



**HAL**  
open science

## Introducción "La imagen translúcida y los desafíos de la representación"

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Introducción "La imagen translúcida y los desafíos de la representación". La imagen translúcida en los mundos hispánicos, Éditions Orbis Tertius, pp.11-26, 2016, 978-2-36783-081-0. halshs-01300296

**HAL Id: halshs-01300296**

**<https://shs.hal.science/halshs-01300296>**

Submitted on 8 Jun 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# LA IMAGEN TRANSLÚCIDA EN LOS MUNDOS HISPÁNICOS

PASCALE PEYRAGA, MARION GAUTREAU,  
CARMEN PEÑA ARDID, KEPA SOJO GIL (EDS.)



© Éditions Orbis Tertius, 2016

© Les auteurs, 2016

Éditions Orbis Tertius, 40 rue de Bruxelles F-69100 VILLEURBANNE

ISBN : 978-2-36783-081-0

ISSN : 2265-0776

[www.editionsorbistertius.fr](http://www.editionsorbistertius.fr)

# LA IMAGEN TRANSLÚCIDA EN LOS MUNDOS HISPÁNICOS

PASCALE PEYRAGA, MARION GAUTREAU, CARMEN PEÑA ARDID,  
KEPA SOJO GIL (EDS.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

## COMITÉ CIENTÍFICO/EVALUADORES

Juan Carlos Baeza Soto (Université de Cergy-Pontoise),  
Francisco Javier Codesal Pérez (Universidad de Salamanca),  
Ana Corbalán (The University of Alabama),  
Fabrice Corrons (Université Toulouse – Jean Jaurès),  
Luis Miguel Fernández (Universidad de Santiago de Compostela),  
Alberto Fernández Hoya (Universidad Complutense, Madrid),  
Amélie Florenchie (Université Bordeaux Montaigne),  
Luis Garagalza Arrizabalaga (Universidad del País Vasco, UPV/EHU),  
Marion Gautreau (Université Toulouse – Jean Jaurès),  
Agustín Gómez Gómez (Universidad de Málaga),  
Martine Heredia (Université Paris-Sorbonne),  
Nieves Ibeas Vuelta (Universidad de Zaragoza),  
Philippe Ortel (Université Bordeaux Montaigne),  
Gonzalo Moisés Pavés Borges (Universidad de La Laguna),  
Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza),  
Pascale Peyraga (Université de Pau et des Pays de l'Adour),  
Isabelle Prat (Université de Cergy-Pontoise),  
Fernando Sanz Ferreruela (Universidad de Zaragoza),  
Kepa Sojo Gil (Universidad del País Vasco, UPV/EHU),  
Agnès Surbezy (Université Toulouse – Jean Jaurès),  
Isabelle Touton (Université Bordeaux Montaigne).

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

La imagen translúcida y los desafíos de la representación..... 11

### LA IMAGEN TRANSLÚCIDA Y LA INEXORABLE PÉRDIDA

Sandrine LE CORRE

Une vitre à travers quoi on devine : Anna Malagrida..... 29

Cristina HIDALGO JAÉN

Aballí – Pérec: raptos, desapariciones y textos invisibles..... 45

Maité METZ

Translucidité et transcendance : Bill Viola et la tradition espagnole du  
Siècle d’Or, un « dispositif mystique » ?..... 67

Teresa SOROLLA ROMERO, Antonio LORIGUILLO LÓPEZ

*Tactilvisiones* de lo intangible. Lo translúcido en *Fuego en Castilla*  
(J. Val del Omar 1960) ..... 93

Jorge OTER

Transformación por sostenimiento del tiempo: *paisaje – duración* y  
representación del paisaje en Lois Patiño ..... 111

Charles GAUTIER, Fabrice MALLORCA

Isidro Ferrer, vers une esthétique de la translucidité graphique ..... 133

### EL CUESTONAMIENTO DE LA REPRESENTACIÓN:

#### HACIA UN LECTOESPECTADOR CRÍTICO

Marion GAUTREAU

Una realidad de contornos borrosos: la fotografía documental con  
cámara Holga..... 149

Marta MARTÍN-NÚÑEZ

Imágenes difíciles en el fotodocumentalismo de creación español..... 165

Euriell GOBBÉ MÉVELLEC	
Translucidez de la imagen, translucidez del medio: reto estético y didáctico del álbum infantil contemporáneo .....	183
Blanca RUESTRA	
<i>Submáquina</i> d'Esther García Llovet : vers une poétique des marges ....	211
Gianna SCHMITTER	
El formato texto-foto amalgama de Mario Bellatin, o la puesta en escena de umbrales.....	227
Agatha MOHRING	
Lo íntimo en la novela gráfica <i>Duelo de caracoles</i> de Sonia Pulido y Pere Juan, entre transparencia y opacidad .....	251

LA IMAGEN TRANSLÚCIDA O LA IMAGEN QUE PIENSA:  
LA DIALÉCTICA DE LA IMAGINACIÓN

Jacques TERRASA	
La photographie translucide : une brouille avec le réel ? .....	277
Ana GARCÍA VARAS	
Dialéctica de la imaginación: conocimiento y acción en imágenes translúcidas .....	299
Marie-Pierre RAMOUCHE	
De la opacidad al deslumbramiento en <i>11'09"01</i> de Alejandro González Iñárritu .....	319
Pascale PEYRAGA	
Rejouer les <i>In-dépendances</i> avec M. Ángel García : l'utopie de l'Europe, du public à l'intime, de l'institutionnel au citoyen.....	335
Gloria CAMARERO GÓMEZ	
La imagen translúcida en las películas de recreación pictórica.....	361
Carmen PEÑA ARDID	
La iluminación retrospectiva del pasado en <i>La Morte rouge</i> , de Víctor Erice .....	377
Sabine FORERO MENDOZA	
Images translucides et dispositifs mémoriels dans l'art colombien.....	399

