

Las relaciones entre el cine y la pintura, lejos de tener una única dirección, son la manifestación palpable de más de cien años de convivencia. Si bien el cine necesitó de la pintura en sus inicios, no es menos cierto que el cine ha condicionado desde su aparición gran parte de la evolución del arte de nuestro tiempo. Dentro de ese contexto, el presente artículo analiza a partir de la pintura de un autor como Gerhard Richter, hasta qué punto los géneros propios del cine, y estrategias narrativas tan características como el flash-back han acabado siendo plenamente asumidos por la pintura contemporánea.

PALABRAS CLAVE: PINTURA, CINE, GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS, GÉNEROS PICTÓRICOS

ANTONIO GARCÍA LÓPEZ - FRANCISCO BERENGUER

Universidad de Murcia - Universitat Politècnica de València

## Del cine penitenciario a la estética del cine negro en la pintura de Gerhard Richter

### EL NUEVO MARCO DE LAS RELACIONES CINE-PINTURA

La cuestión que nos ha llevado a interesarnos por la incidencia del cine en la pintura, parte de algunas preguntas que debemos formularnos ante la Historia del arte. Consideramos que paralelamente a la Historia del arte oficial -entendida como el conjunto de imágenes que han llegado a nosotros, a través de una larga tradición iconográfica-, existen otras "Historias del arte", alejadas de la versión institucional.

La pintura, al igual que otras artes, no ha sido un ente cerrado y aislado, sino que ha tenido su evolución propia, en estrecha relación con las otras manifestaciones artísticas y con el contexto cultural que le ha dado sentido. Esta circunstancia ha llevado a que a lo largo de la historia una disciplina artística se acercase a otra, apropiándose de algunos de sus valores expresivos, permitiéndole así adaptar nuevos procedimientos a su propia estructura. Obviamente, la pintura ha influido en la expresión cinematográfica, aportándole una fuente ilimitada de información visual. A su vez, tras más de cien años de convivencia, el cine ha condicionado desde su aparición gran parte de la evolución del arte de nuestro tiempo. Un aspecto, por otro lado, bastante lógico si consideramos que los artistas nacidos en la segunda mitad de nuestro siglo han configurado su cultura y universo visual -al igual que el resto de la humanidad-, a partir de la codificación que han marcado las imágenes en movimiento (cine y televisión).

A partir de los años cincuenta, el interés que suscita el cine sobre la pintura comienza a hacerse mucho más explícito. Por primera vez, se veía una influencia más temática que puramente formal. Tal es

el caso de los miembros del Independent Group Británico, entre los que se encontraban teóricos y artistas como Lawrence Alloway o Richard Hamilton, que disfrutaban con fascinación viendo y hablando del cine de los cincuenta, de su saturación del color y sus formatos cinematográfico. Mientras al otro lado del Atlántico, Andy Warhol convertía a una Marilyn Monroe repetida hasta la saciedad, en musa del Pop Art.

Ya en la década de los setenta, gran parte del arte conceptual propugnó el desplazamiento de la obra artística como objeto, privilegiando el concepto y la idea. Circunstancia que encaminó a muchos artistas a utilizar formas más inmateriales, como la fotografía o el cine, acompañadas frecuentemente con textos. Paralelamente, los nuevos planteamientos conducían, al estudio del proceso que lleva a sistematizar la información en el espectador. Se promovió la elaboración de obras que incorporaban conceptos procedentes de las teorías de Bergson, como "la duración". Es decir: el sentir de un transcurrir, o el movimiento de la conciencia. Los artistas intentaron plasma a sus obras, aspectos presentes en el cine de ficción, tales como la capacidad de modificar a voluntad el tiempo del relato (segundos que parecen horas, y años que parecen minutos). En las últimas décadas del siglo XX y primeras del siglo XXI, el panorama artístico parece haber dado por agotados los presupuestos innovadores propuestos por las vanguardias históricas. Ante este nuevo contexto, la pintura ha optado por una estrategia de recuperación de su propia tradición. Pero esa mirada hacia su pasado, interesada por la narrativa y la política de géneros, está en gran medida mediatizada por el filtro que el cine ha llevado a cabo, como continuador de dicha tradición. Así, la ordenación y

disposición de elementos semejantes a los planos y secuencias cinematográficas; la modificación de las proporciones hasta la exageración extrema; efectos flash-back, flash-forward, close up, zoom, fuera-campo, fundidos encadenados, superposiciones y transparencias..., constituyen entre otros muchos, una serie de recursos que han pasado definitivamente al imaginario pictórico. Y es que el montaje cinematográfico y el primer plano, con su alto valor sugestivo y poético, se han convertido en armas posibles para el artista actual.

