Capilla Sixtina. Pero Pío XIII es refractario a la voluntad unificadora del ecumenismo, al debate, a cualquier tipo de *concilio* —de hecho, termina su discurso a los cardenales diciendo: “De hoy en adelante, eso es lo que el papa quiere. Es lo que la Iglesia quiere. Es lo que Dios quiere”—. En un orden cercano a la simbólica jerarquización espacial de carácter románico, el fresco sitúa a Arrio abajo, aislado bajo los pies del emperador Constantino I, lugar por el que Pío XIII obliga a desfilar a los cardenales, asomando su zapato carmesí para que lo besen. La genuflexión más llamativa en este sentido es la de Voiello, en la cual el papa se regodea particularmente agachando al cardenal con el otro pie, como si tras el discurso materializara en su humillación lo que ya le avisó en el capítulo tercero: “Un papa no es un cardenal. Un cardenal trabaja de forma colegiada. Un papa es absoluto soberano”.

Una disposición formal similar, simétrica, en la que el papa queda en el centro organiza al papa y sus cuatro cardenales más importantes tras él, a ambos lados, en su visita nocturna a Tonino Pettola —del que hablaremos a propósito de la siguiente obra—, todos ellos ataviados con la indumentaria que les identifica como la élite del poder vaticano.

Es a partir del siguiente lienzo que la estrella empieza a agarrar fuerza, pierde la pureza de sus puntas y va enturbiándose hasta convertirse en una bola de fuego. Significativamente el lienzo, del pintor romántico Francesco Hayez y titulado *Pedro el Ermitaño predica la cruzada* (1827-1829),



Figs.- 20-22. *El concilio de Nicea, la visita nocturna a Pettola y Voiello besando el pie al papa (detalles).*

representa una arenga del clérigo francés Pedro de Amiens a la conocida como Cruzada de los pobres, en respuesta a la llamada a la recuperación de Tierra Santa del papa Urbano II –tras el concilio de Clermont, en 1095–. La peregrinación a Jerusalén, encabezada por miembros del bajo clero, terminó con la muerte de buena parte de los cruzados (pueblo llano, en su mayoría) a manos de los turcos selyúcidas en Nicea. La expedición precedió por poco a la que la historia bautizaría como Primera Cruzada –o Cruzada de los príncipes–, ya dirigida militar y estratégicamente por nobles europeos. Pío XIII carece de espíritu cruzado, pues su belicosidad parece dirigirse más hacia los propios miembros de la fe católica que a los de otras confesiones. De hecho, en el episodio sexto, diversos miembros de una orden de apariencia mendicante vestidos con hábitos toscos, descalzos y barbudos se presentan ante él para exigir su renuncia (bajo la amenaza de cisma por parte de su orden). El papa responde, desafiante: “¿Un cisma? Intentadlo. Os despojaré de todo lo que tenéis. Todo. Vuestras camas, túnicas, calzoncillos, y esos maravillosos monasterios que poseéis en los lugares más encantadores de la Tierra, porque todo eso me pertenece a mí. ¿Estáis dispuestos a vivir en la calle, como San Francisco de Asís? ¿Estáis dispuestos a dormir por el suelo, pisoteados y escupidos por yonquis, vagabundos y borrachos? Yo estoy dispuesto a haceros una guerra sin cuartel. ¿Estáis dispuestos a luchar con la única arma de vuestra absoluta pobreza? Me da que no. Y en ese caso, dejad de decir tonterías y compraos unos zapatos porque aquí el aire es irrespirable”. Más allá de la falta de empatía con el predicamento de la Iglesia para con los eufemísticamente denominados “desfavorecidos”, Pío XIII tergiversa la razón de ser del voto de pobreza de los monjes, amenazándoles con hacérselo cumplir a rajatabla, y aludiendo a su condición de amo de los bienes materiales de la cristiandad católica. Mientras, el montaje interno de los planos sitúa en primer término la mano enjovada del papa sobre el reposabrazos de

su trono, rematado por cabezas de angelito, y en segundo término los monjes sentados por debajo de él. Con ello, la planificación contrasta la superioridad del papa con su exquisito atuendo y lo desarripado del resto de religiosos.

Si hay alguien que predica, como Pedro el Ermitaño, con los brazos abiertos en medio del campo conmoviendo a la multitud y obrando mediáticos milagros, no es ningún habitante del Vaticano sino Tonino Pettola (Franco Pinelli). Vestido de forma humilde, como el predicador, Tonino amenaza con fundar su propia iglesia si el papa no reconoce sus poderes curativos, arrastrando consigo –también como el predicador– a un considerable número de sus seguidores.

Como San Francisco, personaje central en la siguiente obra de la galería del *opening*, Tonino tiene llagas en las manos, supuesta marca sagrada que le emparenta con la imagen *Estigmas de San Francisco*, del artista



Figs.- 23 y 24. *Pedro el Ermitaño predica la cruzada* y *Tonino Pettola alabando a una cabra en la que ve a la Virgen*.

gótico italiano Gentile da Fabriano (1415). En la imagen, el santo recibe los estigmas como rayos dirigidos desde el cielo directamente por un Cristo de apariencia incandescente. De las heridas de Cristo –en las manos, el costado y los pies– varios rayos caen directos sobre los mismos lugares del cuerpo del santo. Sin embargo, los seguidores de Tonino no van a luchar a ninguna parte sino que esperan ser curados por su don –especialmente ducho, explica su ayudante a una afectada presentadora televisiva, en problemas cardiovasculares y de menisco–, y su única petición es para con el pontífice, al cual le pide –mirando a cámara– que reconozca oficialmente su capacidad milagrosa. La reacción de la curia vaticana, y la desconocida –pero “escabrosa”, en palabras de Voiello– resolución de la situación, sin embargo, se asemeja más a la de un relato protagonizado por la mafia:

Tonino se encuentra, al regresar a casa, al papa sentado en su cocina con cuatro cardenales, en la escena mencionada más arriba, sin que se revele nunca por qué el hombre desaparece.

La resolución del conflicto de la corrupción de la hermana Antonia en África y el chantaje respecto al agua al que somete a la población que habita en sus colonias demuestra que para Pío XIII dar limosna no es una solución satisfactoria para la erradicación de la pobreza –conflicto que, no obstante, tampoco demuestra que le importe en demasía si atendemos a sus preocupaciones verbalizadas en conversaciones y discursos. *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna* (Mateo Cerezo, 1645), representa al fraile agustino que llegaría a ser arzobispo de Valencia, conocido popularmente por su austeridad y ejercicio de la caridad. En este sentido, en el *Libro de la vida y milagros de santo Tomás de Villanueva*, se le atribuye la convicción de que el ejercicio de la limosna no termina con dar puntualmente sino que requiere una liberación de la necesidad. En la imagen del prematuramente fallecido pintor barroco Mateo Cerezo, aprendiz en el taller de Carreño de Miranda –el cual llegaría a ser pintor de cámara de Carlos II–, el santo aparece coronado por un angelito y ricamente vestido y, tras él, un sólido fondo arquitectónico clásico y san Agustín portando una cruz –legitimándole–. Con gesto indolente, el santo suelta algunas monedas en un cuenco que sostiene un anciano cojo. La corona de flores que el ángel sostiene sobre Tomás de Villanueva es el primer objeto que arde en el *opening* cuando la estrella de fuego lo atraviesa. De alguna forma, el particular entendimiento del joven papa sobre la doctrina católica comienza a hacer estragos sobre la tradición que representan las obras de arte escogidas.

Los dos siguientes –y últimos– lienzos del *opening* acusan también el paso del meteorito por los mismos. Éste atraviesa, al principio, y termina derribando, posteriormente, el parasol rojo que resguarda al papa en *Miguel Ángel presentando el modelo de la basílica de San Pedro al papa Pío IV* (1619) de Domenico Cresti, conocido como Domenico Passignano. Encargado para la decorar casa Buonarroti en Florencia, el lienzo le muestra vestido sobriamente de negro, señalando con una mano –que tal vez homenajea a la de dios padre en la celeberrima *Creación de Adán* de la Capilla Sixtina– una maqueta de su proyecto de la basílica de San Pedro, la cual prácticamente tiene entidad de personaje. Rodeado de cardenales y otras figuras masculinas a modo de séquito, el papa también la señala abriendo la mano en un gesto de carácter más interrogante. El caballero situado tras Miguel Ángel interpela al espectador con su mirada, como hará Pío XIII al final el *opening*, antes de salirse fuera de campo. En la serie, la basílica y el Palacio Apostólico –en contrapunto con los jardines– quedan reforzados por la enunciación como símbolos de poder, más allá de por su intrínseca

grandeza arquitectónica y exquisitez artística, por la forma de habitarlos de Pío XIII y su utilización como espacio intimidatorio respecto al resto del mundo. Bajo el papado del obispo representado –Pío, como Lenny– culminó el Concilio de Trento, desarrollado intermitentemente desde 1545 hasta 1563. Cuestiones relativas al mismo como el énfasis contrarreformista en la mediación de la Iglesia para la salvación, la jerarquía eclesiástica encabezada por el papa, la defensa teológica de los dogmas rechazados por el protestantismo o la reinstauración de la Inquisición –para combatir, precisamente, a éste–, la unificación litúrgica o la querencia por el despliegue estético de la espectacularidad barroca salpican, aquí y allá, el comportamiento y la opinión –más política que teológica– de Pío XIII. Volviendo al lienzo, en su último plano se recorta un espacio exterior entre las columnas y arcos que merece la pena advertir, pues al fondo aparece parte de la antigua muralla Leonina, que Pío IV mandó reforzar. Como retomando metafóricamente la idea del blindaje, de la defensa hermética, Pío XIII declara en el discurso a los cardenales que venimos mencionando: “Somos cimiento. Y un cimiento no se mueve. Somos cimiento sin ventanas. No miramos al mundo exterior”. Casi de forma literal, la fórmula se opone a la voluntad de Juan XXIII de “abrir las ventanas” de la Iglesia para que los clérigos pudieran mirar hacia fuera y los fieles ver su interior con la convocatoria del Concilio Vaticano II.

Tras el lienzo de Passignano, el meteorito contribuye al sanguinario caos de *La matanza del día de San Bartolomé*, del pintor hugonote François Dubois (h. 1572-84). La última de las imágenes, que representa la masacre de hugonotes que tuvo lugar en París durante las guerras de religión francesas del siglo XVI, es la más violenta de toda la galería que recorre Lenny. La culminación pictórica del *opening* termina, así, con una matanza de ciudadanos franceses llevada a cabo por los católicos principalmente parisinos con el beneplácito del papa y la monarquía francesa, que en adelante se alineará con las fuerzas católicas abandonando la tolerancia para con las corrientes protestantes que habían penetrado en Francia por influencia calvinista. Del mismo modo que, según avanza la serie, determinados conflictos mundanos, y no espirituales, van emergiendo en diversas tramas, como el alcoholismo, el abuso de menores por parte de sacerdotes, la intolerancia con la homosexualidad que lleva a un muchacho a suicidarse –irónicamente, desde la misma terraza de San Pedro– o el aprovechamiento de una situación relativamente privilegiada ante la falta de recursos en el Tercer Mundo, las pinturas se dirigen desde temas más puramente religiosos –el nacimiento de Cristo, la entrega de las llaves del cielo a San Pedro...– a episodios de la política europea cuyas consecuencias inmediatas rebasan con mucho lo espiritual.

