

Transmedialidad y resignificación de la pintura en el cine: *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003)

Carmen Pérez Ríu
Universidad de Oviedo

Resumen: La película *Te doy mis ojos* constituye una reflexión en forma de ficción cinematográfica sobre el tema de los malos tratos en la sociedad española contemporánea. Este artículo analiza como una re/afirmación ideológica el recurso intermedial (Elleström 2010) de introducir en el texto una serie de pinturas de Luis de Morales, El Greco, Tiziano, Rubens y Kandinsky. Se observa como un cuadro en particular, “Danae recibiendo la lluvia de oro”, de Tiziano, se convierte en una metáfora central, que además anticipa un punto de inflexión en el relato. Por otra parte, los cuadros enlazan la trama con el contexto histórico de la tradición patriarcal, como origen de los comportamientos de dominación y violencia ejercidos por el marido del personaje protagonista. Además el propio motivo temático y la historia del cuadro articulan el tema de la mirada objetualizadora, la

proyección de la subjetividad y el deseo evocado por el observador dentro de la diégesis.

Palabras clave: Intermedialidad, multimodalidad, la mirada (gaze), pintura en el cine, violencia de género, el discurso del amor romántico y la autoría femenina

Résumé : Le film *Te doy mis ojos* (*Ne dis rien*) constitue un texte clé pour aborder le sujet des violences faites aux femmes dans la société espagnole contemporaine. Cet article analyse le recours intermédiaire (Elleström 2010) d’introduction dans le texte d’une série de peintures de Luis de Morales, El Greco, Tiziano, Rubens et Kandinsky comme une re/affirmation idéologique. Nous observerons la façon dont un tableau en particulier, « Danae recevant la pluie d’or », de Tiziano, devient une métaphore

centrale, qui anticipe en outre le tournant du récit. Les tableaux mettent en relation la trame et le contexte historique de la tradition patriarcale, à l'origine des comportements de domination et de violence exercés par le mari du personnage. La thématique et l'histoire du tableau articulent le sujet du regard réificateur, la projection de la

subjectivité et le désir évoqué par l'observateur au sein de la diégèse.

Mots-clefs : Intermédialité, multimodalité, le regard, peinture dans le cinéma, violence de genre, le discours de l'amour romantique et la femme créatrice.

El cine, denominado por sus primeros teóricos un “arte total”, el séptimo arte¹ que combina a los anteriores, siempre se ha caracterizado por su capacidad de incorporar a su lenguaje los recursos estéticos de otras disciplinas artísticas. Críticos tan prestigiosos como Rudolf Arheim, Jean Mitry y André Bazin reflexionaron sobre la expresividad visual del cine y sus elementos de comparación con la pintura y otras artes. Sin embargo, el estudio de las relaciones en el binomio cine-pintura comenzó a hacerse de manera más sistematizada en épocas más recientes². Simultáneamente se han ido desarrollando otras formas de abordar este tema a partir de las teorías de la transmedialidad, la intermedialidad, las culturas de convergencia y la multimodalidad. Estas metodologías de análisis enlazan con la teorización en el campo de la adaptación cinematográfica, que incorpora un enfoque aún más multidisciplinar (Stam 2000, Hutcheon 2006, Bruhn *et al*, 2013) para considerar no solo la adaptación de literatura al cine, sino las intersecciones entre toda la variedad de medios (la ópera, el teatro, el cómic, los videojuegos, etc). El conjunto de estas corrientes críticas supone un cambio de paradigma que permite ver de un modo más global la complejidad de las relaciones entre los medios artísticos y narrativos que se ha hecho posible con el desarrollo de la tecnología. Lars Elleström ha tratado recientemente de redefinir algunos de los conceptos de la intermedialidad para incorporar aspectos relacionados con el medio como interfaz, el contacto del receptor con la materialidad del texto y las complejas redes mentales y sensoriales que se establecen en la percepción. Por ejemplo, cuando una pintura se incorpora a un texto cinematográfico de ficción, cambia completamente tanto el soporte y las texturas como lo que Elleström denomina la modalidad espaciotemporal de su recepción y se incorporan también otros parámetros de significación relacionados con aspectos narrativos del nuevo medio, como por ejemplo el punto de vista narrativo³.