En este estado de las relaciones entre cine y pintura, observamos que los géneros nacidos bajo el signo del cine, están siendo continuamente adoptados por importantes artistas a la hora de desarrollar sus propias poéticas. Dentro de este contexto encontramos referentes a casi todas las nuevas narrativas cinematográficas. Así pues, podemos mencionar aspectos del melodrama en Duane Michals, Victor Burgin, Idda Applebroog o David Salle; el cine de aventuras en Richard Bosman, Jean Le Gac; el cine de terror en Cindy Sherman, Lars Nilsson, Robert Gobert o Gottfried Helnwein; la ya mencionada estética de la ciencia ficción en autores como Paolozzi, Hamilton, o Michael Sandle; o la estética del cine negro en Robert Longo, Gerhard Richter, Arroyo o John Baldessari. Dentro de este contexto, hemos considerado oportuno dedicar este artículo a estudiar detenidamente los préstamos cinematográficos tanto estéticos como narrativos en la serie 18 de octubre, 1977 realizada en 1988 por el artista alemán Gerhard Richter, en un intento de desmenuzar las referencias, que a nuestro modo de ver, realiza al cine negro y al subgénero conocido como cine penitenciario.

### CUESTIONES REFERENTES A LA IDEA DE GÉNERO

Para explicar lo que entendemos como características definitorias del cine negro, conviene que comencemos matizando una cuestión que, en principio, es común al mundo de la pintura y del cinematógrafo. Se trata de aclarar algunos conceptos básicos relativos a la definición de género propiamente dicho. Esta cuestión nos será útil tanto para el apartado que estamos tratando, como para capítulos posteriores. Encontramos en Carlos Heredero y Antonio Santamarina, una aproximación a la definición de género que nos parece satisfactoria tanto para el mundo del cine, como para la dilatada tradición de la pintura.

*Un estereotipo cultural socialmente reconocido como tal, industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas cuyos códigos sostiene, indistintamente, el feed-back del reconocimiento social, la evolución de sus diferentes y cambiantes configuraciones históricas y la articulación de su textualidad visual, dramática y narrativa.<sup>1</sup>*

Es lógico que, partiendo de la definición anterior, podamos hablar con mayor legitimidad de aquellos géneros tradicionales creados por la pintura como son: el retrato, el paisaje, el bodegón o

naturalezas muertas, la figura humana, etc.; que de los géneros producidos en la cortísima tradición cinematográfica: cine negro, melodrama, terror, porno, aventuras, etc. A pesar de las diferencias abismales entre la historia de las bellas artes y la breve vida del cine, lo cierto es que este último ha sabido combinar los géneros de la tradición visual, para configurar una serie de reglas autónomas. El cine, mediante el uso del montaje con fines narrativos, ha sido capaz de producir géneros nuevos a partir de los ya existentes. Este fenómeno no le ha pasado desapercibido a muchos de los creadores de nuestro siglo, que conscientes de la riqueza visual aportada por una nueva nómina de estructuras narrativas, se han lanzado a hacer uso de ellas<sup>2</sup>.

El progresivo reconocimiento de los códigos formulados por la industria cinematográfica, y la evolución de los mismos, ha sido tan aplastante que, en un periodo como el actual, se han impuesto sus estructuras icónico-narrativas en el inconsciente colectivo. Causa y efecto de la producción cinematográfica, Hollywood ha potenciado la creación de uno o varios films con una misma identidad. Al respecto, J. Antonio Hurtado señala:

*Comprobar la relación que se establece entre Hollywood y el cine de género, puede permitirnos relativizar la teoría de los géneros. [...] Me explico: se dan unas expectativas sociales, unas necesidades del colectivo social. Hollywood, como aparato industrial-ideológico, ante esa demanda responde ofertando un producto en serie cuyo fin último es el consumo masivo. Para que sea asumido y reconocido por el espectador/sociedad, el discurso exigido/demandado ha de ser culturalmente formalizado a través de un lenguaje que tiende a la uniformidad, altamente estructurado en un conjunto de convenciones.<sup>3</sup>*

A partir de esta aproximación al concepto de género, así como a las circunstancias que los fomentan dentro de la industria cinematográfica, podemos adentrarnos en la búsqueda de aquellos elementos que hacen del cine negro, uno de los estereotipos "icónico-narrativos" más importantes y desarrollados.

En primer lugar, el cine negro aparece como un modelo diferenciado, ya que posee sus propios cánones iconográficos, "diegético-rituales" y estructurales. No obstante, existen otros factores más específicos del modelo que son enunciados por Carlos Heredero y Antonio Santamarina:

*Estos tres elementos nucleares, entre muchos otros periféricos, son los que están precisamente en el centro de la discusión: la relación dialéctica del cine negro con el presente histórico de la sociedad en la que nace (tomada esa relación a veces en sentido metafórico), la raíz expresionista que alimenta las tonalidades atmosféricas de su estética y la cuestión esencial de la ambigüedad en la producción de sentido dentro de estos films. Adicionalmente puede añadirse un cuarto factor de notable peso específico: la amplitud que el modelo manifiesta para acoger en su seno diferentes corrientes y ramificaciones,*

*lo que le convertiría- desde esta óptica- en una especie atípica de <supergénero>.<sup>5</sup>*

El término “supergénero” se ajusta a las distintas y heterogéneas formas de manifestar el ejercicio de la violencia mediante la construcción narrativa. Aspecto que los ingleses aglutinan en el thriller (escalofrío, estremecimiento), y que se emplea indistintamente cuando nos referimos al cine de *gángsters*, cine negro, policíaco, criminal, suspense... O cualquier otra manifestación paralela que relacione, aunque sea a nivel puramente formal, el crimen, la policía, la intriga, el misterio y las persecuciones.