## DECIRSE O CALLARSE, MOSTRARSE O ESCONDERSE

José Enrique MORA DÍEZ	
La memoria translúcida. Opacidad y transparencia de la imagen en el cine de Pedro Almodóvar (1980-1999) .....	415
Kepa SOJO GIL	
Imagen translúcida de la ciudad provinciana franquista a través del plano final de <i>Calle Mayor</i> (1956), de Juan Antonio Bardem.....	439
Paula ORTIZ	
La hermandad también es un concepto translúcido.....	459
Christelle COLIN	
L'esthétique du translucide dans <i>De tu ventana a la mía</i> (2012) de Paula Ortiz.....	471
Haizea BARCENILLA GARCÍA	
Rompe la ventana. Exposición y ocultación en <i>Exhibition 19</i> de Señora Polaraiska .....	491
Shaila GARCÍA-CATALÁN	
El desvanecimiento del Yo. Fundidos del cine español.....	513

## LA FENOMENOLOGÍA DE LA IMAGEN TRANSLÚCIDA

Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG	
La posibilidad de la luz – Clara Janés .....	533
Sandrine LASCAUX	
Devant l'irréductible, le vernis comme opérateur du translucide dans <i>Celebració de la mel</i> d'Antoni Tàpies.....	555
Julien HONNORAT	
Du <i>Mystère</i> Picasso au spectaculaire Barceló : le filtrage <i>scéno-graphique</i> de la patine du temps pictural par sa <i>trans-lucidité</i> .....	575
Victoria PÉREZ ROYO	
Poéticas del tiempo expandido en el cine. La mirada fascinada como producto de la imagen translúcida.....	597
AUTORES.....	615

## INTRODUCCIÓN

---

### LA IMAGEN TRANSLÚCIDA Y LOS DESAFÍOS DE LA REPRESENTACIÓN

---

«Transparencia y opacidad de la representación, ¿qué significan estos términos? Toda representación representa algo, pero toda representación se ‘presenta representando’ algo. La transparencia transitiva, mimética de la representación –representar algo– se articula a su opacidad reflexiva –presentarse–. La idealidad del signo, es cierto, resulta ser su transparencia representativa. Pero, en la obra de pintura o de literatura, la materia del signo insiste y subsiste en su propia función de representar. A partir de ahí, se vuelve aparente lo que la transparencia, sea mimética sea convencional, podía hacer olvidar o desconocer: el hecho de que el signo se presenta cuando representa algo, al mismo tiempo que se borra ante lo que representa»<sup>1</sup>.

Desde el arte del Renacimiento, toda la fantasmagoría de la mimesis se ha fundado en la dimensión transitiva y transparente de la representación (a veces asociada a una verdad de la ilusión mimética), sin tomar en cuenta, aparentemente, la opacidad reflexiva vinculada al proceso de la presentación que, sin embargo, había de imponerse con fuerza en la era de la modernidad.

Sea cual sea la primacía de la transparencia o de la opacidad de la imagen a lo largo del tiempo, ambas cosas aparecen indisociables, consustanciales al proceso representacional<sup>2</sup>, y definen la imagen figurativa como una entidad paradójica, a la par obra de arte y apariencia del mundo, imagen y cosa: la imagen reúne así aspectos antinómicos, en la medida en que es también una superficie destinada a captar tanto una realidad ausente como una entidad intrínseca que impone su propia materialidad.

---

1. Louis Marin (1999). «Transparence et opacité de la peinture... du moi». *L'écriture de soi*. Paris: PUF, p. 129.

2. Un proceso que consiste en «presentarse representando algo».

Pero si los semióticos y los pragmáticos contemporáneos no dejaron de realzar esa ambivalencia de la imagen a través de la oposición «transparencia» vs «opacidad», se observa en las artes visuales la permanencia insistente de otro concepto igualmente definido en su relación con la luz, lo «translúcido», una persistencia que se advierte tanto en Oriente como en Occidente, desde las artes clásicas hasta las artes contemporáneas. En realidad, la opacidad, la translucidez y la transparencia dibujan una gradación en su relación con la luz en función de la cual cada una se define: un cuerpo opaco se opone totalmente al paso de la luz, una sustancia translúcida solo deja pasar una luz difractada —que permite distinguir de manera nítida únicamente los contornos o los colores de los objetos— mientras que un objeto transparente, como desmaterializado, evanescente, traduce el advenimiento luminoso y no opone ninguna pantalla a la visión. Ni opaco ni transparente, lo translúcido vela y desvela al mismo tiempo, separa y une, alimenta la esperanza de la visibilidad. La materia translúcida enseña lo que se trama detrás de ella, convirtiéndose para el creador en un medio para revelar una presencia ahí donde subsiste la carencia, dejando filtrar solo las sombras de un mundo dividido que podría servir de referencia a ese mundo de apariencias descrito por Platón. La imagen translúcida es así fuente de deseo, pero también de falta y de frustración, ya que detrás del velo translúcido, la realidad se difumina y huye.