Este artículo utiliza como base teórica por un lado los estudios mencionados sobre el binomio pintura-cine y por otro las teorías de la intermedialidad, para estudiar esta película de Icíar Bollaín, en la que la obra de arte se convierte en una herramienta expresiva fundamental. Más allá de generalidades sobre las similitudes y diferencias entre pintura y cine como medios o lenguajes, los análisis sobre las relaciones entre cine y pintura han identificado una serie de áreas de influencia o métodos de incorporación del arte en el lenguaje cinematográfico. En el análisis de este filme, consideraremos exclusivamente el modo de relación entre cine y pintura en el que una serie de cuadros

1 CANUDO, Ricciotto “Manifiesto de las siete artes” (1911) en Romaguera Joaquim y Homero Alsina eds. *Textos y Manifiestos del Cine*. 2ª edición. Madrid: Cátedra 1993, págs 15-19.

2 PEUCKER, Brigitte, *Incorporating Images*. Princeton, Princeton University Press, 1995, DALLE VACHE, Angela, *Cinema and Painting*, Austin, University of Texas Press, 1996, AUMONT, Jacques, *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997, BORAU, José Luis, *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, Madrid, Ocho y Medio. 2003 y ORTIZ, Áurea, PIQUERAS, M^a Jesús, *La pintura en el cine*, Barcelona, Paidós, 2003.

3 ELLESTRÖM, Lars, *Media Borders*. Londres, Palgrave MacMillan, 2010, págs. 11-48.

reales de pintores canónicos del Renacimiento (El Greco), el Barroco (Tiziano, Rubens) y de las vanguardias artísticas del siglo xx (Kandinsky), figuran en el texto como recursos visuales y narrativos.

El análisis se centrará en la descripción del modo en que los cuadros participan de la construcción narrativa y se integran en el lenguaje cinematográfico dándole una dimensión intermedial. Este estudio plantea también como hipótesis que este uso de los cuadros puede ser considerado una característica autorial de la directora, tanto por su forma de situarlos en la diégesis, contemplados a través de la subjetividad de varios personajes, como por el contraste de diferentes interpretaciones posibles de su mensaje, en particular por su re-interpretación desde una perspectiva feminista. Esta premisa se establece a partir de la visión expresada por Anneke Smelik⁴ y Sue Thornham, entre otras teóricas, sobre la autoría cinematográfica femenina basada en la expresión de la subjetividad de un personaje femenino central. Para Thornham, la autoría de la mujer y su aportación de un punto de vista “is also important because it makes women and their marginality visible and regenders male writing, so that it can no longer claim universality⁵”. En las páginas que siguen se aportan más datos sobre la construcción del sujeto femenino, articulado fundamentalmente en este filme a partir de la mirada.

Te doy mis ojos (Bollaín, 2003)

Te doy mis ojos fue el tercer largometraje de Icíar Bollaín, con la colaboración de Alicia Luna en el guion y de Laia Marull y Luís Tosar, como personajes protagonistas. El texto ilustra el complejo problema social de la violencia de género estructural, un asunto que ha cobrado una importancia mediática y política enorme en la sociedad española de las últimas décadas. El impacto del filme ha sido amplio, no tanto quizá por su consideración como obra cinematográfica – que es alta en el panorama español – sino porque el filme está hecho desde una profunda comprensión del problema de los malos tratos⁶, que descubre matices fundamentales en los personajes participantes: el entorno social y una educación trasnochada que permite que se interioricen modelos de género nocivos por ambas partes, la consideración de la masculinidad que se expresa mediante el control y la dominación, el miedo paralizador de la víctima, así como una concepción manipuladora del amor romántico y su estructura de género, y, significativamente, el miedo también del varón a perder el estatus social intrínsecamente derivado de su masculinidad, como principal desencadenante del impulso violento.