Estos matices, bajo los que puede aparecer el film noir, serán analizados en la medida en que nos permitan comprender los discursos plásticos y expresivos desarrollados por cada uno de los artistas a estudiar. De este modo, podremos delimitar si la iconografía y las estructuras narrativas están más o menos próximas a las distintas variantes posibles del “supergénero”: *gángsters*, negro, policíaco.

Siguiendo con la introducción a lo que nosotros entendemos como cine negro, consideramos conveniente profundizar en el carácter literario del término. No podemos desvincular este tipo de ficciones de su antecedente literario<sup>6</sup>. La novela negra ha influido decisivamente en la configuración de una serie de parámetros a seguir. Es la antesala y banco de pruebas de un posterior desarrollo en el celuloide.

Varios son los factores que concurren en la aparición de la estética de la violencia en las páginas de las novelas norteamericanas de la época<sup>7</sup>. Fundamentalmente, las circunstancias históricas vividas por los Estados Unidos durante tres décadas. Conviene apuntar que este género se nutre de los acontecimientos delictivos publicados por la prensa diaria<sup>8</sup>.

Dentro de lo que podríamos englobar bajo el concepto de literatura negra, cabría hacer una distinción entre dos modelos diferenciados. Por un lado, están las novelas *hard boiled*, obras surgidas a principios de la década de los veinte, cuyos protagonistas son seres de carne y hueso con las mismas debilidades y contradicciones que el hombre de la calle. Generalmente este personaje es periodista, abogado o detective privado. Y será el encargado de conducir la estructura “detectivesca”. En estos relatos, la violencia es urbana, y el pesimismo radical que inunda las páginas de estas obras, se pone de manifiesto a través de un tipo de narración que huye deliberadamente de la linealidad, para hacerse más compleja y fragmentada. Por otro lado, casi contemporánea a la narrativa *hard boiled* aparece, a finales de los años veinte, la segunda tendencia en importancia de la literatura de serie negra: la denominada *crook story*. Novelas que se caracterizan por atender a un tipo de relato marcadamente lineal y tratarse de una historia basada en la vida de un *gángster*, cuya biografía ha sido extraída de las crónicas de sucesos presentes en los diarios<sup>9</sup>.

Los dos grandes bloques de la literatura negra serán adaptados de un modo más o menos literal al campo cinematográfico. Cada uno de ellos producirá los distintos “subgéneros” en los que se puede dividir el “supergénero” del cine negro. Así definen el modo de adaptar a las pantallas los distintos modelos literarios C. Heredero y A. Santamarina:

*Así, el cine de gangsters está emparentado estrechamente con la crook story; el de detectives, con la narrativa hard boiled; el policial, con el police procedural, al menos en un momento intermedio de su desarrollo, y el cine criminal, con la crime psychology. Nada más natural, por otra parte, si se tiene en cuenta que el manantial literario fue, como ya se ha visto, una de las fuentes determinantes del género.<sup>10</sup>*

Al igual que su antecedente literario, el cine negro, con unos pocos años de retraso, también acabará disponiendo una crónica histórica del presente, y de la contemporaneidad social de su propio tiempo. Los ingredientes temáticos e iconográficos de la novela negra como son la actualidad de los temas tratados, las considerables dosis de acción, violencia y erotismo..., condujeron a los avisados productores y guionistas de Hollywood a posar sus ojos en este tipo de textos. Al tiempo que incorporaron novelistas dentro de la realización de guiones<sup>11</sup>.

Tanto las novelas como el cine negro, reflejan en sus estructuras narrativas e iconográficas la rápida transformación de valores que sacudió a EE.UU. Un país sorprendido, primero, en una voraz evolución hacia el modelo industrial; posteriormente, sumergido en la crisis del “crack del 29”; y finalmente comprometido en el esfuerzo bélico de la 2ª Guerra Mundial.

A la hora de comprender los diversos aspectos que nutren al cine de *gángsters*, no debemos considerar la fuente literaria como la única. De hecho, son diversos los motivos de inspiración. Primero, la violencia delictiva de las calles, después, el eco que de esa situación hacen las noticias de la prensa diaria, más adelante, la puesta en escena de la violencia por medio de una narrativa estilizada, que desarrollan tanto el teatro como la novela. Igualmente la radio y los comics proponen otras tantas modalidades de representación partiendo del universo del hampa. Sus cimientos y moldes arquetípicos sostienen el proceso que, a mediados de los años veinte y todavía en el mudo, irá conformando el futuro cine de *gangsters*. Esta continua mirada a la violencia tanto física (cine de *gangsters*) como moral (cine negro), exteriorizada a veces de una manera explícita y en otras ocasiones encubierta, proporciona a las películas que nos ocupan una dimensión y narrativa hacia un tipo de presente prolongado en el tiempo (desde 1939 hasta 1956). Esto es debido a que los films durante más de una década, van a operar a favor de la simbiosis entre las imágenes y las expectativas sociales de la colectividad. Cuestión avalada por la constante alusión a los acontecimientos que nutren su presente histórico contemporáneo. Mecanismo que, como veremos más adelante, proporciona a las obras de determinados creadores un sentido de crónica social. La