Mirada con detenimiento, la imagen de Dubois resulta verdaderamente escalofriante: el hugonote denuncia mediante el lienzo decapitaciones, pillaje, asesinatos de niños y de mujeres embarazadas con las entrañas fuera,



Figs.- 25 y 26. *La matanza del día de San Bartolomé* y Lenny mirando a cámara ante ella.

cadáveres amontonados y flotando en el Sena. A un lado la reina madre, Catalina de Médici, observa muertos amontonados a la salida del Louvre, mientras por la ventana del edificio que destaca ligeramente a la derecha de la composición, quien pudiera ser el almirante Coligny (ya gravemente herido en el atentado que desencadena todo el episodio) es arrojado por la ventana. El único cambio de plano tiene lugar por corte directo desde el plano americano largo que encuadra al papa caminando por la galería a un primer plano cuando éste, precisamente, se encuentra delante de *La matanza del día de San Bartolomé*, desenfocada a sus espaldas mientras él, sin dejar de andar, se gira para mirar a cámara y guiñar un ojo al espectador.<sup>9</sup> De este modo, el montaje interno superpone su cómplice media sonrisa al desaguisado desenfocado que queda a sus espaldas, como si disfrutara socarronamente del mismo.

Lenny, satisfecho, continúa caminando y sale de plano mientras el *travelling* se detiene en una realista, pero agrandada, estatua de Juan Pablo II, que sostiene la férula papal con los ojos cerrados. Un segundo más tarde, un meteorito la derriba y sobre el fondo negro aparece el *main title shot* en neón azul. El plano se abre para mostrar *La Nona Ora* (Maurizio Cattelan, 1999): la estatua del pontífice en el suelo, de una pieza, con la oscura y humeante roca aplastándole los pies. Sobre ella, aparece en

9 Gesto en que nos detendremos más adelante.

la misma tipografía de neón la acreditación de Paolo Sorrentino. Con la alusión a la instalación de Cattelan, el *opening* tira abajo (por lo menos en su planteamiento inicial) lo que de mediático y popular tuviera Juan Pablo II –también recordado, no obstante, como anticomunista y profundamente conservador, entre otros aspectos, en términos de moral sexual–. Lenny rehúsa convertirse en una figura pública amigable con las cámaras que pasea en papamóvil, del mismo modo que, en principio, rechaza el aperturismo y las facilidades de culto del Concilio Vaticano II escogiendo un nombre previo al mismo y que remite directamente a Pío XII y su firma del *Reichskonkordat* en 1933 (todavía como cardenal y siendo Hitler canciller), concordato entre la Santa Sede y el Tercer Reich Alemán que establecía las condiciones de libertad religiosa para la Iglesia Católica.

### **LA ROTURA DE LA CUARTA PARED Y EL PARPADEO DE LAS LUCES DE NEÓN**

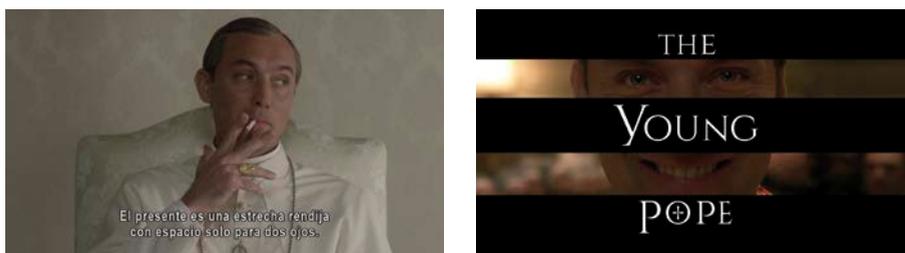
El colofón del *opening* lo constituye el *main title shot* de la serie, así como del guiño que el papa lleva a cabo pocos segundos antes de que éste aparezca, el cual transgrede la cuarta pared cuando Lenny apela al espectador con la mirada:

Resulta necesario comenzar pensando cómo funciona la mirada del propio Pío XIII en el interior de la serie. Mirada hacia el mundo, pero también hacia sí mismo. En el primer capítulo por ejemplo, la secuencia de títulos de crédito [...] está construida sobre planos subjetivos del propio Lenny acercándose al balcón papal. [...] El resto de cuerpos que se arremolinan a su alrededor le evitan la mirada. En un momento dado, es el propio crédito el que *secciona* el rostro del actor y deja reencuadrada, de manera explícita, su mirada y su fingida sonrisa (Rodríguez Serrano, 2017: 89).

La autorreferencialidad de la obra de Sorrentino se urde aquí desde el desvelamiento del dispositivo, la consciencia de *saberse* un constructo ficcional, algo que evidencia especialmente el guiño al espectador que analizaremos. Una buena muestra de ello llega entrado unos minutos ese primer episodio. En una de esas escenas-tipo o secuencias-paradigma aglutinadoras de buena parte del sustrato discursivo de la obra en cuestión, Pío XIII se enciende un cigarrillo. “¡Santo Padre! ¡Santo Padre!...” le espeta el cardenal Voiello: “*fumar no está permitido en la residencia papal*”. Con una suficiencia pantagruélica, dando una gustosa y despreocupada calada al pitillo, Pío XIII le desafía: “¿Y eso? ¿Quién lo ha dicho?”. “Juan Pablo II”, le contesta Voiello. “¿El Papa?” le pregunta de nuevo. “Sí, el

*Papa*” confirma el cardenal. Mirándole fijamente, y continuando con ese aire chulesco, Pío XIII concluye: “*Ahora hay otro papa*”. “*Cierto*”, asume con resignación Voiello. Tras unos segundos de silencio para dar una nueva calada, asistimos al siguiente alegato por parte del Papa, que dará sentido a donde queremos llegar: “Eminencia, está usted demasiado atado al pasado. El pasado es un vasto lugar repleto de cosas en su interior. No así el presente. El presente es una estrecha rendija con espacio solo para dos ojos: los míos”. Como si el propio Papa hubiese *audiocomentado* el plano, las palabras de Pío XIII se encarnan en el *main title shot* que previamente había presentado a la serie, y como tal, *El joven papa*, a él mismo. Y una vez más, en ese “*ahora hay otro papa*” y en esa definición gráfica del presente como juventud, retornamos a la idea central *sorrentiniana* de *lo viejo y lo nuevo*.

Si bien toda secuencia de títulos de crédito, en tanto rotulación extradiegética, debe ser entendida como una marca enunciativa, que un personaje se dirija explícitamente al espectador y le guiñe el ojo es una ruptura todavía

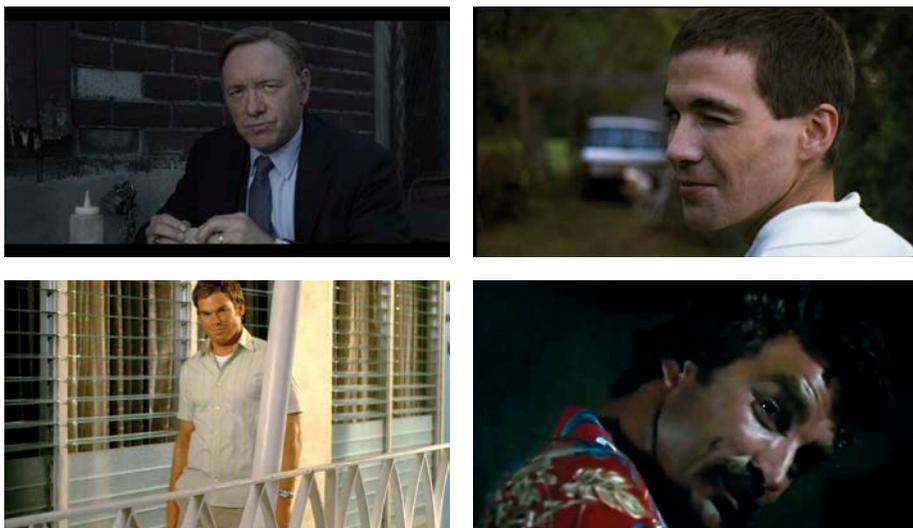


Figs.- 27 y 28. Fotogramas del primer episodio de *The Young Pope*.

mayor. Lo decimos en esta ocasión en referencia a la denominada *ruptura de la cuarta pared* o *metalepsis narrativa* que ha lugar en la parte final del *opening* de *The Young Pope*. A aquellos cuyo visionado de su primera temporada e inefable carisma e intratable carácter del susodicho resonó a un trasunto de Frank Underwood de *House of Cards* (Beau Willimon, 2013-2018) en el Vaticano, esta llamativa decisión del *opening* vino a confirmar el paralelismo. En la serie norteamericana producida por David Fincher, Frank Underwood, un muy poderoso personaje protagonista, a quien da vida e impagable rostro Kevin Spacey, está constantemente implicándonos en sus fechorías y tejemanejes en la carrera presidencial. Lo hace dirigiéndose a nosotros, espectadores, desde prácticamente el primer plano de la serie, repitiéndolo constantemente en subsiguientes escenas de los episodios posteriores. Esa complicidad, siempre maquiavélica y en

ocasiones hasta incómoda, se reserva en *The Young Pope* exclusivamente para el *opening*. Curiosamente, el de *House of Cards*, que compartiría con la anterior la monumentalidad de los escenarios, lo arquitectónico de los espacios y la *pervivencia de la piedra* —el recurso del *time-lapse* parece pretender poner de manifiesto lo efímero del hombre: los políticos pasan, las instituciones permanecen— no incluye a ningún personaje en la secuencia y explora estrategias discursivas bien distintas. No conviene olvidar que la interpelación al espectador que hace Pío XIII no es solamente una mirada a cámara —como aquella maravillosa de *Un verano con Mónica* (*Sommaren Med Monika*, Ingmar Bergman, 1953)—, sino que se trata de un guiño, inequívoco signo de complicidad. En este sentido no podemos dejar de relacionar a este papa —y a ese blanco impoluto de sus vestimentas— con el asaltante de *Funny Games* (Michael Haneke, 1997), cuyo inolvidable guiño quebraba el vano deseo del espectador de permanecer al margen de tal atroces circunstancias. Relacionado con el emblemático *home invasion* de Haneke, el guiño final de Jude Law recuerda también al proceder de Dexter Morgan, protagonista de la serie *Dexter* (James Manos Jr., 2006-2013), cuyo enganche con el espectador se evidenciaba en su excelente *opening* cuando salía de su casa tras su *rutina matutina*. Radicalmente distinta, aunque con plano final similar, era la serie de comedia y acción ochentera *Magnum* (*Magnum P.I.*, Glen A. Larson, 1980-1988), cuyo plano final del *opening* era, una vez más, una mirada hacia el espectador que se disponía a disfrutar de sus peripecias.

En todo este pastiche de *remezclar lo viejo y lo nuevo* resulta particularmente llamativa, por escandalosamente formal, la fascinante escena del episodio cinco en el que el Papa se acicala y atavía con su flamante y recién llegada tiara papal al ritmo del tema *rompepistas* “*Sexy And I Know It*” (LMFAO, 2011). Tampoco hay escrúpulos estilísticos ni remordimientos de intrascendencia cuando en el episodio octavo, en una de las escenas clave de la “transformación” de Pío XIII, la banda sonora escogida es una versión acústica del “Halo” de Beyoncé. Por ello, una vez más, no debería extrañarnos que esa galería de aterciopeladas paredes granates por las que pasea el papa en el *opening*, hilera de representaciones de valor incontestable de la Historia del Arte, pero sobre las que se iluminan parpadeantes rótulos en chillonas luces de neón; pueda llegarse a interpretar como una suerte de museo *kitsch* “a lo Hard Rock Café” pictórico en el que el *aura* de los artistas está convenientemente presa, acristalada y enmarcada. La estética tipográfica es además heredera de la influencia del *neon-noir* nocturno a golpe de sintetizador ochentero de la secuencia de títulos de crédito de *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011) (Bort Gual, 2014), de la que también podemos rastrear sus huellas en otros *openings* de series norteamericanas



Figs.- 29-32. . Fotogramas de guiños al espectador en el opening de *The Young Pope* (arriba), *House of Cards* y *Funny Games* (centro) y al final de los openings de *Dexter* y *Magnum* (abajo).

coetáneas *Bates Motel* (Anthony Cipriano, 2013-2017) o *American Gods* (Bryan Fuller, 2017-).