Uno de los méritos más notables de este filme, dada la crudeza de la realidad que retrata, es el esfuerzo por evitar una representación satánica y maniquea de “Lo

4 SMELIK, Anneke, *And the Mirror Cracked*, Londres, Palgrave McMillan, 1998, pág. 55.

5 THORHAM, Sue, *What if I had Been the Hero?*, Londres, Palgrave McMillan, 2012, pág. 28.

6 A este respecto, más allá de las valoraciones que se hacen desde los estudios culturales cabe señalar la consideración de expertos de las disciplinas médicas y psicológicas: “En efecto, este film es un auténtico manual (o incluso tratado) sobre maltrato de género”. BUGARÍN GONZÁLEZ, Rosendo y BUGARÍN DIZ, CARMEN, “EL MALTRATO DE GÉNERO EN *Te doy mis ojos*” *Revista de Medicina y Cine*, vol 10 n°4, 2014 págs. 157-163.

otro” masculino como responsable único de la violencia patriarcal, que retrata la historia, para buscar el origen contextual y ahondar en la complejidad de un problema sociocultural que en esta ocasión también aborda los efectos y pormenores de una psicología masculina atenazada por la debilidad, la inseguridad y el miedo a la pérdida y el abandono⁷.

Bollaín consigue introducir todos estos temas en su texto, que muestra un modelo familiar frecuente en estos casos: la protagonista es hija de un maltratador y está casada con un trasunto de su padre, que se expresa violentamente para espantar sus fantasmas. El peso de la tradición patriarcal se representa en el filme de una manera económica y eficaz a partir de los cuadros utilizados como parte de su lenguaje visual. En su gran mayoría son cuadros de mujeres y todos ellos fueron pintados por artistas varones. El relato transcurre desde que la protagonista, Pilar, comienza a dar pasos para salir de su situación de victimización, hasta que consigue la fortaleza necesaria para abandonar definitivamente a su marido, Antonio. Durante este proceso, Pilar empieza a trabajar temporalmente en un museo en Toledo y vuelve a reanudar la vida en pareja cuando Antonio busca ayuda psicológica y parece estar poniendo de su parte para corregir sus impulsos violentos. Poco a poco, Pilar aprende a verse a sí misma de otra manera, es decir, recupera sus ojos, siguiendo la metáfora del título; mientras que Antonio, por el contrario, vuelve a las andadas. Como veremos a continuación, los cuadros que se van viendo en la imagen resumen los complejos procesos históricos que han situado a la mujer en desventaja social con respecto al varón y contribuyen a contextualizar el relato.

La pauta del uso de la pintura con finalidades expresivas comienza en este filme con el cuadro de “La Dolorosa⁸” del maestro Morales, que Pilar encuentra entre otros muchos en uno de los pasillos interiores de la catedral de Toledo. Durante unos segundos se enfrenta al gesto sufriente de la virgen, que remite al suyo propio durante toda la secuencia anterior (en que se ha escapado con su hijo de su casa sin darse cuenta de que salía en zapatillas). Mientras Pilar contempla el cuadro se acerca a ella su hermana Ana, una mujer más joven que desprecia los valores tradicionales en las relaciones de género. Sin duda percibiendo la tensión entre Pilar y el cuadro, Ana hace una broma para desvirtuar el poder de su mensaje y así evidencia una idea central de la película: que es posible resistirse y contravenir el influjo de la tradición utilizando diferentes estrategias, entre las que se incluye el humor y la mofa. Esto constituye un ejemplo de cómo la presencia de los cuadros aporta diferentes sentidos según qué personaje focalice su visualización y nos permite reflexionar sobre aspectos de la transmedialidad entre cine y pintura.

Según las teorizaciones sobre el uso de la pintura en el cine, puede haber distintas maneras de utilizar los cuadros: como elementos del atrezzo que decoran los interiores en los que se mueven los personajes, como piezas que contempla un personaje, o que son evocadas en un recuerdo o en un sueño; otras veces son la obra, y por tanto la expresión, de algún personaje (típicamente en el *biopic* de artistas), o pueden también irrumpir en el discurso sin motivación aparente, elegidos por la cámara, o

7 ITUARTE, Leire y DE MIGUEL, Casilda “La mirada especular femenina en *Te doy mis ojos*” *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género*. Sevilla, 5, 6 y 7 de Marzo de 2012.