propia industria cinematográfica, y los artistas contemporáneos que posteriormente han hecho referencias en su obra a aspectos del cine negro, han conseguido establecer un intenso diálogo entre sus producciones y el espectador. Éste, testigo mudo de la violencia vivida a diario, configura tanto ante las imágenes de la pantalla, como ante las creaciones de determinados artistas, su propia respuesta ideológica, al mismo tiempo que es inducido a participar en el malestar social generado.

### LA SERIE SOBRE EL CICLO 18 DE OCTUBRE, 1977

Gerhard Richter se ha convertido en una de las figuras más relevantes del panorama artístico de los últimos treinta años. Quizás su rasgo más definitorio sea su capacidad para cambiar de registros artísticos, como si de técnicas o herramientas pictóricas se tratasen. La resistencia a ser encasillado en un determinado estilo es, según José Lebrero, un enfrentamiento a las estrategias potenciadas en las vanguardias.

*La obra de Richter resiste a la idea de estilo como marca visual del idioma, diferenciadora impronta matérica, tradicional valor definitorio de la personalidad artística individual y de su valía subjetiva en tanto que ser original. En su opinión, conceptos como pintura realista, conceptual o abstracta no son exclusivos. En su obra se consideran como procedimientos alternativos. Así ha calificado diferenciadamente partes de su obra denominándolas <figurativas>, <constructivistas>, <abstractas>, en función del procedimiento específico que utilizaba<sup>12</sup>.*

Capacidad camaleónica que comenzó a hacerse manifiesta en 1962 a partir de la influencia de Alberto Giacometti y Jean Dubuffet -recordemos que ambos utilizaban la fotografía como apunte para la elaboración de sus obras. De este modo, Richter confecciona en Tisch una primera pintura a partir de una fotografía de prensa. Las obras próximas a los presupuestos figurativos, también sufren alteraciones estilísticas y de géneros, que Gerhard Richter ajusta a su particular concepción del arte, como algo que no tiene nada que ver con la pintura, la composición, ni el color. Se puede decir que la fotografía es el elemento iconográfico del que parte. Ahora bien, se trata de unas imágenes que en la mayoría de las ocasiones, están desenfocadas, sin detalle. Sus composiciones son ajenas a las normas compositivas, recuerdan más bien fotografías de reportajes periodísticos o fotogramas extraídos de alguna película. La idea de seriación y agrupación a partir de los géneros tradicionales, como el retrato, el paisaje... etc., constituye el modo a partir del que establece diversas corrientes estilísticas.

Así es como elabora paisajes a todo color, con formatos emborronados que nos evocan paisajes románticos<sup>13</sup>. Igualmente produce series de retratos en blanco y negro, o realiza obras de carácter eminentemente abstracto con un aspecto próximo a la estética informalista.

El propio pintor elige los distintos estilos ya existentes en la tradición pictórica, como si de herramientas se tratase. Se trata de un método de trabajo que no incluye citas ni alusiones directas sino, más bien, modos de hacer. Actitud liberadora que parece ideológicamente muy próxima a la famosa frase de Andy Warhol "Quiero ser una máquina". Puede que Richter, en el peor de los casos, lo estuviese consiguiendo al emular un modo tan automático de registrar la realidad. En el peor de los casos, sus propuestas quizás pretendan manifestar la imposibilidad del decir. No obstante, pensamos que esto no es exactamente así, y que cuando Richter se ha propuesto narrar y establecer discursos fuertes, lo ha conseguido total y eficazmente.

Un ejemplo claro de esa capacidad para transmitir ideas, lo encontramos en una serie realizada en 1988 y compuesta por quince cuadros. Los cuales se hallan articulados mediante un sistema narrativo interno, cuyo parentesco podría remontarse a los "vía crucis", que en la Edad Media narraban el calvario y la posterior muerte de Cristo. Esta sucesión de imágenes, a diferencia de sus parientes lejanos, aluden a acontecimientos mucho más próximos en el espacio-tiempo que rodea al artista. En concreto, los óleos que componen la serie titulada 18 de Octubre 1977 (1988), tratan sobre los dramáticos y violentos sucesos que acompañaron la detención y la posterior muerte en la prisión alemana de Stammheim, de los dirigentes de la "Rote Arme Fraktion", Andreas Baader, Gudrun Esslin y Jan-Carl Raspe. Sin duda, una de las series del artista en la que la relación de lo pintado con una realidad histórica concreta, se hace más directa. El ciclo se cohesionaba mediante un código narrativo interno que, atendiendo a una lógica lineal, habría de comenzar en el cuadro titulado Arresto, y finalizar con Funeral. Son escenas terriblemente frías en las que la impotencia del ser humano, se transforma en gélido aislamiento y desesperación.