Si lo translúcido se encuentra, en su relación con la luz y por el efecto visual que produce, a medio camino entre la transparencia y la opacidad, igual que estas dos últimas, metaforiza y revela el proceso de la representación. Traduce la paradoja nacida de la imposibilidad de hacer presente la ausencia y manifiesta la doble intención de desvelar bajo la imagen un dibujo más «realista» de la figura humana al mismo tiempo que oculta algunos de sus elementos.

Al colocarse la imagen translúcida entre los dos polos de la transparencia y de la opacidad, ¿formarían estos el marco obligatorio, imprescindible a partir del cual pensar lo translúcido? Euriell Gobbé Mévellec se vale de semejante perspectiva para analizar el reto estético y didáctico del álbum infantil contemporáneo: construye una escala graduada, metafórica, capaz de medir el grado de legibilidad de una imagen, que parte de la imagen transparente y mimética —una imagen visible y legible— para llegar a la imagen opaca, pasando evidentemente por la imagen translúcida. Comprueba cómo la imagen del álbum va alejándose de la transparencia, de su función ilustrativa inicial en la literatura infantil y pierde su carácter visible para

volverse más enigmática. Los filtros que introducen una distancia, las capas de pintura superpuestas son las señales físicas, visuales de una imagen que ya no se deja ver de manera in-mediata –sin mediación– y cuestiona su función mimética.

Parecida gradación reconoce Jorge Oter en las obras en vídeo de Lois Patiño, las cuales distribuye a lo largo de un eje en que se aprecian los distintos grados de intervención del cineasta. Valiéndose asimismo de la terminología de Louis Marin, esta ordenación contempla un arco desde una transparencia transitiva del medio cinematográfico –donde la imagen remite por encima de todo al referente–, hasta una opacidad reflexiva que pone más bien énfasis en el hecho de decir. En dichos vídeos (*Paisaje – Duración, En el movimiento del paisaje* verbigracia), los recursos translúcidos no solo modifican el aspecto visual y estético de las imágenes, sino que sirven de cursor entre los dos extremos del arco, acentuando la dimensión abstracta de las imágenes. Esta advertencia podría suscitar un interrogante fundamental que asoma también en el estudio de las fotografías de Anna Malagrida: si la transparencia se encuentra del lado del ilusionismo, ¿adónde llevaría lo translúcido? ¿Hacia un anti-ilusionismo o hacia la abstracción? Dicho de otra manera, la problemática de la imagen translúcida podría relacionarse con el cuestionamiento de la imagen figurativa, con su posibilidad de seguir siendo figurativa pese a la disyunción o al hiato creados entre representación y parecido mimético.

Lejos de ceñirse a una translucidez de tipo visual, Charles Gautier y Fabrice Mallorca definen ante todo la translucidez gráfica como una estética híbrida, característica del diseñador Isidro Ferrer, quien intenta conciliar dos estéticas históricamente opuestas, las del funcionalismo transparente del modernismo minimalista y la opacidad gráfica posmoderna. Pero ¿basta comprobar la presencia de un entredós estético –aunque los dos extremos se consideran transparentes u opacos– para definirlo como translúcido? ¿Sería translúcida toda estética mixta, toda imagen híbrida?

Es más, si la translucidez y la transparencia parecen indisociables, es porque la imagen translúcida se fabrica a partir de una superficie transparente despojada de su transparencia, lo cual nos orienta obviamente hacia una estética de la pérdida. ¿Cómo se define esta pérdida y cómo se consigue? Tomando como ejemplo los cristales de la fotógrafa española Anna Malagrida (*Point de vue, Escaparates, Vistas veladas*, etc.), Sandrine Le Corre apuesta por una alteración de la imagen, como si lo translúcido, lejos de caracterizar o especificar la imagen, actuara contra ella. Las fotografías de

Anna Malagrida, conseguidas depositando residuos en los cristales, hacen hincapié en lo que ensucia, transgrede la bella y pura transparencia, y llevan más a una estética de la mancha que de la pérdida. Ofrecen una visión a menudo cegada o impedida –escaparates cerrados, vistas veladas por el exceso de luz–, un impedimento a la visión o a la comprensión de la imagen que nos sitúa en el umbral de la duda, lugar de inestabilidad perceptiva desde el que la artista concibe sus trabajos. Lo translúcido hace peligrar cierto ideal de transparencia, amenaza el tiempo perdido de la imagen transparente todopoderosa, visible, luminosa, e impone más bien el tiempo de la imagen que va desapareciendo. Así pues, la fotógrafa española arranca lo translúcido de la transparencia, fragiliza o cuestiona los fundamentos teóricos de una imagen clásica como mimesis.

Las desapariciones constituyen asimismo el meollo de la serie de carteles del mismo nombre –*Desapariciones*– del artista catalán Ignasi Aballí, obsesionado por la representación de la «presencia de la ausencia», quien convoca en esta serie al escritor francés Georges Perec, cuyas obras también se fundamentan en juegos de eclipse y ocultación. Las distintas formas de translucidez listadas por Cristina Hidalgo Jaén evidencian la doble frustración, tanto visual como verbal, de un proyecto de representar y de ver, un proyecto relacionado con una imposible transparencia que competiría al mundo platónico de las Ideas: recalca las huellas de lo humano, las interferencias en el concepto de pantalla, el palimpsesto gráfico y metafórico, la presencia de una palabras tachadas, que aún conservan parte de su legibilidad, las esculturas logofágicas –una bola de papel arrugado–, indicios de una escritura fallida que busca una renovación, la prohibición representacional dada por las figuras del vacío. El concepto principal de la obra, la presencia de la ausencia, la desaparición de la misma desaparición nutre una especulación sobre la posibilidad significativa de las imágenes en una sociedad saturada de ellas y evidencia la importancia de la presencia de lo que no se encuentra presente pero sí latente.