8 *La Virgen de los Dolores*, Luis de Morales, 1560 – 1570, Óleo sobre tabla, 73 x 50,5 cm., Madrid, Museo del Prado.

aparecer al comienzo o al final del filme para subrayar algún aspecto del significado global del texto⁹. Ortiz y Piqueras subrayan que en todos estos casos, el cuadro es siempre “una representación dentro de otra representación, y su presencia permite añadir algo más, un sentido oculto, una metáfora para descifrar¹⁰”, pero afirman también que puede ocurrir que el espectador no pueda interpretar dicha metáfora nada más aparece, sino que su efecto se produzca a *posteriori* “adquiriendo todo su sentido ante la película en su totalidad¹¹”. Esta idea nos permite reflexionar sobre el significado de las imágenes y sus procesos de resignificación al incorporarlas a un nuevo discurso y particularmente, en el caso del cine, al inscribirlas en una trama narrativa.

En primer lugar es preciso establecer algunas consideraciones preliminares sobre los medios que vamos a comparar: la pintura y el cine. La primera es una manifestación visual estática, que se puede percibir de una vez, sin que contenga en sí misma la dimensión temporal. El segundo incorpora simultáneamente diversas modalidades expresivas (imagen en movimiento, sonido, música, palabra hablada o a veces escrita). En su tratamiento de las imágenes no sólo introduce la dimensión temporal sino que también puede manipular la dimensión espacial de la obra anterior, como veremos a continuación.

La imagen construye, por definición, un tipo de mensaje polisémico. Ya Roland Barthes¹² explicó cómo los sentidos expresados en imágenes están sustentados en un mensaje sin código y que el significado se ancla (aunque siempre permanece, en cierto sentido, abierto) por medio de sus relaciones con otras imágenes, con un mensaje verbal (el título en el cuadro, el diálogo en el filme) o con otras formas de expresión de naturaleza multimodal (la música, la gestualidad, otros sonidos) que las acompañan. Volviendo a la idea de la pintura como “metáfora”, o evocación de otros significados, según explica Charles Forceville¹³ en su análisis de las metáforas visuales las “pistas” para la interpretación de la metáfora en un medio audiovisual pueden ser muy diferentes: la representación simultánea de dos modalidades (la música, por ejemplo, superpuesta a una imagen permite identificar un tono o estado de ánimo), la similitud formal con otras imágenes del mismo enunciado, la situación del cuadro en el espacio así como el estilo, el ritmo, el recuerdo fenomenológico de sensaciones evocadas por las imágenes y otras muchas posibilidades.

Íciar Bollaín presenta la pintura de “La Dolorosa” al final de una serie de retratos de varones dignificados (cardenales, obispos) que miran todos en la misma dirección, que es también el sentido en el que Pilar se mueve hasta encontrarse con el cuadro de la virgen, cuyo significado se refuerza mediante la placa del título. En la cadena del filme estas imágenes se acumulan, las miradas de los dignatarios, representantes de la masculinidad hegemónica, parecen escrutar, precisamente, a la figura femenina y ella permanece inmóvil, atrapada en el espacio que establece el marco del cuadro, en su rol de sublimación de la mujer y madre que sufre, en el que la figura inmóvil de la virgen

9 Esta lista no es exhaustiva, pero en cualquier caso, se refiere sólo a los casos en los que un cuadro aparece como tal en un texto filmico y no a las otras manifestaciones posibles de la relación entre cine y pintura PEUCKER, Brigitte, *Incorporating Images*, *Op. cit.*; DALLE VACHE, ANGELA, *Cinema and Painting*, *Op. cit.*; y ORTIZ, ÁUREA Y M^a JESÚS PIQUERAS, *La pintura en el cine*, *Op. cit.*

10 ORTIZ, ÁUREA Y M^a JESÚS PIQUERAS, *La pintura en el cine*, *Op. cit.*

11 *Ibid.*, pág. 173.