José Lebrero apunta, en referencia a la puesta en escena que Richter emplea en la serie 18 de octubre, 1977:

*Su arriesgado y valiente pictórico paseo por el borde mismo de la muerte llevó a Richter a constituir un oscuro espacio de la representación en el que, gracias a su exigente y meticulosa elaboración del material fotográfico documental facilitado por la Administración alemana, emerge el espectro desesperanzador de unas imágenes capaces de congelar el estado del ser del observador. El artista volvió a utilizar material fotográfico documental y la escala tonal de grises para realizar un grupo cerrado de trabajos en el que, formalmente, la escasez de luz, la estudiada falta de definición de la imagen, la disposición de los cuerpos y objetos en una sórdida ambientación intensifican la sensación de morbidez, dejando a la mirada indefensa en la soledad y crueldad del aislamiento<sup>14</sup>.*

Si atendemos a las observaciones que José Lebrero hace respecto al aspecto formal de sus obras y el modo de desarrollarlas, podemos establecer ciertas coincidencias con los métodos desarrolla-

dos por el cine en los años treinta y cuarenta. Todo parece cobrar sentido a partir del tema obsesivo de la muerte.

*Lo cotidiano en el thriller, no lo olvidemos, es la muerte. Y la muerte como horizonte habitual, como proximidad, atravessando la imagen y llevándola a los límites de su fractura*<sup>15</sup>.

En ambos casos, se trata de muertes violentas. La representación de la agresión, tanto en la serie 18 de octubre, 1977 como en el cine negro, tienen de común denominador la presencia de una violencia insostenible, cuya existencia es desarrollada tanto a nivel moral como físico.

También podemos reseñar la existencia de fuentes iconográficas coincidentes. Basta recordar que el cine de gánsters y el cine negro acudían a la prensa diaria como fuente de inspiración. Esas fotografías de prensa, realizadas en blanco y negro, cuya trama fotomecánica dotaba de una mayor crudeza a los crímenes y asesinatos, se convirtieron en auténticos esbozos de las puestas en escena de las pantallas de la época. En el caso de Richter, sus mecanismos de trabajo también parten de la imagen fotográfica. Se trata de reproducciones semejantes a las fotos de prensa, en cuanto al fuerte valor documental. Este punto de partida que ofrece la fotografía de los rotativos, junto a la imprescindible escala tonal de grises, provoca que la obra de Richter aún se aproxime más al espíritu y a la atmósfera, que nuestro inconsciente colectivo se ha formado del cine negro. La aproximación formal entre el pintor germano y el cine negro se hace evidente a través de una serie de aspectos, tales como: la escasez de luz, la falta de definición de la imagen a modo de elipsis contenida en campo, y la ubicación de los personajes con respecto a los objetos que los rodean. Con todo ello, consigue transmitir sensaciones similares a las desarrolladas por este género particular del cine clásico, como son: la soledad, la crudeza y una atmósfera cargada de morbidez y densidad.

En definitiva, lo que queremos decir con esto es que un artista plástico puede conseguir unos determinados resultados en su obra, gracias al previo reconocimiento que el espectador ya tiene de unos recursos aprendidos en los medios de masas, y más concretamente en el cine negro. Los quince cuadros que conforman la serie deben ser interpretados como un intento de relación –desde la realidad de la pintura– con la historia, obviando aquellos factores propios de la pura estética que puedan abortar dicha relación.

Al margen de su peculiar manera de formalizar, esta serie supone la denuncia de unos acontecimientos históricos, cuyo aspecto más oscuro oculta una serie de desapariciones y asesinatos en circunstancias un tanto extrañas. Un espíritu de denuncia que también se daba en el cine de gánsters y en el cine negro, y que configuraba un espejo de la situación histórica de los Estados Unidos, en el periodo de tiempo comprendido entre los años veinte y el final de la contienda.

La actitud de Richter puede ser comparada a la de artistas pertenecientes a la tradición pictórica como David, Courbet o Manet, por su evocación de la muerte, como una de las cuestiones centrales de la existencia humana. Ahora bien, consideramos que consigue agudizar todavía más ese efecto, gracias a recursos como la secuencia, y el empleo de elementos concretos pertenecientes al universo “ficcional” del crimen. En la secuencia descrita por el ciclo 18 de octubre 1977, existe un abismo en la siniestra relación planteada entre el “antes” y el “ahora” (el lugar del arresto, la celda, el tocadiscos, el retrato de juventud, el funeral). Unos espacios-tiempo alterados y superpuestos que consiguen envolver todo con una cruda e inaccesible atmósfera. Ya no se trata de la narración lineal de las representaciones medievales de la Pasión de Cristo. Más bien, nos encontramos ante un tipo de narración alineal que cuenta, a modo de collage cinematográfico, muchas circunstancias tanto del pasado como del presente. A las alteraciones temporales a modo de flash-back y flash-forward, cabría añadir la variedad tan abismal en los formatos de cada uno de los cuadros que componen la serie. Con ello, el artista controla el ritmo interno de la narración, utilizando los cambios de escala de los cuadros para subrayar los momentos más dramáticos o intensos de la secuencia.