Es probablemente la capacidad de lo translúcido para sugerir lo irrepresentable y asociar, cual un oxímoron, lo oculto y lo revelado, lo perceptible y lo indecible, la que permite a Maïté Metz tejer unas relaciones entre translucidez y transcendencia, entre Bill Viola y la mística española del Siglo de Oro. Y de manera análoga, Antonio Loriguillo y Teresa Sorolla estudian en «*Tactilvisiones de lo intangible. Lo translúcido en Fuego en Castilla* (J. Del Val del Omar 1960)», la reescritura por el cine experimental de otro tipo de revelación envolvente sobre la representación visual de la

mística barroca. En *Fuego en Castilla*, José Val del Omar recurre en efecto a estrategias vanguardistas de velado, unas estrategias estéticas y narrativas para distorsionar la imagen habitual de las esculturas de Juan de Juni, Pedro de Mena y Alonso Berruguete y generar una poética particular que persigue la inmersión total del espectador en una experiencia cuasi mística. Si la imagen translúcida pone de realce la vacuidad del proceso de representación en su intento de llegar a la esencia de la cosa y del ser, figura asimismo la presencia de una imagen latente, de una realidad escondida –invisible, ininteligible– y la imposibilidad para alcanzarla.



Al fragilizar la concepción clásica de la representación como transparencia ilusionista, la imagen translúcida socava cierta ideología y omnipresencia de la transparencia, y hasta acomete el subgénero de la fotografía documental, la cual se asoció desde su nacimiento con una imagen de la verdad, capaz de registrar el mundo de forma objetiva. Caracterizado en sus orígenes por su carácter informativo o didáctico, el fotodocumentalismo conoce actualmente un giro encarnado por el colectivo Blank Paper en España, o por la boga que conoce la cámara Holga, denotando la existencia de una nueva estética y creatividad. Si el análisis de Marion Gautreau subraya el carácter borroso y sobrepuesto de las fotos sacadas con una cámara Holga (utilizada por ejemplo por Sergi Cámara o Francisco Mata Rosas), Marta Martín-Núñez insiste por su parte en la dimensión metafórica de lo translúcido para hacer referencia a una tendencia del fotodocumentalismo que apuesta por un mensaje que no se entiende sin la forma. Algunos procesos considerados erráticos, como la sobreexposición, el ruido o la fragmentación marcan un distanciamiento ético y estético con la representación documental hegemónica y exigen ante sí a un lector «avisado, maduro y crítico que sepa leer más allá de lo que se ve a simple vista». En esto, ambos estudios coinciden con las conclusiones de Euriell Gobbé Mévellec sobre el álbum infantil, las cuales atestiguan el cambio generado por la imagen translúcida en la mente del observador. Contribuye a la iniciación del niño a la lectura, tanto de la imagen como del texto, y su objetivo es tan estético como didáctico ya que ayuda al niño a convertirse en un lectoespectador<sup>3</sup> crítico.

---

3. Tomamos prestado este sustantivo al título del ensayo de Vicente Luis Mora (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 271 p.

El paradigma de lo translúcido tiende a proyectarse en efecto, de manera explícitamente visual o de forma metafórica, en las creaciones que sondan las zonas intermediarias, esos entredoses difíciles de delimitar, en las obras que exploran los márgenes, los límites genéricos o ponen en tensión los sistemas semióticos. Al analizar la poética de los márgenes en *Submáquina* de la novelista Esther García Llovet, Blanca Riestra exhuma la estructura de un texto que obstaculiza la interpretación e intenta desentrañar los mecanismos de un relato, calificado de translúcido por expresarse esquivándose. Otra puesta en escena de los umbrales viene dada por el formato-texto amalgama del destacado autor mexicano Mario Bellatin estudiado por Gianna Schmitter. La puesta en escena de las propuestas gráficas desenfoca lo narrado en el texto gracias a las posibilidades técnicas que ofrece la fotografía: lo borroso, lo fragmentado, el des-enfoque, lo in-visible remiten a un empleo de lo translúcido como herramienta tanto concreta como conceptual. Lo borroso y lo movido tienen entonces un efecto impulsor de sentido al conducir al desplazamiento y a la de-formación de la mirada. Dicho proceso, que nace en las imágenes en sí —en las que las materias translúcidas intercaladas desenfocan el objeto que el espectador desea ver—, se traslada a la relación entre el texto y las imágenes, que compiten y se insertan en un mecanismo de zapping dirigido que genera una interferencia de ruido entre palabra e imagen. Bellatin insiste en varias entrevistas en la idea de leer doblemente, construir un universo paralelo a sabiendas de que es un simulacro, un juego.



Al fin y al cabo, lo translúcido se convierte en perfecta metáfora de la relación nuestra con el mundo, una relación torpe que a menudo nos apresa y otras veces nos libera. La expresión de lo íntimo en la novela gráfica *Duelo de caracoles*, de Sonia Pulido y Pere Juan (Agatha Morhing) nos confronta con la aporía de la representación, tanto del lenguaje como de las imágenes que, de tanto querer desvelar lo íntimo y hacerlo transparente, lo alteran y se convierten más bien en instrumentos de opacidad y de mentira.