12 BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós Comunicación 1992, pág. 13.

13 FORCEVILLE, Charles “Metaphor in pictures and multimodal representations,” in Raymond W. Gibbs, Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2008, págs. 462-482.

ha quedado encerrada para siempre. La intervención de Ana por un lado refuerza la identificación de Pilar con la virgen (pues fue Pilar la que, tras refugiarse en casa de su hermana, por toda explicación, decía llorar por haber salido de casa en zapatillas), con el sufrimiento femenino como rol sublimado y por otro trivializa ese mensaje heredado y deshace el embrujo de un destino inexorable, para la sugerir la posibilidad de escapar de él. Completando este proceso, el acceso de Pilar al mundo laboral en la ocupación de guía de museo, que resultará después amenazadora para Antonio (empleado en la tienda de electrodomésticos familiar) también le permitirá ejercer ella personalmente la lectura e interpretación de los cuadros. Por esta razón es muy significativo que el proceso de resignificación se produce gracias a la intervención de una nueva perspectiva, a la capacidad que adquirimos como espectadores, de ver el cuadro desde una subjetividad distinta, la de Ana, que se enfrenta a los discursos heredados, que han enaltecido el sufrimiento, femenino, mediante la transgresión y la resistencia al peso de la tradición.



Figura 1: “Acaba de darse cuenta de que ha salido a la calle en zapatillas”

En esta breve secuencia se pone en marcha un mecanismo de codificación de las representaciones pictóricas que se ofrecen en el filme. Todos los cuadros que se presentan, excepto el de Kandinsky (“Composición VIII”)¹⁴, son obras de la tradición clásica, todas ellas van a pasar por un proceso de anclaje como metáforas en relación con la trama y en algunos casos también de posterior resignificación. Detengámonos unos momentos en los mecanismos de resignificación. Las teorías clásicas de la semiótica demostraron que los signos pueden variar su significado de acuerdo con las características del discurso y que ha de existir un “sujeto” que active los códigos que permiten la interpretación. Según afirmó Kaja Silverman en el caso del filme, “Shot relationships are seen as the equivalent of syntactic ones in linguistic discourse, as the agency whereby meaning emerges and a subject-position is constructed for the viewer¹⁵”. Esta posición de sujeto, construida en el momento de la recepción, permite la interpretación de la narración fílmica: “The classic cinematic organization

14 *Composición VIII*, Wassily Kandinsky, Óleo sobre lienzo. 140 x 201 cm. Nueva York, Museo Guggenheim.

15 SILVERMAN, Kaja, *The Subject of Semiotics*, Oxford, Oxford University Press, 1998 pág. 201. Silverman desarrolla en esta obra una teoría de la sutura cinematográfica, recogiendo la obra de Jacques A. Miller, Jean Pierre Oudart y Stephen Heath, a la que añade la perspectiva de género.

depends on upon the [viewing] subject's willingness to become absent to itself by permitting fictional character to "stand in" for it, or by allowing a particular point of view to define what it sees¹⁶". El mecanismo de focalización interna del cine permite este acceso del "sujeto que ve" (el espectador o la espectadora) a una identificación con el personaje que mira dentro del encuadre. Ese proceso es constantemente variable y no está condicionado sólo a la mirada y la imagen sino que existe también en efectos de sonido¹⁷, recursos estéticos y por supuesto, la palabra. Según este modelo, los espectadores no se proyectan en una subjetividad estable, sino que adoptan las diversas subjetividades que va planteando el discurso.

En el caso de *Te doy mis Ojos*, los procesos de significación se anclan con las interpretaciones por medio de las palabras y los puntos de vista de diversos personajes. En varios momentos de la película, una pintura se presenta siendo descrita y comentada por alguno de ellos. Pilar observa el cuadro "El Entierro del Conde Orgaz"¹⁸ y escucha deslumbrada la descripción hecha por un guía. La voz que lo interpreta asocia la parte superior del cuadro con la formación italiana del Greco y con conceptos de luminosidad y libertad. Simultáneamente, la mirada de Pilar que, en planos detalle subjetivos, recorre varios fragmentos del cuadro, se fija en la Virgen ahora encumbrada en su ascenso a los cielos. Por otro lado, y siempre según la descripción del guía, la parte inferior del cuadro, en la que solo existen rostros masculinos, está asociada con España, con el oscurantismo, la tristeza y la violencia. Esta exégesis del cuadro realizada en una obra de ficción tiene características similares a la técnica denominada écfrasis en literatura. Una écfrasis es la descripción verbal de una imagen, la cual puede dar origen a una reflexión poética o, mediante la interpretación de la imagen, generar mensajes sobre la misma o sobre el propio personaje que la focaliza: "All the ekphrastic mediators re-present the visual according to their lights and for their own goals, they often reveal the subjective viewpoint in the process [...] The re-presented gets presented in turn, the original re-re-presented for our benefit¹⁹".