El *Retrato de joven* funciona como flash-back, vuelta al pasado dentro de la serie de cuadros que conforman la secuencia. El *Tocadiscos*, rodeado del resto de las imágenes que conforman la serie, se convierte en objeto cargado simbólicamente, contenedor de un sonido, de unas voces, que ya no existen o de unas canciones que nunca volverán a ser escuchadas por los activistas. El enorme formato que presenta *Funeral*, con respecto a los otros cuadros de la serie, proporciona al espectador una sensación sobrecogedora de apoteosis final. La “alinealidad” narrativa insertada en la serie de Richter, nos hace pensar en la fragmentación que caracteriza al cine negro. No debemos olvidar que el cine negro se nutre de un tipo de novela como la *hard boiled*, fundamentada en una gran complejidad argumental, narrativa y dramática. Estos aspectos también son válidos para la serie 18 de octubre, por lo que no nos ha de extrañar la existencia de objetos y escenas pertenecientes a un espacio-tiempo superpuesto a los acontecimientos ocurridos en tiempo presente. De este modo, la serie comienza con una secuencia compuesta de tres primeros planos con el título *Tote muerta*, donde la última imagen que cierra la secuencia es un primer plano en la misma posición que los anteriores, pero embozonado. Se trata de un efecto necesario como punto de inflexión en la linealidad del relato. En cuadros como *Ahorcado* o *Celda*, el efecto de barrido proporciona un mayor grado de suspense e incertidumbre, que puede ser interpretado como una elipsis de los acontecimientos que allí han sucedido. En *Tiroteado I*, la imagen proporcionada es mucho más nítida que las anteriores. Y exhibe una angulación en picado del cuerpo sin vida de una persona. El punto de vista, tanto por la iconografía del cadáver como por la oscuridad e inclinación de la cámara, es arquetípico del género negro. El efecto de gelatinosa carnosidad que consigue, hace del cuerpo yacente de la terrorista una especie de espectro flotando

en esa tierra de nadie situada en el terrible e inexplicable intervalo entre el último suspiro, y el inicio del no-tiempo. Tendida, vencida, se ofrece la carne muerta de un animal frágil y desprotegido, frente a lo que el mundo quiera hacer con él. La estupefacción ante la humanidad quebrada por los contratiempos que la imagen provoca, se convierte en profunda intimidación. Igualmente, el aumento de nitidez respecto a las imágenes que le antecedían, la convierte en un acontecimiento mucho más cercano temporalmente al espectador. Es como si después del flash-back, la narración volviese a donde se había quedado. Pero la linealidad parece durar poco. De hecho, en el cuadro inmediatamente posterior, *Tiroteado 2*, vuelve a emborronar deliberadamente la imagen, consiguiendo transportar al espectador a otro espacio-tiempo distinto. En *Enfrentamiento 1*, *Enfrentamiento 2*, y *Enfrentamiento 3*, la progresiva nitidez nos hace pensar en un suceso que, aun siendo pasado, está mucho más próximo en el tiempo de lo que lo estaban las imágenes de la Celda y el Ahorcamiento. Otro factor que aproxima las tres imágenes que conforman la secuencia de enfrentamiento a la estética del cine negro, es el juego de poder creado entre los personajes, especialmente en el binomio compuesto por la víctima y su agresor. Con el fin de crear un estado claustrofóbico, el artista ha mantenido la escasa distancia que separa a la cámara del personaje, así como la que existe entre éste y el decorado. La intencionalidad de aprisionar a la terrorista contra el fondo del encuadre, para lograr una sensación de espacio mínimo, se refuerza al tratarse de un plano medio con una angulación en ligero contrapicado.

Algunos tintes melodramáticos, como el procedimiento de la carga simbólica de los objetos, no pasa desapercibido. Así en *Enfrentamiento 2*, es donde el rostro de la terrorista aún viva, muestra una mueca, quizás una leve sonrisa, acompañada de un tratamiento terso de la superficie. Es sólo un instante, pero la imagen representada hace posible llegar a rescatar un aliento de vida, una esperanza. Pero la ilusión dura poco, y rápidamente se desvanece con un gesto de renuncia en el rostro de la terrorista (*Enfrentamiento 3*), he aquí la huella de la resignación hacia lo inevitable, hacia un fatídico destino. Seguidamente introduce *Retrato de joven y Tocadiscos*. Los dos, han sido tratados simbólicamente, provocando que, al preceder a la escena del funeral, se conviertan en alusiones a la irreversibilidad del tiempo. Hasta aquí el relato equivaldría al tema de la pasión de Cristo, tantas veces abordado en la historia del arte. Sin embargo, a pesar de las coincidencias, los recursos narrativos difieren, sobre todo, en el modo de tratar la linealidad. Así, en nuestra época, el pintor incide más en la irreversibilidad de los acontecimientos, como si se subrayase la sombra de muerte que invade a la activista detenida. De hecho, consideramos que este método de contar historias está justificado, sobre todo, cuando el artista ha pretendido formalizar una alegoría sobre la inutilidad de la muerte. Es así cómo trasciende la identidad concreta de los sujetos representados para convertirse en moraleja de la defunción del pensamiento político.