El camino que lleva a Lenny a convertirse en Pío XIII, más allá de ese provocador arranque de la serie en el que el discurso ya se revela producto de la ensoñación maliciosa de un enunciador no fiable, es un trayecto solamente de ida: como el *travelling* de izquierda a derecha de toda lectura occidental —nada construido más desde la *occidentalidad* que la Iglesia Católica—. No ha lugar un *travelling* de vuelta, es decir, de derecha a izquierda, como por ejemplo con el que muy ocurrentemente arranca el film de Pedro Almodóvar titulado, no por casualidad, *Volver* (2006). Según el propio Paolo Sorrentino: “The paintings of the opening scene are a quick chronological overview, with obvious shortcomings, of the most significant moments in the history and art of the entire arch of Christianity and the church”.<sup>10</sup> «*Debe de haber alguna manera de salir de aquí*», reza el primer verso del tema de Dylan, quizá velado vaticinio del angustioso sino de Lenny, o de la voluntad divina del ente enunciador del *opening*.

10 <http://www.vulture.com/2017/02/young-pope-theme-song-opening-credits-explained.html>



Figs.- 33-36. Main title shots de *Drive*, *The Young Pope*, *Bates Motel* y *American Gods*.

## BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques (1997), *El Ojo interminable: cine y pintura*, Paidós, Barcelona.

BAUDELAIRE, Charles (1988), *Curiosidades estéticas*, Júcar, Madrid.

BAZIN, André. (1990), *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.

BORT GUAL, Iván, FORNER DOMINGO, Almudena y GARCÍA CATALÁN, Shaila (2011), "Big Love: el travelling lícito", *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, nº 11, Associació Cinefòrum L'Atalante, Valencia.

BORT GUAL, Iván (2012), *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo, partículas narrativas de apertura y cierre de las series de televisión norteamericanas*, Tesis Doctoral, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.

BORT GUAL, Iván (2014), "La noche de la mistral fucsia", en VV.AA, *Análisis de secuencias 2: técnicas de realización*, Icono14, Madrid.

CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2012), "El flâneur y la flaneuse en la historia de la pintura, el cine, la fotografía y la ilustración", *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, nº 38.

MITRY, Jean. (1974), *Historia del cine experimental*, Fernando Torres, València.

MITTELL, Jason (2006), "Narrative Complexity in Contemporary American Television", *The Velvet Light Trap*, nº 58, pp. 29-40.

MORAL, Javier (2016), "De la pintura al cine, del cine a la pintura: historias de una imantación", *Eme*, nº 4, pp. 90-99.

MORAL, Javier (2004), "La cabecera fílmica en el biopic de artista"; *Bellas Artes*, nº 2, 257-282.

ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María José (1995), *La pintura en el cine*, Paidós, Barcelona.

PROSPERI, Gabrielle (2017), "Tra TV e GIF quality: The Young Pope come esempio di complessità televisiva", *Annali online della Didattica e della Formazione Docente*, Vol. 9, nº 12, Università degli Studi di Ferrara, pp. 119-136.

RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2017), "El hombre, el otro y Dios: reflexiones sobre la mirada y la serialidad en *The Young Pope*", *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, nº 24. Asociación El camarote de Père Jules, Valencia.

RUBIO ALCOVER, Agustín (2012), "Sorrentino para diletantes"; *Quaderni del CSCI*, número 8.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2004), *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós, Barcelona.

# Estudis



## **ARS TOPIARIA, MISE-EN-SCÈNE Y ENTRADAS TRIUNFALES.**

### **EL ARTE COMO PLACER Y LA CIENCIA COMO LA MÁQUINA DEL MUNDO DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII**

## **ARS TOPIARIA, MISE-EN-SCÈNE AND TRIUMPHAL ENTRIES.**

### **ART AS PLEASURE AND SCIENCE AS THE WORLD'S MACHINE XVI-XVII CENTURIES.**

**ISABEL MARÍA LLORET**  
Universitat Jaume I

#### **RESUM**

Arte y ciencia resultan aparentemente dos conceptos antagónicos, más si cabe, si los englobamos durante los siglos XVI y XVII. El arte que se desarrolló durante este periodo estaba asociado a la religión, a la Fe, a la Contrarreforma. Mientras que la ciencia, se asocia al mundo intelectual, a la experiencia y a la razón.<sup>1</sup> Estos dos ámbitos opuestos van a interactuar en diferentes espacios lúdicos con un fin lúdico-festivo. Placer y sensibilidad se convertirán en hijos de la ciencia destinada al hedonismo Barroco.

**Paraules clau:** Arte, ciencia, máquinas autómatas, ingeniería hidráulica, jardines, entradas triunfales, teatro Barroco.

#### **ABSTRACT**

Art and science are apparently two antagonistic concepts, furthermore, if we associate them in the sixteenth and seventeenth centuries. This art that developed in this period was associated with religion, the Faith, the Counter-Reformation. While Science, is always associated with the intellectual world, experience and reason. These two opposing areas will interact themselves in different recreational spaces with a playful-festive purpose. Pleasure and sensitivity will become children of science destined for Baroque hedonism.

**Keywords:** Art, science, automaton machines, hydraulic engineering, gardens, triumphal entries, baroque theater.

1 MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón, 2014, p. 22.

## RESUMEN

### ***Ars topiaria, mise-en-scène, entrades triomfals.***

### **L'art com plaer i la ciència com la màquina del món durant els segles XVI i XVII.**

Art i ciència resulten aparentment dos conceptes antagònics, més si és possible, si els englobem durant els segles XVI i XVII. L'art que es va desenvolupar durant aquest període estava associat a la religió, a la Fe, i a la Contrarreforma. Mentre que la ciència, s'associa al món intel·lectual, a l'experiència i la raó. Aquests dos àmbits oposats van a interactuar en diferents espais lúdics amb una finalitat lúdica-festiva. Plaer i sensibilitat es convertiran en fills de la ciència destinada a l'hedonisme Barroc.

**Paraules clau:** Art, ciència, màquines autòmats, enginyeria hidràulica, jardins, entrades triomfals, teatre Barroc.

## INTRODUCCIÓN

El espectáculo de los sentidos alcanzó en el Barroco su punto culminante. Se concibió como ese “refinado artificio” proyectado para la sensibilidad aristocrática.<sup>2</sup> Fue empleado por los monarcas y por la nobleza para su propia exaltación. Nuestro objetivo será mostrar cómo arte y ciencia comulgaron en el refinamiento paisajístico de los jardines barrocos con la intención de deslumbrar y maravillar; en las entradas triunfales como exaltación monárquica o en el teatro para sorprender con tramoyas escénicas. Entre todos los avances científicos destacaron los ingenios, se idearon y construyeron grutas, fuentes o burlas de agua o *zampilli*, teatros móviles, aparatos efímeros con movimiento que provocaron la admiración de los espectadores.

A través de la metodología de la Historia de la Cultura, llegaremos a la conclusión de que los ingenieros fueron protagonistas de la belleza barroca, de la exaltación de los sentidos y de ese refinado artificio que supusieron los jardines, escenarios y entradas triunfales. Fueron las máquinas autómatas las que colocadas en el interior de las estructuras efímeras-festivas, consiguieron recrear un Olimpo propio de reyes y reinas. Los mismos ingenieros hidráulicos, vinieron de Roma para entretener al rey Planeta, sometiendo la práctica escénica a la magnificencia del espectáculo regio, donde el arte surgió como placer y maravilla, mientras que la ciencia se convirtió en la imagen y motor de la máquina del mundo”.<sup>3</sup>

## LA CIENCIA COMO TEORÍA DEL ARTE. TRATADÍSTICA

El desarrollo de la ciencia en la tratadística nació en Alejandría en el siglo III a. C. y culminó en los siglos XVI y XVII, con el mecanicismo renacentista. Los autómatas vieron su desarrollo junto con la filosofía de la ciencia, el desarrollo de la astronomía y las matemáticas. Con personalidades como Descartes, Copérnico, Kepler, Galileo o Newton.<sup>4</sup> Fue entonces cuando los inge-

2 Véase [[https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes\\_sonoros/p\\_sonoros01/aracil/aracil\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/aracil/aracil_01.htm) [31/03/2018]].

3 ARACIL, Alfredo, 1998, p. 44.

4 ARACIL, Alfredo, 1998, p. 279; MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón, 2014, p. 23.

nieros aplicaron los conocimientos anteriores construyendo artificios autómatas (fig. 1).

La ciudad de Alejandría se fundó en el siglo III a. C. por Alejandro Magno y albergó su famosa escuela. Fue aquí donde Apolodoro de Rodas, Ctesibio, Filón de Bizancio o Herón de Alejandría, iniciaron un periodo científico importante. De Ctesibio-fundador de la escuela-nos ha llegado ningún tratado y fue conocido a través de Vitruvio. Según este nació en Alejandría y abordó los descubrimientos de la fuerza del aire como principios de la neumáti-

ca. Inventó la rueda dentada o los relojes de agua, pero sobre todo, destacó por el descubrimiento de la fuerza del aire comprimido como creadora de sonidos, como el trino de los pájaros o sonidos musicales. Además citó a Ctesibio como inventor de máquinas que podían elevar agua a determinada altura. Ctesibio se convirtió, a ojos de Vitruvio, en el inventor de la mecánica hidráulica.<sup>5</sup> Las aportaciones de Filón y los tratados de Herón de Alejandría recogieron los descubrimientos mecánicos más importantes. La tratadística de Herón se centró en la *Pneumática*,

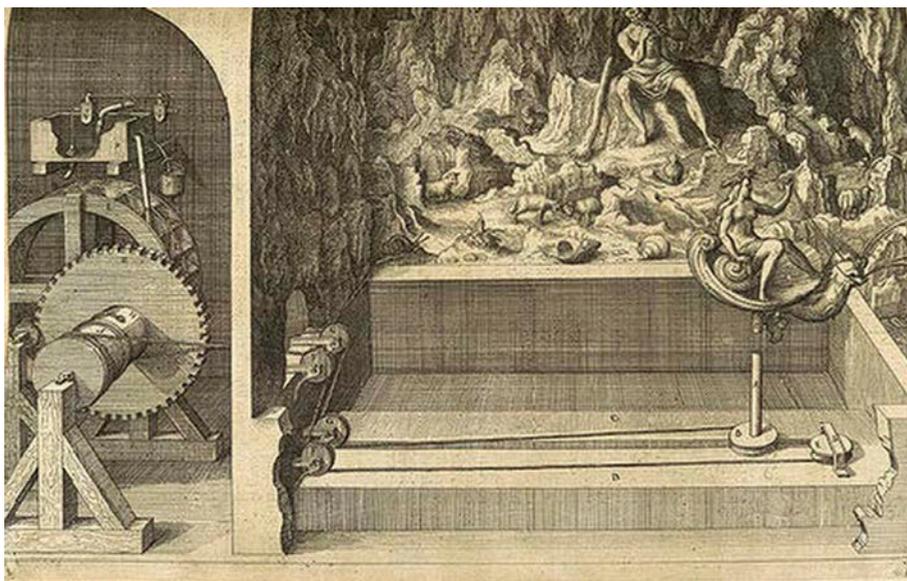


Fig.- 1. Salomon de Caus. Mecanismo de fuente de Galatea. *Les raisons des forces mouvantes*, 1620.