Los cuadros de la tradición clásica en los que se ha representado a mujeres en situaciones de espectacularización del cuerpo, como excusa narrativa para la representación del desnudo femenino, han ofrecido modelos de relaciones de género a las que es necesario resistirse. Como ejemplo están los que representan raptos, violaciones o ataques simbólicos, con temas como "el rapto de las Sabinas", "Susana y los viejos", "Venus dormida" o "sorprendida durante el baño". Estos motivos, descritos en cuadros "de índole erótico-festiva," en palabras de Amparo Serrano de Haro, le quitan importancia a la violencia contra las mujeres: "la sitúan en una ambigüedad entre la bacanal y el rapto. La violencia sexual masculina aparece como 'natural' e 'histórica', [...] Es una agresividad 'tradicional' aceptada y normalizada por la cultura²⁰". De modo similar, la écfrasis se ha interpretado

16 *Ibid*, pág. 205.

17 Para dar cuenta de los procesos de "focalización" que tienen que ver con lo auditivo, Gaudreault y Jost propusieron los términos "ocularización y auricularización" GAUDREULT, André y JOST François, *El Relato Cinematográfico*. Trad Nuria Pujol, Barcelona, Paidós comunicación, 1995, págs. 139-147.

18 *El Entierro del Conde Orgaz*, Domenikos Theotokopoulos (El Greco), 1586-1588, Óleo sobre tela, 4,80 x 3,60 m. Toledo, Iglesia de Santo Tomé.

19 YACOBI, Tamar "Interart narrative: (un)reliability and ekphrasis," *Poetics Today*, vol 21, n°4 Winter 2000, pág. 720.

20 SERRANO DE HARO, Antonia "La herida femenina: representaciones de la mujer en la historia de la pintura," in Ángeles De la Concha (coord.), *El sustrato cultural de la violencia de género*, Madrid, Editorial Síntesis, 2012, pág. 176.

tradicionalmente como una manifestación que tiene estructura de género: el observador masculino frente a la obra de arte feminizada. En su análisis de la pintura en la literatura victoriana de mujeres, Antonia Losano reflexiona sobre cómo el hecho de que un personaje o una narradora se haga cargo de la ékfrasis en femenino supone desbaratar esa estructura de género: “Descriptions of women’s paintings by women writers are rather an attempt to consolidate female power; by controlling ekphrastic description, these writers attempt to control interpretation as well²¹. Pilar aprende a lo largo del filme que su capacidad de interpretar lo que ve le permite vehiculizar sus propios sentimientos e ideas. Que los ojos que simbólicamente le entrega a Antonio en un momento posterior de la película pueden llegar a ser plenamente suyos.



Figura 2: “Danae recibiendo la lluvia de oro” transmediada.

El comienzo de este proceso se ve en su comentario del cuadro de Tiziano “Danae recibiendo la lluvia de oro²²” un ejemplo de disposición del cuerpo femenino a modo de ofrenda, para ser visto. El primer aspecto significativo de la presentación de este cuadro en el filme es que está doblemente transmediado, pues aparece proyectado sobre una pantalla, y por lo tanto apropiado dentro de los recursos propios del nuevo medio, lo que incluye su presentación a mayor tamaño (efecto *larger-than-life*) y contemplado en una sala oscura por un público. Además de esto, la figura de Pilar, frente a la imagen se superpone a la de Danae adquiriendo una identificación con ella en su categoría de mujer. La explicación del mito – Danae había sido encerrada por su padre para evitar que hombre alguno se acercara a ella – se completa con la historia del cuadro, que tan pronto estuvo abiertamente expuesto como guardado para consumo privado. Pilar describe así esta circunstancia: “algunos de

21 LOSANO, Antonia, *The Woman Painter in Victorian Literature*, Columbus, The Ohio State University Press, 2008, pág. 12.