Al contrario, el texto de Jacques Terrasa, «La photographie translucide: une brouille avec le réel?», juega atinadamente con la polisemia del sustantivo «brouille»<sup>4</sup>, y tiende a reconciliarnos con una pantalla translúcida que ya

4. En francés, la «brouille» remite tanto la desavenencia con alguien como al líquido hecho turbio o borroso por efecto de la agitación de materias sedimentadas. La oración

no nos enemista con la realidad sino que acaba desvelando su intensidad. La pantalla translúcida pone a distancia la realidad, y revela, en su gran variedad, una tipología de las sombras, al aparecer antes del salto cualitativo hacia una realidad ausente o después de la difuminación paulatina de una realidad todavía presente, mediante un filtro, sea colocado dentro del espacio representado, sea producido por el objetivo de la cámara, sea nacido de un trabajo posterior de revelado. Sea lo que sea, el velo translúcido abre la puerta de la libertad por oponerse al acto de autoridad de la transparencia que fija y detiene para siempre al Otro en un marco detalladísimo. Si las imágenes borrosas y el velo translúcido cuestionan nuestras certidumbres y recuerdan que toda imagen no es más que una mentira, desembocan en la creación de unas imágenes vaciadas de su ilusoria realidad, en esperas de un nuevo contenido. La imagen translúcida, imagen «en tensión», entre icono e índice, entre lo vacío y lo lleno, dinamiza pues nuestra relación con el mundo y nos amiga con él. La reflexión de Ana García Varas prolonga la de Jacques Terrasa al poner de relieve, en su «Dialéctica de la imaginación: conocimiento y acción en imágenes translúcidas», la capacidad de la imagen translúcida para rebasar la dualidad entre la opacidad reflexiva de la imagen y su transparencia transitiva. El extrañamiento, la distanciaci3n debida al velo translúcido se plasman como requisitos para romper con la inmediatez de la imagen mimética y sacar a primer plano la complejidad y la diferencia. Permiten entender el camino que conduce desde la imagen como mera copia hasta la imagen que permite construir o redoblar el mundo. Al prototipo tradicional de la imagen translúcida –el velo– y a las distintas formas de distorsiones de alteraciones visuales, Ana García Varas asocia las imágenes desgarradas del collage o del fotomontaje, cuyas posibilidades fueron potenciadas por el pionero del dise1o gráfico, Josep Renau. Si el velo define una imagen cuyo sentido se ubica más allá de la imagen detrás de la imagen, el hecho de cortar la imagen, de desgarrarla confirma el deseo de acometer contra el carácter de presentaci3n de la imagen, y equivale a un gesto iconoclasta que rompe con la identidad y la unicidad de la misma. Permite dibujar nuevas relaciones, imaginar una «dialéctica de la imaginaci3n», encaminarse hacia una forma epistémica de imagen que abre hacia un conocimiento de lo real, pero sin reflejarlo de manera transparente. En esta dialéctica de la imaginaci3n también se inserta la reflexi3n llevada a cabo por Alejandro González Iñárritu en su cortometraje

---

interrogativa tiende por lo tanto a desmentir que las pantallas translúcidas perjudiquen las relaciones entre el hombre y el mundo.

11'09"01 sobre la representación de los atentados del 11 de septiembre (análisis de Marie-Pierre Ramouche). El director de cine impone primero a las miradas la opacidad de una pantalla negra y persistente, un modo de seguir las preocupaciones éticas y estéticas de Theodor Adorno<sup>5</sup> cuando este subrayaba la dificultad para representar la barbarie o dar cuenta de lo indecible. Luego, lacera esta pantalla mediante unos flashes fugaces, unas imágenes vueltas borrosas por un efecto de hilado, que dejan intuir –imaginar– un fondo de imágenes parcialmente asequible, y cuando sacia por fin la frustración del espectador, le enseña otras imágenes en vez de las que esperaba.

Al cuestionar las relaciones directas con las imágenes, al negar la inmediatez de la mirada, la imagen translúcida acumula, cual un palimpsesto, los sentidos debajo de las imágenes y genera una reflexión sobre lo que enseña u oculta cada producción visual. El estudio de Gloria Camarero sobre «La imagen translúcida en las películas de recreación pictórica» muestra cómo los directores de cine se valen de la translucidez para sugerir el paso de la pintura al cine, a menudo con significados distintos, quedando las obras enlazadas por un mismo sistema de ecos generados por dicho proceso. La polisemia de lo translúcido transicional se exagera asimismo en fotografías como las de Miguel Ángel García quien, después de sacar panorámicas de las capitales europeas, las transforma con capas translúcidas. Sus *In-dependencias* revelan entonces la necesidad de articular la creación de un paisaje, no tanto con la reproducción mimética de la naturaleza sino con un acto de conciencia que solicita unas dimensiones políticas, económicas, culturales, y la concepción que el artista visual tiene del saber en fotografía, de la relación epistémica que mantienen el ver, el saber y el concebir emerge entonces de la dialéctica que se establece entre la relación obligada del fotógrafo a su referente y la libertad del artista visual, abierto sobre utopías y alternativas múltiples. El velo translúcido define unos espacios transitorios que encierran desplazamientos y mutaciones potenciales, la búsqueda de un nuevo equilibrio, abre el horizonte de los posibles, de tal forma que su finalidad profunda consistiría más en abrir el imaginario que en denunciar una situación cualquiera o darle una respuesta definida. Así, la imagen translúcida no impone unas cartografías estáticas del mundo,