5 ARACIL, Alfredo, 1998, p.32-35.

con el estudio de los relojes mecánicos, máquinas bélicas o autómatas. El tratado se conforma en setenta y seis "Teoremas" entre los que destacamos la escenificación de un pájaro cantando, hacer beber a las aves o escuchar sonidos musicales a través del agua. El tratado de *Autómatas*, se basa en el estudio de pequeñas figuritas que se mueven formando teatrillos, para sorprender a los espectadores a los espectadores. Este último tratado fue esencial para la creación de artificios en los escenarios teatrales barrocos.<sup>6</sup>

Los autómatas fueron conocidos durante la Edad Media. Un ejemplo lo encontramos en el parque de Hesdin con Roberto II de Arotis, en el año 1295. Las bromas de agua y los pajarillos que echaban agua por el pico, causaban gran expectación.<sup>7</sup> Fue durante el Renacimiento, gracias al descubrimiento de la imprenta y de la óptica, cuando el desarrollo

mecanicista se hizo imparable. Con la astronomía se perfeccionó el telescopio y el microscopio, lo que supuso el descubrimiento de un nuevo mundo que se plasmó en el arte.<sup>8</sup>

Las primeras traducciones y compilaciones de las invenciones realizadas en la Escuela de Alejandría se las debemos a Giacomo Valla. Sus dos tratados, *Georgii Vallae Placentini viri clariss et figiendis rebus*, fueron publicados en Venecia en 1501. Otro tratado importante fue la obra de Agostino Ramelli *Le diverse et artificiose Machine*, publicada en 1588, traducida al italiano y francés. En esta obra se recopiló todo el saber de la escuela de Alejandría. En ella se describen molinos de viento, cantos de aves y órganos hidráulicos. Pero la obra en la que más se basaron los ingenieros hidráulicos fue la de Giovanni Battista Aleotti, publicada en Bolonia en 1647, titulada *Gli ar-*

6 En esta ocasión nombramos a Cosme Lotti, fontanero-jardinero florentino, que llegó a la corte de Felipe IV con la intención de construir fuentes para los jardines del Palacio del Retiro. Su destreza hizo que sus actividades fueran dirigidas a escenografías teatrales, más del gusto del monarca. Véase: "El viaje a España de Cosme Lotti y las fuentes de Roma, Tívoli y Frascati", GARCÍA CUETO, David, 2007, p. 315-321.

7 ARACIL, Alfredo, 1998, p. 60.

8 Para más información sobre el desarrollo científico durante el Barroco, véase el estudio de José María López Piñero *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII* (Barcelona, 1979). J. Pardo Tomás *Ciencia y censura. La Inquisición española y los libros científicos en los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1991). NAVARRO, Víctor, 1996, p. 15-44. SMITH, P. H., 2006, p. 83-100. MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón; PIMENTEL, Juan, 2014, p. 151-167. Para ver la influencia científica en el mundo del arte véase el estudio de Svetlana Alpers *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Barcelona, 1987).

*tificiose et curiosi moti spirituali det Herrone* porque el autor no solo trajo los descubrimientos de Herón, sino que aportó soluciones propias para otros teoremas, incluyendo dibujos propios y mejorando las máquinas.

Uno de los ingenieros más importantes fue el judío francés Salomon de Caus. Nació en 1576, fue un paisajista excelente y diseñó los jardines más importantes dentro del contexto europeo anterior a la guerra de los Treinta Años. Escribió varios tratados, siendo el más importante *Les Raisons des Forces Mouvantes avec diverses machines tant utiles que plaisantes* que fue publicado en 1615 (fig. 2).

Esta obra consta de tres partes. En la primera se resuelven diferentes teoremas relacionados con la ingeniería; en la segunda parte podemos apreciar los diferentes grabados sobre fuentes, escollos, grutas, y estatuas con pequeños surtidores, mientras que en la tercera destacan teoremas sobre la construcción de los diferentes artificios. Las fuentes que Caus diseñó se dispusieron en el jardín alrededor del palacio de Heidelberg llamado *Hortus Palatinus*. Fue mandado construir alrededor de 1620 por Federico V del Palatinado para celebrar su matrimonio con Isabel de Estuardo, hermana del decapitado Carlos I. Los jardines fueron devastados du-



Fig.- 2. Salomon de Caus. Portada del libro segundo Hortus Palatinus dentro de *Les raisons des forces mouvantes*, 1620.

rante la Guerra de los Treinta años, hoy en día solo se pueden apreciar determinados restos de lo que en su día fueron ciertas grutas con mosaicos, estalactitas y restos de tuberías.<sup>9</sup>

En los territorios de la península Ibérica, se publicó el tratado *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*.<sup>10</sup> Este libro sobre arquitectura hidráulica atribuido a Pedro Juan de Lastanosa, hoy en día se encuentra digitalizado en la Biblioteca Nacional de España. En los libros 6 y 7 del tomo II, se describen las burlas de agua o *zampilli* principalmente dirigidos a las damas. Aquí se detalla un cenador ochavado con columnas para el deleite de los invitados, similar al que podemos observar en los dibujos y descripciones que nos muestra Don Vincencio Juan de Lastanosa.<sup>11</sup>

No podemos dejar de nombrar al jesuita Athanasius Kircher. De entre todos sus tratados, destacaremos los dos sobre musicología denominados *Musurgia Universalis*. Una de las ediciones está dedicada al gobernador de los Países Bajos el Archiduque Leopoldo Guillermo de Austria, publicada en Roma en el año 1650. En la obra se evoca un mundo mágico de creación musical que será retomada por compositores posteriores (fig. 3).<sup>12</sup>

#### **CIENCIA Y NATURALEZA PARA EL DISFRUTE DE LOS SENTIDOS. ARS TOPIARIA.**

Los artificios autómatas y burlas de agua fueron empleados en la construcción de algunos elementos de los jardines tanto de la nobleza como de la monarquía, así destacamos los jardines perdidos del III Duque de Alba, en La Abadía en Extre-

9 METZGER, Wolfgang, 2008, p. 65-74.

10 Signatura BNE: MSS.MICRO/8198.

11 GARCÍA TAPIA, Nicolás, 1984, p. 434-437; En el artículo de Nicolás García, se demuestra la autoría del libro de *Los Veintiún Libros de los Ingenios y de las Máquinas*, a Pedro Juan de Lastanosa y no a Pseudo-Juanelo Turriano. GARCÍA TAPIA, Nicolás, 1987, p. 51-74; Para conocer su trayectoria como ingeniero al servicio de Felipe II, véase: GARCÍA TAPIA, Nicolás, 1987, p. 66; ARACIL, Alfredo, 1998, p. 337; Véase: BNE Pedro Juan de Lastanosa *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas* (manuscrito, 1576). Signatura: MSS/3376 v.5.

12 Para ver el ejemplar dedicado al gobernador de los Países Bajos, el Archiduque Leopoldo, véase [<https://archive.org/details/athanasiikircherkirc/31-III-2018>]. De entre todos los tratados que se escribieron solo hemos querido destacar los de aquellos autores que marcaron una verdadera innovación científica. Para conocer la obra de Athanasius Kircher, véase: la tesis de Frederick Baron Krane *Athanasius Kircher, Musurgia Universalis (Rome, 1650): the section on musical instruments* (Universidad de Iowa, 1956). FINDLEN, Laura, 2007, p. 225-284. FUBINI, Enrico, 2007, p. 71-78. FLETCHER, John, 2011, p. 78-83.



Fig.- 3. Athanasius Kircher. Portada Musurgia Universalis sive ars magna, 1650.

madura, el jardín de Don Vincenzo Juan de Lastanosa, gentilhomme de cámara de Felipe IV, o los jardines de la Casa de Campo en Madrid, mandados construir por Felipe II. Prácticamente no queda nada de todos ellos. Los jardines de la Abadía permanecen en auténtico estado de ruina, mientras que los del aragonés Lastanosa, forman parte del entramado urbano del parque municipal Miguel Servet de Huesca.

Los jardines de la Casa de Campo de Madrid se encuentran también en un deplorable estado, intentando ser reconstruidos determinados elementos como son la famosa Lonja de agua.<sup>13</sup>

La Abadía fue uno de los llamados jardines literarios. Su propietario Don Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel<sup>14</sup> -el temido Gran Duque de Alba-, además de noble y diplomático al servicio de la casa de Austria,

13 Los jardines de La Abadía no pertenecen hoy en día al patrimonio de la Casa de Alba. Fueron vendidos en el siglo XIX a la familia Flores. NAVASCÚES PALACIO, Pedro, 1993, p. 71.

14 Don Fernando Álvarez de Toledo, nació en 1507, huérfano de padre a una temprana edad, fue su abuelo quien se encargó de su educación. Su tutor fue Juan Boscán con el que abrazó el clasicismo renacentista italiano. CABALLERO GONZÁLEZ, Sebastián, 1998, p. 41.

fue un gran mecenas de las letras.<sup>15</sup> En sus jardines organizó tertulias literarias reuniéndose con Lope, Boscán y Garcilaso de la Vega.<sup>16</sup> Estos jardines nos muestran la cara más amable de su dueño, frente al militar al servicio de Felipe II.

Los jardines de La Abadía pertenecieron al palacio de Sotofermoso –se desconoce su verdadero origen– quizá fuera una fortaleza árabe donada a la orden del Temple después de ser reconquistada. Durante el siglo XIII, pudo ser una abadía cisterciense. En el siglo XV, todo ello pasó a ser propiedad del Conde de Alba. Tampoco se conocen los bocetos de los jardines, pero la influencia italiana y el gusto clásico renacentista se percibe en los pocos restos que nos han llegado.<sup>17</sup>

De estos jardines nos han llegado dos descripciones. Una de ellas es de Antonio Ponz, escrita en su *Viaje de España*, realizado en la segunda mitad del siglo XVIII. La otra corresponde a la obra *Pelegrino curioso y Grandezas de España* de

Bartolomé Villalba. La que más nos interesa para nuestro artículo es la de Bartolomé Villalba describiendo las capillas que recorrían los muros del jardín.

De las puertas que daban al río Ambroz queda una romántica ruina que denota el cariño y el gusto por el clasicismo italiano. Cada una de las seis puertas o capillas, que daban a la orilla del río, se bautizó con un nombre diferente. Estas estaban construidas a modo de arcos de triunfo en cuyo interior albergaban zonas de descanso y juego. La denominación de capillas fue realizada por Villalba, recogiendo la que más le llamó la atención: la capilla de las Uvas:<sup>18</sup>

Hay aquí tanto que ver y que notar que excede a todas las demás otras, particularmente la fuente llamada de las uvas, así llamada porque dentro de la concavidad de una capilla hay una parra con sus racimos [...] <sup>19</sup>

15 La Abadía se encuentra entre las provincias de Salamanca y Ávila, rodeada por el río Ambroz, subafluente del río Tajo. Está situado cerca de la frontera con Portugal y fue visitado por diferentes monarcas; los Reyes Católicos estuvieron en 1497 con motivo de las bodas de su hija la Infanta Isabel con el rey Don Manuel de Portugal. CABALLERO GONZÁLEZ, Sebastián, 1998, p. 5. Hoy en día es Monumento Histórico Artístico desde el 3 de junio de 1931, pese a ello se encuentran en completa ruina.

16 Para más información sobre La Abadía como jardín literario, véase TEJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, 2003, p. 569-587.

17 SANZ HERNANDO, Alberto, 2006, p. 305.

18 NAVASCÚES PALACIO, Pedro, 1993, p. 76.

19 *El pelegrino curioso y Grandezas de España* de Bartolomé Villalba, a través de JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso; LOZANO BARTOLOZZI, M<sup>o</sup> del Mar, 1984, p. 7.