Todas las obras agrupadas en la serie, entre ellas *Captura 1*, y *Captura 2*, están envueltas en una capa de borrosa lectura, donde se

reproducen aspectos que Carmen Carceller y Juan Miguel Company encuentran en el thriller, bajo el fenómeno de lo siniestro freudiano:

[...] *La repetición de lo semejante -reiteración opresiva de similares atmósferas nocturnas ciudadanas y el retorno de lo reprimido como algo oculto y que se manifiesta en la vida cotidiana del sujeto*<sup>16</sup>.

Características que están presentes tanto en los cuadros de la serie 18 de octubre, como en el espectador que los reconstruye. El aspecto siniestro de las imágenes se hace tan extremo no sólo por la oscuridad generalizada, sino también, mediante unos emborronamientos sabiamente distribuidos en la narración, y que funcionan a modo de elipsis, ocultando un ahorcamiento, o quizás un crimen. Algo similar al recurso de filmación indirecta de los asesinatos, que como opción dramática se da en el cine negro. Con este procedimiento se omiten partes importantísimas para la reconstrucción de los acontecimientos y que, según José Lebrero:

[...] *operan como testimonios de la insuficiencia del autor para decir nada más que lo que la audiencia puede ver*<sup>17</sup>.

A partir de esta afirmación, no es de extrañar que los recursos empleados por Richter promuevan la reconstrucción de los acontecimientos, a partir del pensamiento del espectador. Esto sólo es factible gracias a que el público ha aprendido una serie de normas y reglas para la reconstrucción de historias, a partir de la codificación enseñada por la narrativa cinematográfica. También es posible vincular la serie con "subgéneros" del cine negro como: el documental, cine policial, cine penitenciario, y sobre todo de espías. Esto se debe a que la temática tratada denuncia sucesos ocurridos en la Alemania del Este a finales de los años sesenta, en plena guerra fría. Se trata de unos subgéneros que son continuadores de las iluminaciones expresionistas de alto contraste, y de la iconografía de muerte y violencia del cine negro.

En la serie 18 de octubre, el autor se posiciona al adoptar una ideología claramente antifascista que reflexiona sobre la inutilidad de la muerte. A Partir de este posicionamiento ideológico, el artista adopta el referente del cine negro para expresar en su obra un estado de desconfianza y de desazón generalizados. De este modo, la narrativa cinematográfica del cine negro, muestra, una vez más, su gran eficacia entre los pintores de discurso comprometido.

Del mismo modo, Gerhard Richter, no es ni mucho menos el único artista en el que existe una deliberada apropiación de géneros cinematográficos. Esta práctica se ha venido dando desde que, en los años cincuenta, los miembros del Independent Group del I.C.A. comenzasen a interesarse por la ciencia ficción. Y si nos centramos en las referencias directas al cine negro, nos podemos encontrar con nombres como Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Richard Bosman, Edward Ruscha, Pipó Hdez. Rivero, Robert Longo,

John Baldessari o Jacques Monory, entre otros. En la actualidad no existe en los pintores una preferencia clara hacia un género determinado, tan sólo cabe señalar que su elección está en función de los intereses narrativos y discursivos que cada cual persigue. De tal forma que unos apreciarán más las cuestiones estéticas e iconográficas, mientras otros, como el caso aquí tratado, mostrarán mucho más interés por recursos estructurales que les permitan elaborar un discurso de alto compromiso social o cultural.

Finalmente, debemos aclarar que este texto, no puede abarcar la infinidad de contactos entre el cine y la pintura. Ahora bien, nos gustaría que animase a contemplar la inversión de las relaciones entre ambos medios, desde una perspectiva en la que podemos destacar el dominio que un autor representativo como es Gerhard Richter, tiene de los artilugios narrativos procedentes del séptimo arte y su adaptación a la pintura contemporánea<sup>18</sup>.