---

5. Aunque no queremos caer en la reducción aforística que desemboca en el famoso y socorrido «luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema». Theodor Adorno (1962): *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. (Trad. Manuel Sacristán). Barcelona: Ariel, p. 29.

sino que integra el juego de los espacios intersticiales y de los palimpsestos, toma en cuenta las estrategias de desplazamiento, de reordenaciones, y las interferencias nacidas de los velos translúcidos, el hojaldrado de sentido y se impone como la expresión de un proceso inacabado, como una palabra o una enunciación más que como un enunciado demostrativo, como lo advertiremos en el apartado dedicado a la experiencia translúcida.

Por otra parte, al dejar aparecer en filigrana el «texto» o el tejido subyacente, el velo translúcido potencia, a la manera de una literatura en segundo grado, la superposición de distintas voces o imágenes escalonadas en el tiempo y que coexisten en un mismo espacio. La materia translúcida aparece como consustancial al proceso memorístico y a la recuperación parcial de lo sepultado. Tanto el estudio de Carmen Peña Ardid sobre «La iluminación retrospectiva del pasado en *La Morte Rouge*, de Víctor Erice», como el de Sabine Forero sobre los dispositivos memorísticos en el arte colombiano contemporáneo subrayan el juego impuro del artista cuyo destino radica en mostrar lo que se sustrae a la mirada. Incluso en el caso de un cine autobiográfico (*La Morte Rouge*), la iluminación del pasado implica el desdoblamiento introspectivo del Yo, problematiza la identidad entre el locutor narrador —el Yo adulto— y el ser desconocido del pasado —el niño—, la relación entre la ficción y la historia, y el dispositivo translúcido —en su dimensión poética y conceptual— crea un aura fantasmática, revela la irrealidad subjetiva del recuerdo, sugiere el trabajo de investigación, de búsqueda de sentidos y define la actividad de una «imagen que piensa». La ausencia de visibilidad —el material translúcido— se convierte entonces en un poderoso motor del anhelo de ver.



Sin embargo, la imagen translúcida lleva parejo al anhelo de ver, el deseo de esconder, de proteger, de separar. Una disimulación impuesta —en el caso de la censura, de la prohibición de los deseos—, asumida —por autocensura—, reivindicada —para articular una necesidad de visibilización con un peligro de control y de clasificación—. No por casualidad menudean las estrategias de la translucidez en películas que aluden a la sociedad española del franquismo o que contribuyen a la visibilización de clases marginadas, ocultadas. En *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem (texto de Kepa Sojo Gil) la ventana empañada detrás de la cual la protagonista, Isabel, observa la Calle Mayor simboliza tanto la mentira y las mezquindades que reinan en la ciudad española de provincias de los 50 como el aislamiento físico y social

que obstaculiza la comunicación entre la protagonista y la realidad que la circunda, a diferencia de la ventana transparente de Tonia, la prostituta, quien acepta los códigos de una sociedad de las apariencias. Por otra parte, y pese a la pretendida condición apolítica de la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar, la translucidez de la «imagen-visillo», una de las tres modalidades de las imágenes almodovarianas definidas por Enrique Mora<sup>6</sup>, no solo se asocia al universo del secreto, del fantasma, sino que, de manera más especial, aparece vinculada a la esfera íntima femenina, a las heridas y los deseos insatisfechos que habían quedado ocultos en el imaginario franquista. Enrique Mora relaciona por lo tanto, a través de las «imágenes-visillo», la filmografía de Almodóvar con un intento de reconstruir la memoria íntima colectiva, cuyas imágenes habían sido secuestradas por la solidez contundente de la imagen-verdad del franquismo.

La translucidez cumple asimismo un verdadero protagonismo en la obra de Paula Ortiz, y la caracteriza desde un punto de vista ético y estético. El doble enfoque –de la propia directora y de su estudiosa, Christelle Colin– realza la creación de atmósferas distintas en torno a cada una de las mujeres de *De tu ventana a la mía*, la confrontación del ser femenino ante las convenciones. Los distintos dispositivos translúcidos se convierten en herramientas imprescindibles con miras a la creación de un discurso sobre la situación de la mujer y específicamente sobre su ausencia de visibilidad en las esferas sociales, históricas y cinematográficas. Pero lo translúcido no se plasma como un concepto fijo, solo más bien como una transición, una articulación compleja y polisémica que participa de la revelación de la figura femenina en la que, si la aceptación identitaria de la mujer desemboca en una imagen nítida, el médium translúcido que nimba a la mujer la protege asimismo de las miradas voyeuristas.