La descripción del resto de capillas –dirección Este-Oeste–era la siguiente: la capilla Dórica, la capilla del Reloj, la capilla de Cleopatra, la capilla de la Guerra y la capilla de Plutón. Cada una de ellas estaba formada por un arco de triunfo coronado con un frontón, en cuyo interior destacaban bancos para su descanso.<sup>20</sup>

Retomando de nuevo la capilla de las Uvas, ésta era una verdadera burla de agua o *zampilli*. La bóveda estaba formada por multitud de casetones y en el centro de cada uno de ellos aparecía un pequeño orificio. Era el final de un tubo realizado en cerámica vidriada por donde pasaba el agua, de tal modo que los visitantes que descansasen en sus bancos, se veían salpicados. Estos orificios se encontraban también en la capilla del Reloj. Estos al estar dispuestos a lo largo del arco, mojaban a los ingenuos visitantes de La Abadía.<sup>21</sup> También las burlas de agua se encontraban en un cenador -realizado en mármol- en forma de templete octogonal. Se accedía a través de cuatro entradas formadas por pilastras de orden

jónico y en su interior, frontones triangulares que albergaban espejos. Mientras los invitados observaban sus propios reflejos, surgían chorros de agua, provocando las risas de los invitados “todo ello con el mayor disimulo que puede darse”.<sup>22</sup>

Las descripciones de La Abadía nos indican que hubo un órgano hidráulico, escondido tras el *ars topiaria* y situado en un espacio con cuatro nichos con estatuas representando a Pan, Apolo, Aristeo y Orfeo.<sup>23</sup>

Agua, juego y literatura, fueron los elementos claves que encontramos en los jardines del III Duque de Alba en tierras extremeñas. En estos jardines donde las aficiones literarias se unían a las burlas de agua, se planeaban también reuniones de amigos, encuentros fortuitos, como el del joven príncipe Felipe con su prima y prometida M<sup>a</sup> Manuela de Portugal.<sup>24</sup> Fue un jardín mágico repleto de fuentes. Un lugar para cazar y también para juegos cortesanos. Se accedía a través de puertas en forma de arcos triunfales dispuestos a lo largo de todo el recinto. Una forma de maravillar a los

20 SANZ HERNANDO, Alberto, 2006, p. 313.

21 NAVASCÚES PALACIO, Pedro, 1993, p. 76-77.

22 PONZ, Antonio, 1988, p. 523; TORIBIO MARÍN, Carmen, p. 820-821.

23 El dios Pan vinculado con los rebaños y pastores, asociado al disfrute de la naturaleza, el dios Apolo símbolo de la sabiduría y belleza, Orfeo el músico y poeta que tañe la lira. Aristeo fue educado por las musas, éstas le mostraron los principios de la medicina, cultivo de la vid y la adivinación. GRIMAL, Pierre, 2010, p. 35, 392, 403, 52-53; PONZ, Antonio, 1988, 524.

24 MURIEL SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> José, 2013, p. 62.

visitantes que a través de ellos, se trasladaban a un mundo onírico.

[...] Luego, consecutivamente, en otro teatro había una ninfa hermosísima a toda manera, la cual con una cítara cantaba y tañía en compañía de una ternera y de un lobo. Más adelante, en otra arcada, estaba la diosa con su órgano; estaba aplacando al dios Pan, y teníanle compañía un jabalí y una osa; y en otra capilla más adelante, no con menos delicadeza que en las pasadas, estaba el famosísimo músico de Orfeo aplacando a Flagetón [...] y más apartado de esto había en otro tabernáculo una dama tristísima [...] la cual tiernamente con su vigüela en arco en la mano se lamentaba.<sup>25</sup>

No menos impactantes fueron los jardines oscenses de Don Vincencio Juan de Lastanosa. Para describirlos nos hemos basado en las descripciones realizadas por el cronista Francisco Andrés de Utrero,

denominadas *Descripciones de los jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa*,<sup>26</sup> publicadas en 1651. También nos ha sido de gran ayuda el relato atribuido al propio Juan de Lastanosa *Las tres cosas, más singulares que tiene la Casa de Lastanosa en este año de 1639*.<sup>27</sup>

*Los jardines del palacio de Lastanosa eran llamados los jardines del Coso y se esparcían a lo largo de la parte posterior del edificio. En las descripciones que nos muestra el propio don Vincencio leemos:*

El jardín tiene un perímetro exterior de 1.480 pasos y se distribuye y ordena en 13 cuadros llenos de flores, frutas y fuentes, estanques, gruta y un laberinto. Las paredes del jardín están pintadas con fábulas, escenas de caza y pesca y monstruos marinos. Entre la pared o muro y los jardines hay una calle que tiene por un lado las pinturas descritas y, por el otro, mirtos, cipreses [...] a fin de que dejen pasar la luz hasta las pinturas. Hay varias grutas decoradas con montes,

25 *El peregrino curioso y Grandezas de España* a través de JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso; LOZANO BARTOLOZZI, M<sup>o</sup> del Mar, 1984, p. 7.

26 El texto se encuentra hoy en la *Hispanic Society of America*, manuscrito B-2424, f.48r.-51v. [<http://www.lastanosa.com/contenido.php?gama=1&tipocontenido=103&tipo=1&elemento=32> (1-IV-2018)].

27 Las fuentes y los estudios sobre Don Vincencio Juan de Lastanosa los encontramos en la página *Proyecto Lastanosa* de la página web del Instituto de estudios altoaragoneses [<http://www.lastanosa.com/contenido.php?gama=0&tipocontenido=1&elemento=0> (1-IV-2018)].

bosques y animales. Enfrente de la calle principal hay una y, a los dos lados de ésta, dos más, todas ellas con rejas de hierro [...].<sup>28</sup>

Los jardines estaban llenos de magia, pinturas *trompe l'oeil*, plantas aromáticas y laberintos. La parte que suscita nuestra atención fue el estanque, situado en la parte más alejada del palacete, en cuyo interior destacaba una gruta o escollo con las siguientes características descritas por él mismo:

En el centro hay una torre que se eleva sobre un jardincillo [...] al que se accede a través de siete escaleras. El jardincillo tiene cuadros de flores y desde allí se arrancan ocho pilares que forman la torre, de 20 palmos de altura, rematados al final por ocho arcos. Las pilastras están adornadas por molduras de piedras y delante de ellas salen otras más bajas que suben hasta el nivel del jardincillo. [...] Entre pilastra y pilastra hay un balcón de hierro con adornos dorados y asientos a ambos lados. Sobre los arcos suben unos pilares que forman una especie de montañas donde hay casitas, valles, arboledas, ganado, pastores y

unos madroños. La altura total es de 40 palmos a los que hay que añadir 12 más que alcanzan los 100 chorros de agua arrojados hacia arriba con fuerza. [...] Las ocho estatuas también arrojan agua, echando cada una de ellas agua hacia fuera a través de cuatro agujeros. Cuando esta fuente está funcionando, es muy hermosa, y si hay gente paseándose en las barcas parece como si lloviera [...].<sup>29</sup>

En esta gruta se unió arte y diversión. El escollo representaba una forma de disfrute con los chorros de agua. ¿Podiera ser que en su interior albergase un artificio hidráulico creado por Salomon de Caus o Athanasius Kircher o quizás fuera la construcción de su antepasado Pedro Juan de Lastanosa? En el libro de Pedro Juan se describe de la siguiente manera un espacio para la diversión:

[...] dentro de un jardín para recrear la vista y esto h de ser acomodado encima de un cenador el qual sea echo con una columnas de piedra y entre ellas ha de aver una que sea agujereada desde lo alto abajo que se le acomode dentro un año de plo-

28 BOSQUED LACAMBRA, Pilar, 2000, p. 133.

29 BOSQUED LACAMBRA, Pilar, 2000, p. 136-137.

mo [...] para que puedas ver el efecto y este cenador ha de ser hecho en ochavo o en sesano con su arquitrabe y friso y cornisa para que tenga gravedad [...] una invención que parezca que llueve quando se quiera tomar un rato de pasatiempo en especial quando ubiere algunas damas de ver que esta en cubierto y se mojan no lloviendo.<sup>30</sup>

Pudiera ser el mismo Pedro Juan de Lastanosa el que se encargase de su construcción, pero esta pregunta no se puede aseverar con exactitud. Conociendo los gustos de don Vincencio y sabiendo que fue una de las figuras más relevantes de la vida cultural oscense del siglo XVII, reunió una gran biblioteca en su palacio -demolido en 1894-además de un museo con esculturas, grabados, monedas y objetos exóticos. Era su propia *Wunderkammer*. El catálogo de la biblioteca fue uno de los más extensos del momento en el que se enumeran más de 1.500 manuscritos.<sup>31</sup> Lastanosa mantuvo

correspondencia con otros eruditos contemporáneos como el jesuita Athanasius Kircher, el cuál le mandó sus tratados *Musurgia Universalis*.<sup>32</sup>

Todos estos mecanismos fueron incorporados por la Monarquía en sus jardines. En la Casa de Campo de Madrid, Felipe II mandó construir la denominada "Lonja". Según sugiere Pedro Navascués y M<sup>o</sup> Carmen Ariza y Beatriz Tejero, se componía de un espacio con dos ábsides, en cuyo interior discurrían cinco espacios con bóveda rebajada. Todo ello dentro de la tradición jardinística renacentista italianizante. Fue concebida como un complemento del jardín para la distracción o entretenimiento. Los diferentes espacios abovedados se denominan: Sala del Mosaico, por la cantidad de diferentes piedras y la Sala de las Burlas, por la cantidad de surtidores que salpicaban de forma fortuita a los visitantes. Todo ello terminaba en una especie de gruta con Neptuno, dios del mar.<sup>33</sup> Estas burlas de agua junto con otras fuentes y descripciones de estatuas de

30 LASTANOSA, Pedro Juan, 1601, p. 135.

31 Hoy en día el catálogo de la biblioteca de don Vincencio Juan de Lastanosa se encuentra en Estocolmo, en la Biblioteca Real. El catálogo de la colección fue publicado por Karl Ludwig "The Library of Don Vincencio Juan de Lastanosa, Patron of Gracian". GARCÉS MANAU, Carlos, 2015, p. 187-199.

32 Gracias a la correspondencia conservada podemos saber que don Vincencio poseía el tratado de A. Kircher *Musurgia Universalis*, además de otros quince tomos del jesuita. GARCÉS MANAU, Carlos, 2015, p. 187-199.

33 NAVASCÚES, Pedro; ARIZA, M<sup>o</sup> del Carmen; TEJERO, Beatriz, 1991, p. 150-152; TORIBIO MARÍN, Carmen, 2015, p. 815-816; FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín; GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio, 1991, p. 149.

ninfas, las recoge Diego Pérez de Mesa en su *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*, impresa en Alcalá de Henares en 1595:

[...] Pues la lindeza y perfeccion de las estatuas de nimphas, y otras cosas que ay en sutato admiran no menos que las gurtas. Dexo una sala, o pieça que por todas las jurturas de los ladrillos del suelo sale mil hilos delgados, y muy altos de agua, quando los que visitan esta casa entran allidescuydados del engaño y apazible burla, que les está guardadada. Dexo otra fuente que es un castillo muy armado, y fortificado de artilleria, a quien estan asestadas a la redoda para batirle muchas pieçastambien de artilleria grandes y pequeñas que encomençando por ambas partes el cobate, es cosa muy de verla, muchedumbre de caños de agua, que de una parte a otra se tira y tirando se cruçan en aquella guerra, y combate.<sup>34</sup>

### **EL INGENIO AL SERVICIO DEL TEATRO. MISE-EN-SCÈNE.**

El gusto por las invenciones mecánicas se puso de manifiesto en la práctica escénica.<sup>35</sup> Durante los siglos XVI y XVII, fue la práctica escénica el lugar más interesante para las invenciones de los ingenieros. Tal es esta práctica del gusto monárquico que don Gaspar de Guzmán, mandó llamar desde Italia al polifacético Cosme Lotti, para satisfacer los gustos del Rey Planeta. Su estancia en la corte, además de la construcción de fuentes para el Palacio del Buen Retiro, se centró en el deleite escénico.<sup>36</sup>

Inicialmente, para poder satisfacer los gustos de Felipe IV por las puestas en escena de complejos aparatos escénicos, se construyeron en los recintos cortesanos y en los corrales de comedias diferentes máquinas ocultas. La obra *Los encantos de Medea* fue una muestra de todo ello. Se realizaron sucesivas construcciones de tramoyas o trucos escénicos de forma consecutiva. La obra sorprende por su continua espectacularidad, viajes en nubes, ter-

34 PÉREZ DE MESA, Diego, 1595, p. 206. Para mayor información sobre las estatuas que pudieran haber estado situadas en la "Lonja", véase: NAVASCÚES, Pedro; ARIZA, M<sup>o</sup> del Carmen; TEJERO, Beatriz, 1991, p. 149-152;

35 FERRER VALLS, Teresa, 1991 p. 130. Para otra visión de la práctica escénica durante el reinado de Felipe III, véase el libro de Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastiginia. Vida cotidiana en la Corte de Valladolid* (Valladolid, 1989), el artículo de Fernando Bouza "Cortes festejantes, fiesta y ocio en el *Cursus Honorum* cortesano", *Manuscritos*, 1995 y el estudio de Bernardo García García y M<sup>o</sup> Luisa Lobato, *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro* (Madrid, 2007).