## NOTAS

1. HEREDERO, Carlos y SANTAMARINA, Antonio: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Ediciones Paidós. Barcelona, 1996. Pág. 18.
2. Tan rápido ha sido el reconocimiento institucional de los géneros cinematográficos que, en muchas de las ocasiones en las que son citados por los artistas plásticos, se hace desde la parodia y el *pastiche*. Fenómenos que sólo son posibles si el género original del que se parodia está lo suficientemente legitimado y anclado en la tradición visual de la colectividad. Es decir, si el código pertenece a lo que se ha dado en llamar discursos o estilos fuertes.
3. HURTADO ÁLVAREZ, José Antonio: *Cine negro, cine de género, subversión desde una mirada en sombra*. Ed. Nau Llibres. Valencia, 1986. Pág. 18.
4. Hollywood capta la atmósfera social y manda a su ejército de films, que han codificado una realidad compleja (histórica), y por tanto asumible y reconocible, para facilitar una comunicación entre emisor y receptor. Ya tenemos el género; su éxito evidencia una aceptación social, su fracaso implica la desaparición a no ser que los estudios no introduzcan variaciones en sus leyes internas que permitan su supervivencia ante el público. En HURTADO ÁLVAREZ, Jose Antonio: *Op. cit.* Pág. 18.
5. HEREDERO, Carlos y SANTAMARINA, Antonio: *Op. cit.* Pág. 24.
6. Dicho movimiento literario se inicia y desarrolla a comienzos de los años veinte en Estados Unidos. Pese a esto, existen claros antecedentes a la novela negra como la obra de Conan Doyle y la novela policíaca clásica existente a lo largo de todo el siglo XIX en Europa y Norteamérica. Estas novelas introducen orden y racionalidad en una cadena de acontecimientos misteriosos y confusos que habitualmente son resueltos intelectualmente por parte de un único personaje (llámese Sherlock Holmes, Nat Pinkerton, Philo Vance o Arsenio Lupin). Véase *Ibidem*. Pág. 40.
7. Para empezar el término *noir* proviene de las novelas americanas de la época y fue acuñado por la crítica francesa y europea, en absoluto americana. La más famosa de todas estas publicaciones de tema criminal fue, *Black Mask*, colección fundada en 1920 por los intelectuales Henry Mencken y George Jean Nathan. Desde sus páginas se difundieron las primeras, (-y tal vez las más representativas en aquellos momentos-), muestras narrativas de la estética negra. Carroll John Daly, Dashiell Hammett, Erle Stanley Gardner, Raoul Whitfield, Horace McCoy y Norbert Davis formaban parte de su nómina habitual de colaboradores, a los que vinieron a añadirse - a comienzos de los años treinta- los nombres de Raymond Chandler, Paul Cain o Richard Sale, entre muchos otros. En diciembre de 1922 *Black Mask* publicaba *The False Burton Combs*, de Carroll John Daly, y *The Road Home*, uno de los primeros relatos de Dashiell Hammett. En él se abordaba de manera crítica y realista el hecho criminal que, en esos momentos, sacudía los cimientos morales de la sociedad norteamericana de la época.
8. La novela negra, proporciona una crónica testimonial de la violencia cotidiana que vivía el país en esos momentos. Destaca su ambigüedad moral como método para criticar a la sociedad del momento, y su estilo duro y seco a nivel de lenguaje. HURTADO ÁLVAREZ, Jose Antonio: *Op. cit.* Pág. 31.
9. Los relatos adscritos a la corriente *crook* serán los primeros que las productoras adapten a la pantalla. Circunstancia que propicia la aparición del cine de gangsters de los años treinta, antes que la del cine negro de los cuarenta. Esto es debido a que las novelas de esta corriente poseen una simplicidad "argumental", narrativa y dramática mucho mayor que la de sus vecinos *hard boiled*, al mismo tiempo que permanecen muy atentas a los casos de actualidad.
10. HEREDERO, Carlos y SANTAMARINA, Antonio: *Op. cit.* Pág. 84.
11. De hecho, escritores importantes dentro del género como Burnett, Hammett o James M. Cain comienzan a trabajar en fechas muy tempranas como guionistas para Hollywood. Esta nómina se ampliará a finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta, con una segunda generación de autores de novela negra compuesta por Raymond Chandler, Jonathan Latimer y, algo más tarde, Geoffrey Homes (seudónimo de Daniel Mainwaring) y David Goodis.
12. LEBRERO STALS, José: *Contrapintura*, en AA.VV: Gerhard Richter. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994. Pág. 24.
13. Richter emplea con frecuencia, un "efecto flou", que tiene un claro antecedente en cineastas de la llamada Escuela Impresionista Francesa como Marcel L'Herbier. Efecto utilizado también por pintores actuales, entre ellos, el norteamericano Edward Ruscha o el canario Pipo Hernández Rivero que en Arco 07 presentó obras como *La araña*, 2006 cuyo aspecto nos evoca géneros como el melodrama y el thriller
14. LEBRERO STALS, José: *Contrapintura*, en AA.VV: Gerhard Richter. *Op. cit.* Págs. 24-25.
15. CARCELLER, Carmen y COMPANY, Juan Miguel: *En el negro no hay color*, en PONCE, Vicente: *Cine de gángsters. Diversas miradas sobre el cine negro*. Filmoteca Valenciana. Generalitat Valenciana. Valencia, 1986. Pág. 12.
16. CARCELLER, Carmen y COMPANY, Juan Miguel: *Op. cit.* Pág. 12
17. LEBRERO STALS, José: *Contrapintura*, en AA. VV: Gerhard Richter. *Op. cit.* Pag. 25.
18. Las 15 obras pertenecientes a la serie *18 de octubre de 1977* están disponibles en: [http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo\\_paintings/category.php?catID=56](http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/category.php?catID=56)