22 *Danae Recibiendo la Lluvia de Oro*, Tiziano Vecellio, 1553-1554. Óleo sobre lienzo, 129,8 cm x 181,2 cm. Museo del Prado, Madrid.

sus dueños quisieron a Danae así, como Júpiter, bien cerquita, pero hubo otros que hicieron como su padre, encerrarla bajo llave”. Es significativo que cuando Pilar habla de encerrar a Danae bajo llave, lo hace sobre un plano de Antonio, que la espía desde una esquina de la sala y que, precisamente, ha comenzado a manifestar su deseo de que Pilar no salga a trabajar para que ningún otro hombre pueda verla. El cuadro se convierte así en una metáfora de la relación violenta de posesión que Antonio pretende ejercer sobre su esposa. Pero desde un punto de vista formal destaca su proceso no sólo de re-representación sino de progresiva resignificación, entendida en los términos en los que Judith Butler utiliza esta palabra: la repetición de un significado en un contexto diferente, que permite ver su falsedad o su incongruencia²³.

Para Pilar, como autora de la écfrasis, el cuadro representa el deseo sexual masculino aceptado por el personaje del cuadro, es decir, reconociendo la existencia de un deseo recíproco en la mujer. Pilar parece no advertir, o al menos no expresa, cuestionamiento de la situación que representa el cuadro como resultado del control y la posesión violenta. Su descripción neutra del mito implica un rechazo al encierro del personaje pero no demuestra ver nada inquietante en el disfrute expresado por el rostro de Danae. Pilar aún no percibe a Danae como a una fantasía de dominación masculina, que aun siendo utilizada, controlada y ultrajada, tiene en su rostro inscrito el regocijo de esa circunstancia. No puede aún entender que la figura de Danae reivindica al varón y su placer como el fin último del que ella es un mero instrumento. Para Antonio, que contempla a Pilar en la oscuridad, sublimada en el cuadro y siendo observada a su vez por otras personas, la pintura representa la vulnerabilidad de esa posesión controladora que desea tener de su mujer. De este modo, el cuadro se ha resignificado para representar, de manera concisa, la tradición patriarcal de la apropiación de la mujer como un objeto de disfrute (público o privado, según los casos) y de su sexualidad como garante de la masculinidad, entendida también como algo frágil y vulnerable pues depende de algo externo a sí mismo, como es el control absoluto del cuerpo, e implícitamente la mente y el espíritu, de la mujer que es su símbolo. Todo esto se articula en torno a la mirada, reproduciendo el viejo esquema de Laura Mulvey²⁴. Por eso, en la escena climática del filme en la que Antonio ejerce, por última vez, violencia sobre Pilar no lo va a hacer golpeándola, sino mediante una violencia más simbólica, que consiste en exponerla a la mirada indeseada de los extraños al empujarla desnuda al balcón. El mensaje y su relación con la estructura patriarcal de la mirada se completa al final del filme, cuando Pilar, tratando de describir cómo se siente dice: “tengo que verme; no sé quién soy; hace demasiado tiempo que no me veo” el tiempo, ni más ni menos, que Antonio había estado en posesión de sus ojos.

La écfrasis del cuadro de Kandinsky demuestra una evolución progresiva en esta capacidad de ver a la que va despertando Pilar. De nuevo, el cuadro está transmediado y es proyectado a un tamaño mucho más grande del original. A diferencia de las pinturas anteriormente descritas, este cuadro no se ve completo en ningún momento. Se incorpora al filme a través de un recuerdo de Pilar, que está leyendo el cuaderno en el que Antonio va anotando las ideas que extrae de sus sesiones de terapia. Pilar reconoce el miedo como uno de los sentimientos a los que se enfrenta Antonio. Así se abre un flashback en el que Pilar se rememora a sí misma describiendo la pintura “Composición VII”.

23 Este es un uso extenso del término de Butler, que ella aplica a palabras concretas como “queer” que se resignifican para adquirir un valor positivo frente al peyorativo con el que surgieron. BUTLER, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Nueva York, 1997.