36 GARCÍA CUETO, David, 2007, p. 315-322.

remotos, truenos que se asoman del suelo, desapariciones, transformaciones, o viaje por los aires. Todo ello conseguía mantener atónitos a los regios espectadores. Así para los viajes en nubes la creación de tornos manuales debajo del escenario y escondidos tras telas pintadas, artificios pirotécnicos como las luminarias para la creación de truenos

fue una constante en la práctica teatral barroca (fig. 4).<sup>37</sup>

La creación de máquinas autómatas e ingenios para la práctica escénica la podemos encontrar en el tratado de Nicola Sabbattini, *Pratiche pour frabiquer scenes et machines de Théâtre* de 1638, se describían los mecanismos usados para el ascenso y descenso de personajes



Fig.- 4. Francisco Rizi, decoración teatral, 1637.

37 JULIO, M<sup>o</sup> Teresa, 2003, p. 199-201.

sobre nubes y para mover los barcos en los escenarios (fig. 5).<sup>38</sup> La sensación novedosa que provocaban todos estos mecanismos nos la describe Carducho en sus *Diálogos de la Pintura*:

Una comedia hizo en Palacio, adonde se veía una mar con tal movimiento y propiedad, que los que la miravan, salían mareados, como se vio a mas de una señora, de las que se hallaron a aquella fiesta.<sup>39</sup>

Para el cumpleaños de Felipe IV y de Isabel de Borbón, se organizó en el Real Sitio de Aranjuez una gran representación teatral compuesta por el Conde de Villamediana, gentilhombre del monarca, llamada *La gloria de Niquea*. La representación se realizó sobre un escenario, en el Jardín de la Isla, situado en el mismo río Tajo, por César Fontana. Debido a la complejidad del espectáculo, la construcción de la plataforma se retrasó considerablemen-

te.<sup>40</sup> La intención fue construir un escenario en perspectiva, con arcos triunfales, donde el público estaba sentado alrededor en forma de U. En el palco central se encontraba la familia Real, el Rey Felipe IV, con sus hermanos Don Carlos y el Cardenal Infante Don Fernando, mientras que la Reina participaba como actriz en la misma obra en el papel de la diosa de la hermosura, a la vez que la infanta María interpretaba a Niquea. El gran escenario fue descrito por Antonio de Mendoza, cronista del evento:

Un teatro de ciento y quince pies de largo y setenta y ocho de ancho, [...] unas galerías de valaustres de oro, plata, y azul, que las ceñian en torno, y sustentaban sesenta blandones con achas blancas y luzes innumerables, con unos términos innumerables de diez pies de alto, imitando de la serenidad de la noche, multitud de estrellas entre sombras claras, y en el tablado

38 GARCÍA GARCÍA, Bernardo, 1999, p. 55. La imagen de una diosa y un actor con lira sobre una nube, con una visión de la puesta en escena, nos la encontramos en el libro de fiestas de Carlos Broschi Farinelli *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en el desde el año 1747 hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos, y encargos, según se expresa en este PRIMER LIBRO. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los REYES NRS SERS en el Real sitio de Aranjuez Dispuesto por D<sup>o</sup> Carlos Broschi Farinelli, criado familiar de S.M.* (Madrid, 1758), estudiado por Consolación Morales Borrero con el nombre de *Fiestas Reales en Reinado de Fernando VI* (Madrid, 1987). ARACIL, Alfredo, 1998, p. 343-345.

39 CARDUCHO, Vicencio, 1633, p. 153.

40 REY HAZAS, Antonio, 2017, p. 1849.



Fig.- 5. Nicola Sabbattini. Portada *Pratica di fabricar scene, e machine ne'teatri*, 1638.

dos figuras de gran proporción, la de Mercurio y Marte [...] y en las cornisas de los corredores muchas estatuas de bronce, y pendientes de los arcos unas Esferas cristalinas, que hazian cuatro luzes [...]formavase una montaña decinquenta pies de latitud y ochenta de circunferencia, que se dividia en dos y con ser maquina tan grande la mo-

via un solo hombre con mucha facilidad [...] <sup>41</sup>

Este espectáculo, maridaje entre comedia e "invención", se impuso sobre la obra, que pasó a segundo plano, convirtiéndose en un espectáculo efímero propio del mundo cortesano barroco. <sup>42</sup>

Otra de las fiestas más extraordinarias de la corte, fue la representación

41 HURTADO, Antonio, 1623, p. 4-5.

42 BORREGO GUTIERREZ, Esther, 2002, p. 339-340. REY HAZAS, Antonio, 2017, p. 1849.

teatral *El mayor encanto de amor*, de Calderón de la Barca que se realizó la noche de San Juan en 1635. Se trataba de una representación nocturna que duró cuatro noches y se realizó en el estanque del Retiro. El Rey con su familia se encontraba en el interior de una barca cerca al escenario, mientras el pueblo observaba el evento alrededor del estanque. Todo estaba iluminado con velas y acompañado de música. El escenario se construyó sobre el agua, de tal modo que parecía que los actores estuvieran caminando sobre ella, ante el asombro del público. La descripción la escribió el padre jesuita Sebastián González: *Hicieron en medio del estanque un tablado grande, y en él un bosque muy espeso con grandes montañas y árboles, fuentes, volcanes de fuego. [...].*<sup>43</sup> Al final de la obra, el fuego lo consumió todo, a modo de una gran hoguera, propia de la noche de San Juan, entroncando el fuego con el astro Sol y asociándolo a la figura del monarca Felipe IV.<sup>44</sup> Las batallas fingidas con agua también se representaron en jardines durante el Barroco, siendo un disfrute para los invitados y los monarcas. Las fiestas organizadas por Farinelli en Aranjuez por el río Tajo para Fernando IV, con la denomina-

da "Escuadra del Tajo", supuso una diversión para la corte, compuesta por diferentes embarcaciones, cada una de ellas con su nombre, las más importantes eran: la Real, la falúa del Respeto, la fragata de San Fernando y Santa Bárbara, el jabeque de Orpheo, y el jabeque del Tajo. Todas ellas conformaban una gran flota formada por quince buques con cuarenta cañones, todos ellos engalanados de modo fastuoso. Los paseos duraban varias horas, y durante la noche se distinguían en la oscuridad con sus antorchas, velas, transformando la noche en día.<sup>45</sup>

#### **LA CIENCIA PENSADA PARA LA MAGNIFICENCIA. ENTRADAS TRIUNFALES.**

Las entradas reales también fueron un espacio de creación de artificios excepcionales, a través de artistas del momento, apoyados por verdaderos ingenieros que se dedicaron a construir arquitecturas efímeras. Todo ello con el objetivo de confeccionar un espectáculo grandioso prestigiando al monarca o al joven príncipe. Ya desde las fiestas de Carlos V -en las que la mitología jugaba un papel fundamental- hasta los grandes libros festivos de los siglos XVII y XVIII, se mostraba a través del espectáculo el ceremonial

43 GONZÁLEZ, Sebastián, 1861, p. 224.

44 REY HAZAS, Antonio, 2017, p. 1857-1858.

45 MORALES BORRERO, Consolación, 1987, p. 61-80. ARACIL, Alfredo, 1998, p. 344-345.

y el ingenio de la corte: carros triunfales, arcos de triunfo con fuentes, naumaquias, creaciones de montañas de lava, fuegos artificiales, escenarios teatrales que rotaban y mostraban diversidad de facetas.<sup>46</sup> La fiesta fue el lugar donde se dieron cita la magnificencia, expectación, artificio, ingenio y fuego.

La idea de la gruta y la montaña habitada por Apolo y las musas, fue un recurso que se mantuvo a lo largo del siglo XVII en las entradas triunfales, asociándose así a la moda de las grutas en el jardín, donde Apolo tañía su lira para las musas.

La unión de montaña y gruta con el elemento agua, también aparece en la entrada de Mariana de Austria en Madrid en el año 1649, el Monte Parnaso. La estructura de madera que conformaba la montaña se cubrió con un lienzo, decorado con flores imitando las naturales. En su cumbre sobresalía la estatua de Hércules Sol, con la clava y la piel

del león de Nemea. Desde su cabeza sobresalían numerosos rayos de sol. También se encontraba junto a Hércules Sol el caballo Pegaso, con sus patas golpeando las rocas, transformándolas en fuente. Se comentaba que la fuente parecía real, de forma que se jugaba con la realidad y la ficción, propia del Barroco, recreándose la fiesta como "engaño consciente".<sup>47</sup> Toda la construcción del Monte Parnaso se colocó sobre la fuente del Olivo, a la que se le añadieron más caños para que manase más agua y además se cubrió de elementos marinos.<sup>48</sup>

Otra estructura en forma de Monte Parnaso se realizó en París para celebrar el enlace entre Luis XIV y María Teresa de Austria, en el año 1660. En la parte superior destacaban los medallones del Rey y de la Reina. Sobre ellos Apolo con Calíope y con Clío, a ambos lados el resto de musas como motivo de concordia.<sup>49</sup>

46 Para los fuegos artificiales, véase el libro de Kevin Salatino *Incendiary Art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe* (Los Ángeles, 1997). También es interesante el estudio recogido por Víctor Mínguez Cornelles e Inmaculada Rodríguez Moya *Visiones de un Imperio en fiesta* (Castellón, 2016).

47 ARACIL, Alfredo, 1998, p. 279.

48 ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, 2016, p. 136-137.

49 *Le Entrée Triumphante de Leurs Majestez Louis XIV roy de France et de Navarre et Marie Thérèsed'Austriche, son espouse[...]* (París, 1662). MIGNARD, Nicolás, 1662, s/p. Las ilustraciones fueron realizadas por Jean Marot. BRYANT, Lawrence, 1986, p. 209-210. *Le Entrée Triumphante de Leurs Majestez Louis XIV roy de France et de Navarre et Marie Thérèse d'Austriche, son espouse [...]* (París, 1662). Las *naumachias* también fueron un espectáculo en las entradas triunfales. En la Entrada del Cardenal Infante en Gante, hubo un gran estruendo de cañones, realizando disparados desde barcos en el mismo río Lis, a modo de una gran batalla. BECANO, Guilielmo, 1636, p. 16-17.

En la entrada de los Archiduques Alberto e Isabel en Amberes en el año 1600, hubo una estructura que podía moverse a merced de la ceremonia. Se denominaba Teatro Versátil. Este teatro tenía la forma redonda y estaba dispuesto de forma concéntrica de mayor a menor. En sus gradas se disponían doncellas jóvenes, en una de sus caras las muchachas representaban la guerra y en la otra cara la paz. Cuando la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia llegó a este punto de la ceremonia, la estructura con un mecanismo escondido dio la vuelta y una pared redonda cubrió la cara de la guerra, mostrando las muchachas que representaban la esperanza de la paz.<sup>50</sup>

El Teatro Versatil tiene dos caras, una cubierta con un lienzo rojo, presenta las figuras relacionadas con el horror y el miedo, estas figuras están expuestas a los espectadores, es la situación

actual de la desafortunada Bélgica. La segunda cara, cubierta con un lienzo verde, aparecen figuras femeninas con la expresión y sentimiento de felicidad. Cuando la princesa llegó al escenario, la estructura a través de un mecanismo escondido hizo que aparecieran las figuras relacionadas con la paz de dentro de la estructura cantando canciones en las que se mostraba nuestra esperanza.<sup>51</sup>

Otra estructura que maravilló a tanto a la corte como al pueblo fue el monte Etna y la Fragua de Vulcano, que se construyeron para la entrada del Infante Cardenal en Gante, el 28 de enero de 1635. En un momento determinado de la ceremonia, la comitiva se trasladó a la zona del hipódromo, donde se elevó una montaña, formada por piedras y troncos. La cúspide escupía ráfagas de humo y fuego, a modo del volcán en erupción. En el interior

50 THOFNER, Magrit, 1999, p. 18-21. CHOLCMAN, Tamar, 2014, p. 69. Para la entrada de los Archiduques Alberto e Isabel, véase la obra de Johannes Bochius, *Historica Narratio profectio- nes et inaugurationi sserenissimorum Belgii principum Alberti et Isabelle, Austriae Archiducum, et eorum optassimi in Belgium adventus, rerum que gestarum et memorabilium, gratulatione et inauguratione hacten useditorum accurate description* (Amberes, 1602). Salomon de Caus participó y diseñó algunas de las fuentes del Palacio de Coudenberg. por lo que suponemos su influencia en las entradas triunfales de los Archiduques y otras entradas flamencas posteriores. Véase el estudio de Pierre Anagnostopoulos y Jean Houssiau *The old Palace of Coudenberg* (Bruselas, 2002).