En eso estriba la importancia de lo translúcido con respecto al proceso de visibilización de las mujeres y a la reapropiación de su imagen. En su análisis de la obra de vídeo arte *Exhibition 19*, del colectivo Señora Polaroidka, Haizea Barcenilla vuelve primero sobre la noción de visibilidad desde la historia del videoarte feminista, el que sacó a la luz, en los

---

6. Enrique Mora propone una categorización sistemática de las imágenes del cine de Almodóvar, entre «imagen-superficie», para aquellos planos que asumen una bidimensionalidad y una planitud plástica, «imagen-marco», para aquellos elementos que abren y fragmentan el plano con nuevas imágenes, e «imagen-visillo», translúcida, distorsionada y ambigua, para referirse a aquellas imágenes en las que el objeto representado pierde su nitidez y su contorno o se desdibuja.

años 70, las tareas invisibles e infravaloradas que realizaban las mujeres y las convirtió en sujetos visibles. Pero el proceso de visibilización inducía también un proceso de absorción, el riesgo de ser vigiladas, etiquetadas y encorsetadas. Por eso algunas artistas feministas, entre las cuales se encuentra Señora Polarowska, juegan poéticamente con la doble cara de la visibilidad y la ocultación utilizando por lo tanto la denominada estrategia translúcida, que se distingue por la combinación de visibilización y de ocultación simultánea, como un modo de luchar contra regímenes de visibilización totalizadores y controlados por sociedades patriarcales, frente a formas de narrarse y construirse visibles, al mismo tiempo que veladas y cargadas de misterio.

Así que lo translúcido también se convierte en una herramienta de reacción contra el imperativo contemporáneo de hipervisibilidad, contra el modelo de narración transparente, una oposición que se advierte por ejemplo en las funciones desempeñadas por el fundido cinematográfico. Valiéndose de un análisis semiótico, Shaila García-Catalán muestra cómo el lenguaje hegemónico del cine consiguió, de manera paradójica, poner el fundido –manifestación de la imagen translúcida– al servicio de un Modelo Narrativo Transparente convirtiéndolo en un elemento sintáctico, un signo de puntuación o una bisagra visual del discurso despojada de poesía latente. Frente a este cine canónico, portador del Modelo de Representación Institucional (M.R.I.), otras cinematografías –las películas de José Luis Guerin o de Alejandro Amenábar por ejemplo–, hicieron de este espacio de transición un lugar de subversión o, como mínimo, de conversación. Valiéndose de los intersticios de la imagen, allí donde pierde consistencia y se desvanece, generan un espacio polifónico que convoca al sujeto de la interpretación y le invitan a hablar.



Si se ha esbozado una tipología de los medios translúcidos, si se han subrayado sus potencialidades de cuestionamiento y definido lo translúcido como una pérdida o como la metáfora de las relaciones del hombre con el mundo, parece imposible encerrar la translucidez dentro de una definición fija, unívoca y definitiva para asimilarla a un concepto. Las expresiones «espacio transitorio o intermedio», «efecto translúcido», «estrategia translúcida» (Barcenilla García), «dispositivo» (Colin, Peña), «invisibilización» (Gobbé-Mévellec), «vacilación de lo existente», «el tiempo de la imagen que desaparece» (Le Corre), «desplazamiento de la

mirada» (Schmitter), «imagen en tensión» (Terrasa), «vaivén», «dialéctica de la imaginación» (García Varas), sugieren más bien que lo translúcido se encuentra en el meollo de una experiencia, que revela o activa un proceso, entronca con una dinámica espacial y temporal.

Así Nadia Mékouar-Hertzberg, al acercarse a los *Espacios translúcidos* de Clara Janés, describe una experiencia de tipo fenomenológico, en la que «el acto de ver no se agota en la presencia “evidente” sino en lo que esta disimula, un dispositivo concreto, un material, una materia a base de velos, filtros, tamiz, niebla, neblina, etc., imposibilitando cualquier aprensión que sea definitiva, unívoca e inmediata». En los treinta poemas visuales de la escritora española, poesía y luz se unen para desarrollar una poética del secreto en la que la luz, una luz «primordial», inicia un proceso perpetuo, deja ver la presencia de lo invisible —una invisibilidad que no es ausencia—, se empareja con la materia para abrir una vía hermenéutica que da pie a un régimen peculiar que excluye lo definitorio del conocimiento.

Evidencia y experiencia de lo incomprensible coinciden también en la exposición de Tàpies *Celebració de la mel* (1992), que incluye noventa y dos obras cuyo hilo conductor es el uso especial que el artista ha hecho del barniz. El barniz de *Celebració de la mel* es, por esencia, un operador de lo translúcido, un medio formal que genera efectos plásticos graduados, desde la transparencia hasta la opacidad. Metamórficos, difíciles de controlar, los barnices dan una sensación fluida e impredecible, producen en el espectador una experiencia de movimiento —o de tiempo suspendido— y lo acompañan en el camino de un despertar cognitivo. El uso de un material líquido que tiende a solidificarse, pasando de un estado extremo a otro, implica la irrupción del azar creador, el acceso a unas zonas de sombra, el rebasamiento de la razón. Según Sandrine Lascaux, el dispositivo translúcido modifica entonces la conciencia del espectador, al enlazar lo legible y lo ilegible, la transparencia y la opacidad, la evidencia y el enigma. Le coloca delante de una presencia familiar, evidente, a la par que le muestra algo que no ha visto nunca, que no acepta una deducción racional, de tal manera que la evidencia viene rebasada desde dentro por lo inefable, y nos enfrenta a la experiencia de un misterio irreductible.

Colocándonos del lado de la producción o de la recepción, los estudios de Julien Honnorat y Victoria Pérez Royo abren otras vías de lo translúcido, que no convocan directa o exclusivamente unas pantallas translúcidas pero sí incluyen el paradigma temporal de la escenografía o de la percepción. Cuando, en el *Mystère Picasso*, Henry-Georges Clouzot filma el proceso

de creación de Picasso –gracias a lienzos semitransparentes y a tintas especiales que aparentan que este pinta en la pantalla–, la grabación de la tela translúcida no se limita a su transparencia gráfica sino que fabrica un intervalo temporal y espacial, un volumen escenográfico en el que la pantalla translúcida articula el espacio del pintor sentado detrás de la pantalla y el del plató y de los técnicos. Extiende el toque pictórico fuera de su materia táctil haciendo remontar el toque del pintor al momento de su impulso hasta externalizar el intervalo espacial entre el artista y su lienzo hacia lo que ocurre en el plató entre los técnicos, el director y sus máquinas. Si la translucidez visual de la pátina del tacto manifiesta una memoria involuntaria en que se sedimenta la experiencia de la producción, Julien Honnorat interroga entonces la posibilidad de aprender a mirar los intervalos espaciales de un escenario como las huellas de su ocupación táctil, en lugar de limitarse a una lectura fotográfica de dicha indicialidad.

Por fin, Victoria Pérez Rojo retoma las teorías de Hans Belting –que no comprende la imagen como un objeto sino como una *praxis* en la que dialogan imagen y sujeto– para examinar la orientación de ciertas producciones cinematográficas hacia poéticas del tiempo expandido, rastreables en la imagen hispánica contemporánea en las películas del argentino Lisandro Alonso, del mexicano Carlos Reygadas o del paraguayo Pablo Lamar. En estas, el carácter translúcido de las imágenes no nace de su apariencia propia, sino del tipo de percepción al que invitan: las imágenes irrelevantes, despojadas de contenido narrativo, su persistencia en unos planos estáticos e inusualmente largos frustran la mirada y determinan un estadio de percepción peculiar, motivado por una sospecha de que «algo más debe de haber cuando la imagen sigue ahí» que substituiría al previo «lo que ves es lo que ves». Este estadio se caracteriza por un despliegue temporal complejo en el que se combinan la evidencia de lo mostrado por la imagen junto con una turbiedad –una translucidez– que surge paradójicamente de su persistencia en el tiempo.

Reunir treinta estudios en torno a la «imagen translúcida» revela su riqueza y su complejidad, a la par que lleva a problematizar la relación entre la «imagen» y «lo translúcido», que se despliega entre consustancialidad e irreductibilidad.

En efecto, la imagen translúcida puede considerarse como la imagen por excelencia y ofrecer su quintaesencia por evidenciar las relaciones dialécticas entre presencia y ausencia, visibilidad e invisibilidad propias de

toda representación icónica. Al disimular el velo translúcido el referente para exhibir el médium, no son de extrañar las numerosas reflexiones meta-artísticas que pudo suscitar en torno a los desafíos actuales de la representación y de la figuración (Colin, García Varas, Gobbé Mévellec, Lascaux, Peña, Peyraga...).

Al mismo tiempo, el proceso de caracterización o de calificación de la imagen por el adjetivo «translúcido» dificulta –en sí– la existencia de la imagen por actuar contra ella, alterándola o deteriorándola. La turbiedad, hemos podido comprobarlo, no se ubicaría tanto del lado de la imagen como del ojo –más o menos lúcido– que la observa, la experimenta y la moldea, de tal manera que la relación entre imagen y translucidez debería a lo mejor sustituir al marco reductor de la «imagen translúcida».

Pascale PEYRAGA

# LA IMAGEN TRANSLÚCIDA EN LOS MUNDOS HISPÁNICOS

PASCALE PEYRAGA, MARION GAUTREAU,  
CARMEN PEÑA ARDID, KEPA SOJO GIL (EDS.)

Este libro se propone reflexionar sobre las manifestaciones de la imagen translúcida, considerada desde el punto de vista estético, metafórico, ético, epistemológico o incluso desde la perspectiva de la experiencia fenomenológica. La riqueza de enfoques y la complejidad de significados que genera la translucidez, así como la diversidad de los medios artísticos en los que se plasma –fotografía, diseño, vídeo performance, cine, literatura– revelan que la poética de lo translúcido rebasa la mera imagen visual para abarcar las modalidades de la representación en su conjunto.

Y si la imagen translúcida puede considerarse como la imagen por excelencia, por evidenciar las relaciones dialécticas entre presencia y ausencia, visibilidad e invisibilidad propias de toda representación icónica, algunos de los estudios reunidos llegan a cuestionar el vínculo consustancial entre la «imagen» y «lo translúcido», ya que esta cualidad translúcida amenaza la existencia de la imagen, alterándola o deteriorándola. ¿Sería posible que la turbiedad se ubicara tanto del lado de la imagen como del ojo –más o menos lúcido– que la observa, la experimenta y la moldea, de tal manera que la relación entre imagen y translucidez debiera sustituir al marco reductor de la «imagen translúcida»?

Estos planteamientos se han desarrollado en el marco del programa de investigación de la RIVIC, Red Interdisciplinar sobre las Verdades de la Imagen hispánica Contemporánea, que reúne a investigadores de las Universidades de Perpignan Via Domitia (UPVD), Toulouse – Jean Jaurès (UT2J), Pau et des Pays de l'Adour (UPPA), Bordeaux Maigne (UBM), Zaragoza, Deusto (UD) y del País Vasco (UPV/EHU).



ISBN : 978-2-36783-081-0

ISSN : 2265-0776

34,90 €