51 BOCHIUS, Ioannes, 1601, p. 217, a través de CHOLCMAN, Tamar, 2014, p. 69.

se encontraba la fragua de Vulcano con los cíclopes. Todos ellos trabajaban duramente forjando el hierro para crear una espada a su nuevo príncipe Don Fernando. No solo se realizaron maquinarias para poder mover los autómatas en el interior de la fragua, sino que también hubo naumaquias y luminarias. La apoteosis ígnea cerró el magnífico espectáculo. Los diferentes gremios organizaron sus cohetes artificiales describiendo signos zodiacales, delfines y cetáceos, o incluso en forma de estrellas y ruedas de fuego, serpenteando el cielo azul oscuro, transformando la noche en día,<sup>52</sup> al igual que en la entrada en Amberes, donde los fuegos artificiales que clausuraron la fiesta describían la inicial del Cardenal Infante, la letra F.<sup>53</sup>

## CONCLUSIÓN

A través de este pequeño recorrido hemos querido mostrar el lugar destacado del mecanicismo incipiente junto con los grandes maestros de las artes, es decir cómo arte y ciencia comulgaron en este periodo y no se puede entender uno sin el otro. Los escenarios festivos regios

se vieron envueltos por la magia de la ciencia, poniéndose esta al servicio de la nobleza y Monarquía, tanto para su disfrute como para su prestigio. La creación de lo irreal, lo falso o lo fingido se pudo entender en los jardines, en el teatro, las fiestas, las ceremonias triunfales, naumaquias y fuegos artificiales con la intención de poder modular y controlar la naturaleza. Es aquí cuando el hombre pasa a ser el *Dominus Mundi*.

La ciencia comulgará con el arte, para mostrar la magnificencia cortesana, intentando diluir la dicotomía entre lo real y lo irreal de la cosmovisión barroca.<sup>54</sup> Los artistas que participaron con sus creaciones en las entradas triunfales, escenarios teatrales, o jardines encantados, unieron a su ingenio el mecanicismo científico de la Escuela de Alejandría traducida por los tratadistas del siglo XVI. La puesta en escena adquirió más preeminencia que la obra en sí misma, deleitando como la pintura. El efecto del juego, el artificio, el mecanicismo escondido, fue el lenguaje dominante durante el siglo XVI y XVII, conformando un nuevo espectáculo al servicio de los sentidos.<sup>55</sup>

52 BECANO, Guilielmo, 1636, p. 61-62.

53 CASPERIUS, Gevaerts, 1642, p. 169.

54 ARACIL, Alfredo, 1998, p. 102.

55 GÁLLEGO, Julián, 1972, p. 138-143.

Confundiéndose así lo real con lo fingido, lo verdadero con lo falso, en ese juego del engaño, de la simulación, fin último del barroco efímero.<sup>56</sup>

#### **BIBLIOGRAFÍA:**

- ARACIL, A. (1998), *Juego y artificio*. Madrid, Cátedra, S.A.
- ARACIL, A. (1999), "Especlar, disfrutar, conocer: máquinas musicales en Robert Fludd, Salomon de Caus y Athanasius Kircher". *Música Oral del Sur*, nº 4, pp. 69-83.
- BECANUS [BECANO], G. (1636), *Serenissimi Principis Ferdinandi Hispaniarum Infantis. Triumphalis Introitus in Flandriae Metropolim Gandavum*. Amberes, Iohannes Meursius.
- BEDINI, Silvio A. (1999), "El papel de los autómatas en la historia de la tecnología". En BEDINI, S. A, *Patrons, Artisans and Instruments of Science, 1500-1750*. Londres, Routledge, pp. 3-18.
- BORREGO GUITIERREZ, E. (2004), "Poetas para la corte: Una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622)", en DOMÍNGUEZ MATITO, F.; LOBATO LÓPEZ, M<sup>o</sup> L. (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos, del 15-VII-2002 al 19-VII-2002). Burgos, pp. 337-352.
- BOSQUED LACAMBRA, P. (2002), "Tipología y elementos del jardín de Lastanosa. Una hipótesis basada en las descripciones y dibujo existentes sobre los jardines". En: LAPLANA GIL, J. E. (coord.), *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*. (Actas del I y II curso en torno a Lastanosa). Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 129-148.
- BRYANT, Lawrence M. (1986), *The King and the city in the parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual, and art in the Renaissance*. Génova, Librairie Droz S.A.
- BUCHANAN, I. (1990), "The collection of Nicolaes Jongelink: I. Bacchus and the Planets' by Jacques Jongelink". *The Burlington Magazine*, vol. 132, nº 1043, pp. 102-113.
- CABALLERO GONZÁLEZ, S. (1998), *La Abadía: historia y leyenda. Monumento artístico desde el 3 de junio de 1931*. Salamanca, Caja Duero.
- CARDUCHO, V. (1633), *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos, y diferencias*. Madrid, Fr. Martínez.
- CHOLCMAN, T. (2014), *Art on Paper: Ephemeral art in the Low Countries. The Triumphal Entry of the Archdukes Albert and Isabella into Antwerp, 1599*. Bélgica, Brepols.
- FERRER VALLS, T. (1991), *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. Londres, Tamesis Books Limited.

56 ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, 2016, p. 137.

- FINDLEN, L. (2003), "Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum". En FEINGOLD, M. (ed.), *Jesuit Science and the Republic of Letters*. London, The Mitt Press, pp. 225-284.
- FLETCHER, J. (2011), "Athanasius Kircher and his "Musurgia Universalis"(1650)". *Musicology Australasia*, vol. 7, nº 1, pp. 78-83.
- FUBINI, E. (2007), "Razón y sensibilidad: lo sacro y lo profano en la musicalidad del siglo XVIII". *Cuadernos de filosofía y ciencia*, nº 37, pp. 71-81.
- GÁLLEGO, J. (1972), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Aguilar.
- GARCÉS MANAU, C. (2005), "Diez cartas de Vincencio Juan de Lastanosa y Diego Vincencio Vidiana a Athanasius Kircher, conservadas en la Universidad Pontificia Gregoriana de Roma". *Argensola. Revista de ciencias sociales del instituto de estudios altoaragoneses*, nº 15, pp. 187-199.
- GARCÍA CUETO, D. (2007), "El viaje a España de Cosme Lotti y las fuentes de Roma". *Archivo de Arte español*, vol. 80, nº 319, pp. 315-321.
- GARCÍA GARCÍA, B. (1999), *El ocio en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Akal.
- GARCÍA TAPIA, N. (1984), "Los 21 libros de los ingenios y de las máquinas. Su atribución". *Boletín del Semanario de estudios de Arte y Arqueología*, nº 50, pp. 434-439.
- GEVARTIUS [GEVAERTS], C. (1642): *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis S.R.E. Card Belgarum et Burgundionum gubernatoris[...] a S. P. Q. Amberes, Iohannes Meursius*.
- GRIMAL, P. (2010), *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A; LOZANO BARTOLOZZI, M<sup>o</sup> del M. (1984). "Jardín de Abadía. Cáceres. Sotofermoso". *Periferia*, nº 22, pp. 64-77.
- LE HOY, Robert. (1551), *C'est la Deduction du Sumtueuxordreplaisantspectacles et magnifiques theatres dresses, et exhibes par les citoiens de RouenvilleMetropolitaine du pays de Normandie, la sacree Maiesté du Treschristian Roy de France, Herny second leur souverain Seigneur, Età Tresillustre dame, maDame Katharine de Medicis [...]*, Rouen, Robert Le Hoy & lebandictz.
- MARCAIDA LÓPEZ, J. R. (2014), *Arte y ciencia en el Barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*. Madrid, Marcial Pons.
- MARCAIDA, LÓPEZ, J.R.; PIMENTEL, J. (2014), "¿Naturalezas vivas o muertas? Ciencia arte y coleccionismo en el Barroco español. *Studis d'Art Modern*, nº 2, pp. 151-167.
- MIGNARD, N. (1661), *L' Entrée Triomphante de Levrs Maiestez Louis XIV. Roy de France et de Navarre,*

- et Marie Therese D' Austriche son espouse, dans la Ville de Paris*. Paris, Pierre Le Petit.
- MORALES BARROSO, C. (1987), *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI*. Madrid, Patrimonio Nacional. [Manuscrito de: BROSCI FARINELLI, Carlos].
- MURIEL SÁNCHEZ, M<sup>o</sup> J. (2013), *Ceremoniales en los esponsales de Felipe II y M<sup>o</sup> Manuela de Portugal*. Salamanca, Diputación de Salamanca.
- NAVARRO, V. (1996), "Los jesuitas y la renovación científica en la España del siglo XVII". *Studia histórica. Historia moderna*, n<sup>o</sup> 14, pp. 15-44.
- NAVASCÚES PALACIO, P. (1975), "La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín". En: AÑÓN FELIU, Carmen (dir.). *Jardines y Paisajes en el arte y en la historia*. Madrid: Complutense, S.A, pp. 71-90.
- NAVASCÚES PALACIO, P.; ARIZA, M<sup>o</sup> C.; TEJERO, B. (1991), "La Casa de Campo". En, DE LOS RÍOS, G., *A propósito de la "Agricultura de los Jardines" de Gregorio de los Ríos*. Madrid, Tabapress, pp. 137-159.
- PÉREZ DE MESA, D. (1595), *Primera y Segunda parte de las Grandezas y cosas notables de España*. Alcalá de Henares, Iuan Gracian.
- PONZ, A. (1988), *Viaje de España*. 5 Vols. Tomos V-VIII. Madrid: Ediciones Aguilar, vol.5, pp. 520-526.
- REY HAZAS, A. (2017), "La literatura cortesana en tiempos de Felipe IV". En: MARTÍNEZ MILLÁN, J.; RIVERO RODRÍGUEZ, M. (dirs.), *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica. Espiritualidad, literatura y teatro*. 4 Vols. Madrid, Ediciones Polifemo, vol. 3, pp. 1829-1876.
- SMITH, P. H. (2006): "Art, Science, and Visual Culture in Early Modern Europe". *Isis*, vol. 97, n<sup>o</sup> 1, pp. 83-100.
- SANZ HERNANDO, A. (2006), *El jardín clásico en España: Un análisis arquitectónico*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Politécnica.
- TEJEIRO FUENTES, M. A. (2003), "La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba". *Revista de estudios extremeños*, vol. 59, n<sup>o</sup> 2, pp. 569-587.
- TOFNER, M. (1999), "Marrying the City, Mothering the Country: Gender and Visual Conventions in Johannes Bochiuss's of the Joyeuse Entry of the Archduke Albert and the Infanta Isabella into Antwerp". *Oxford Art Journal*, vol. 22, n<sup>o</sup> 1, pp. 3-27.
- TORIBIO MARÍN, C. (2015), *La forma del agua. Temas e invariantes en el jardín y en el paisaje. Análisis de casos (Holanda y España, 1548-1648)*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Politécnica.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T. (2016), *La Corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*. Valencia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia.

ZENGER, H. (2004), "Looking for the unknowable: The visual experience of Renaissance Festivals". En MULRYNE, J.R.; WATANABE-O'KELLY, H., M. En *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe* 2 Vols. Londres: Ashgate Publishing Limited, vol. 1, pp. 75-98.



## **Iván Bort Gual**

Profesor en el Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez (CESAG) de Palma de Mallorca. Doctor europeo en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Jaume I sobre *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. Forma parte del comité editorial de las Guías para ver y analizar cine y es adjunto a la redacción de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Ha sido colaborador habitual en diversos medios de comunicación especializados, como la revista *Edición Limitada*, la web *Zona DVD*, o el *blogzine nomepierdoniuna*.

ibort@cesag.org

## **Carlos A. Cuéllar Alejandro**

Profesor de Historia del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Ha centrado sus líneas de investigación en temas como el cine cómico, el género fantástico, la mitología comparada y el Prerrafaelismo. Es autor de *Cine y literatura: Drácula como paradigma* (1998), *Cine y música: el arte al servicio del arte* (1998), *Jacques Tati* (1999), *El Prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea* (2006) y *Nuevo vocabulario básico del audiovisual* (2011), entre otros. Ha colaborado en *Archivos de la Filmoteca*, *Ars Longa. Revista de Arte* y *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*.

carlos.a.Cuellar@uv.es

## **Ángel Justo Estebanz**

Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla. Es Académico correspondiente de la Academia Ecuatoriana de Historia Eclesiástica. Director del SGI Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Es autor de *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII* (2011), entre otras obras. Ha

comisariado la exposición *El patrimonio giennense en los fondos del SGI Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla* (Jaén, 2017), y ha formado parte del comité científico de diversas exposiciones internacionales (Quito y Hamburgo).

ajestebarez@gmail.com

### **Antonio Loriguillo-López**

Doctor internacional en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Jaume I. Personal investigador en formación en el departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la narración en el cine y la ficción televisiva comerciales, con especial atención en la animación comercial japonesa.

loriguil@uji.es

### **Isabel María Lloret**

Investigadora de Historia del Arte en la Universitat Jaume I. Máster en Investigación en Historia del Arte y Cultura Visual (Universitat de València- Universitat Jaume I). Realiza su doctorado en El programa interuniversitario de Historia del Arte.

illoret@uji.es

### **Víctor Mínguez**

Catedrático de Historia del Arte en la Universitat Jaume I. Investigador principal del grupo Iconografía e Historia del Arte (IHA). Codirector del Grupo de Investigación Interuniversitario Magnificencia, Poder y Arte (MAPA). Miembro de las Redes de Excelencia Ars Habsburgica (2015-2017) y En torno al cambio de paradigma en las artes del Renacimiento (2018-2029). Coordinador del nodo "La fabricación visual de la Monarquía Hispánica" de la Red Columnaria (Red temática de investigación sobre las fronteras de las Monarquías Ibéricas). Miembro del Comité Científico del Centro de Estudios de Arte del Renacimiento (CEAR-CSIC).

minguez@uji.es

### **Iván Pintor Iranzo**

lván.pintor@upf.edu

Profesor agregado en la Universitat Pompeu Fabra y miembro del grupo de investigación CINEMA. Actualmente imparte clases de *Cine contemporáneo* y *Evolución de los lenguajes visuales* en el Grado en Comunicación Audiovisual y *Encrucijadas contemporáneas entre cine, television y cómic* en el Máster Uni-

versitario en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo. Ha colaborado en obras colectivas como *Figuras del cómic* (2017), *La estética televisiva en las series contemporáneas* (2018), *Regreso a Twin Peaks* (2017), *A History of Cinema Without Names/3* (2017) y *Endoapocalisse: The Walking Dead* (2015), entre otras.

lván.pintor@upf.edu

### **Agustín Rubio Alcover**

Profesor del Departamento de Ciencias de la Comunicación de Universitat Jaume I. Entre sus publicaciones cabe señalar los análisis monográficos acerca de *Se7en* (David Fincher, 1995) y de *Dos en la carretera* (*Two for the Road*, Stanley Donen, 1967). Ha sido coordinador técnico de la colección Guías para Ver y Analizar Cine de la editorial Nau Llibres. Ha publicado *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen 1: Esperantistas* (2010) y *Vicente Escrivá. Película de una España* (2013). Ha sido jefe de redacción de *Archivos de la Filmoteca*. Ha dirigido los cortometrajes de ficción *Rellano* (2017) y *Embolcall* (2018).

rubioa@uji.es

### **Teresa Sorolla-Romero**

Profesora en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I. Es doctora con mención internacional por la Universitat Jaume I. Es autora de diversos artículos científicos en revistas como *Quarterly Review of Film and Video*, *Archivos de la Filmoteca*, *Ícono 14*, *Fotocinema*, *Fonseca. Journal of Communication* y *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*.

tsorolla@uji.es



## **Revisors/es Reviewers**

L'equip editorial de la revista *Millars. Espai i Història* vol agrair als/a les investigadors/res que han realitzat les avaluacions prèvies dels articles que han estat presentats per a ser publicats en aquest volum.

**Iván Bort Gual** (CESAG-UP Comillas)

**Juan Chiva Beltrán** (Universitat de València)

**Shaila García Catalán** (Universitat Jaume I)

**Olga García Defez** (Universitat de València)

**Héctor Gómez Santa Olalla** (Universitat de València)

**Antonio Gozalbo Nadal** (Universitat Jaume I)

**Elisa Hernández Pérez** (Universitat de València)

**Antonio Loriguillo López** (Universitat Jaume I)

**Violeta Martín Núñez**

**Maria Medina Vicent** (Universitat Jaume I)

**Víctor Mínguez Cornelles** (Universitat Jaume I)

**Amadeo Serra** (Universitat de València)

**Luis Vives-Ferrándiz** (Universitat de València)



# **AL DR. DIEGO LÓPEZ OLIVARES, PROFESOR**

**Juan Bautista Ferreres**

El pasado mes de mayo nos dejó el profesor Diego López, aunque quienes hemos estado a su lado tanto desde la vertiente personal como académica, sabemos que nunca nos abandonará, siendo conscientes de que ha sido una gran pérdida para el mundo académico del turismo y en particular para la Geografía del Turismo.

Nacido en Navas de San Juan (Jaén) este Catedrático de Análisis Geográfico Regional se licenció en Geografía en 1977 y se doctoró en 1988 en la Universidad de Valencia con una tesis sobre el espacio turístico-residencial en las tierras castellonenses, espacio en el que desarrolló su vida familiar y profesional. Esta tesis es fiel reflejo de su línea de actividad investigadora en cuyos inicios la dirige hacia el análisis de los procesos de cambio, tanto territoriales como socio-económicos y medio ambientales, originados por la actividad turística, siendo precursor en el espacio castellonense del estudio del turismo desde la disciplina de la Geografía.

Esta faceta investigadora evoluciona hacia el análisis sistémico de los procesos turísticos, desde una conceptualización integrada, en donde la actividad turística no representa un objetivo en sí mismo, sino que forma parte del desarrollo equilibrado, armónico y sostenible de los diferentes espacios que entran en el desarrollo turístico. A partir de ello profundiza en diferentes líneas de investigación centradas en la identidad y la puesta en valor del territorio y de los recursos, como fundamentos del desarrollo turístico. Es sobre esta línea en la que sobresale en sus aportaciones y que le han valido notables reconocimientos científicos, académicos y sociales. No en vano, sus aportaciones científicas vinculadas a la evaluación de los recursos territoriales turísticos son una referencia metodológica obligada y reconocida en los estudios universitarios del turismo, más allá incluso de la propia Geografía. También inició líneas de investigación sobre la ordenación y planificación de espacios turísticos del litoral; el

diagnóstico y estrategias de carácter sistémico integrado para los espacios de interior; sobre el diseño de productos turísticos; y la línea de investigación sobre turismo rural comunitario para los países en vías de desarrollo, especialmente latinoamericanos, cuyas aportaciones han tenido su reconocimiento con el nombramiento como Consultor de la Organización Mundial del Turismo, en el marco del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

Al objeto de desarrollar las citadas líneas de investigación crea el Laboratorio de Estudios, Ordenación y Planificación de Espacios Turísticos, adscrito a nuestro Departamento de Historia, Geografía y Arte. Seguidamente, y atendiendo al grado de interdisciplinariedad de la investigación turística, por la transversalidad del turismo sobre el territorio, constituye en el año 2000 el Grupo de Planificación y Ordenación Turística conformado por 14 áreas de conocimiento. Este Grupo es seleccionado, previa evaluación, entre los Grupos de investigación de la Universidad Jaume I, para la prestación de servicios científico-tecnológicos, quedando constituido en marzo de 2001 bajo la denominación Gabinet d'Estudis Turístics (GETUR) el cual coordina, y es reconocido como grupo de investigación de alto rendimiento.

Su actividad docente fue dilatada, iniciándose en 1978, vinculado a la Universidad de Valencia, en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Castellón, de la cual fue Director hasta 1991. Con la creación de la Universitat Jaume I, su docencia se realizó en la Licenciatura en Humanidades y, desde 1998, en la Diplomatura y el actual Grado en Turismo. Lo recordamos como un profesor comprometido con el alumnado y por transmitir al mundo académico el carácter transversal del turismo y el papel que desempeña la Geografía en el territorio de destino turístico y la sociedad de acogida. Con esfuerzo, consiguió trasladarlo al plan de estudios en Turismo de la Universitat Jaume I, y consolidó la disciplina geográfica como la segunda área de conocimiento académico. Precisamente entender el turismo desde esta visión interdisciplinar le valió, desde la perspectiva de la gestión académica, iniciar la dirección de los estudios de Turismo en esta universidad.

Fue una persona muy comprometida con la el desarrollo sostenible de la actividad turística y en particular con su tierra, el espacio castellonense, lo cual le valió numerosos reconocimientos, entre los que sobresale el de Director del Congreso Internacional de Turismo Universidad y Empresa, desde 2006 hasta la última edición celebrada en abril de 2018, dedicada al turismo y desarrollo en los espacios rurales de interior.

Las líneas que anteceden definen al Profesor Diego López como un trabajador incansable, constante y un *bon home*. Trasciende el hecho que se vea reflejado en su predisposición al diálogo, a generar consensos, lo cual es de obligado cumplimiento dar continuidad a su trayectoria en beneficio del territorio y la sociedad.

Diego, te recuerdo en el quehacer diario, por lo que siempre estarás a mi lado.





---

## Dossier

**TERESA SOROLLA-ROMERO (COORD.)**

**ARTE ESPECULAR. NUDOS ENTRE REPRESENTACIÓN PICTÓRICA Y LENGUAJE CINEMATográfico**

**TERESA SOROLLA-ROMERO**

El cine que habita la pintura

**VÍCTOR MINGUEZ**

La huida de un rey. Reflejos de un mosaico pompeyano en las versiones de *Alejandro* de Robert Rossen (1956) y Oliver Stone (2005)

**CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO**

La representación y la mirada: retrato pictórico y falsa identidad en el cine negro norteamericano de los años cuarenta

**AGUSTÍN RUBIO ALCOVER I ANTONIO LORIGUILLO-LÓPEZ**

Los contornos del miedo. La huella del arte pictórico en el *giallo* italiano

**ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ**

Retrato de cineasta pintando en el estudio: relaciones entre pintura y cine en *David Lynch: the Art Life* (2016)

**IVÁN PINTOR IRANZO**

Capital de la emoción, emociones del capital. Continuidad y supervivencia iconográfica de los gestos de sumisión y privación de libertad en *Black Mirror*

**IVAN BORT GUAL I TERESA SOROLLA-ROMERO**

A lo largo de la atalaya: el travelling descreído del *opening* de *The Young Pope* (Paolo Sorrentino, 2016)

---

## Estudis

**ISABEL MARÍA LLORET**

*Ars topiaria*, *Mise-en-scène* y entradas triunfales. El arte como placer y la ciencia como la máquina del mundo durante los siglos XVI y XVII