24 MULVEY, Laura, “Visual pleasure and narrative cinema,” 1975, in MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press 1989, págs 14-29.

Su écfrafrasis asocia los colores con sentimientos y las figuras con elementos de un ritmo visual. En la imagen, Pilar se superpone al lienzo proyectado en la pantalla y está completamente inmersa dentro de él. “El blanco es el silencio, en el que no hay dolor”, “el verde es el equilibrio, el azul, profundidad, y el violeta, el violeta es el miedo”. La descripción de estas sensaciones evidencia que Pilar construye a partir del cuadro metáforas sobre su propia vida. Pilar ha adquirido un conocimiento sobre los sentimientos que puede comunicar; de hecho podría comunicárselo a Antonio si él estuviera dispuesto a escuchar. Pero no es así y él arroja el cuaderno al río y, con él, sus intentos de rehabilitarse.

Otros procesos de resignificación de “Danae recibiendo la lluvia de oro”

Volviendo a la centralidad del cuadro de Danae como metáfora de la posesión ejercida a través del control de la mirada, es curioso observar que este mismo cuadro aparece en otra película, *Carne Trémula* de Pedro Almodóvar (1997)²⁵. También aquí su significado se adapta a la situación de los personajes dentro de la trama, pero en este caso, los recursos y el resultado obtenido son bastante distintos. La pintura está situada en el zaguán de la casa de Elena, con la que el protagonista “echó un polvo de puta madre” el fin de semana anterior. Este filme prescinde del contexto y del relato mitológico que representa originalmente el cuadro para apropiarse de él simplemente como motivo icónico con el que refrendar, precisamente, el vehículo de la mirada masculina para la objetualización del cuerpo femenino, como lo utilizaron los poseedores ilustres de la pintura en el pasado. El motivo iconográfico de las piernas de Dánae en disposición de recibir “el polvo de oro” se repite una y otra vez en el filme.



25 Aparece este cuadro frente a otra reproducción de *La muerte de Viriato, jefe de los Lusitanos*, (José Madrazo, 1807, Óleo sobre lienzo, 307 x 462 cm, Madrid, Museo del Prado) que remite quizá a la posterior muerte del padre de Elena durante la trama.



Figuras 3, 4 y 5: Danae en *Carne Trémula*

Sin embargo, Elena describe ese mismo encuentro sexual con estas otras palabras “pero si ni siquiera me la metiste”, “sólo te corraste entre mis piernas.” La supuesta satisfacción sexual de Danae que expresa el cuadro y que habíamos interpretado como una fantasía masculina, es deconstruida a través de esta reacción de Elena. La representación del acto sexual en la pintura como un asunto relacionado con la satisfacción del deseo masculino sin tener en cuenta, o asumiendo, el disfrute de la mujer se ve deslegitimada por el hecho de ser motivo de queja para Elena y causante de su desprecio. Esta nueva representación parece efectivamente cuestionar el mito de Danae, su mera participación como vehículo del deseo masculino. Sin embargo, el significado del cuadro permanece reducido así a la anécdota personal de estos dos personajes, sin llegar a tener el valor que adquiere en *Te doy mis ojos*, de representar la desigualdad histórica y cultural de las mujeres como colectivo.

En la medida en que las piernas de Danae se convierten en motivo icónico, el cuadro ha sufrido un proceso, no ya de resignificación como sucedía con Bollaín (reivindicación de un valor ideológico opuesto al original, similar al que promueve Judith Butler), sino de apropiación: que Julie Sanders califica como “a wholesale rethinking of the terms of the original²⁶”. Es decir, el relato del mito original no se considera, ni se menciona, sino que el texto utiliza el cuadro sin más explicación,

26 SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropriation*, New York and London, Routledge, 2006, pág 28.

creando para él un significado nuevo y en particular, explotándolo en su valor icónico, casi a modo de *tableau vivant*.

A pesar de esta reivindicación de Elena, el tratamiento de la pintura por parte de Almodóvar plantea el problema desde una perspectiva de género de que continúa sin encontrar agravio en la situación de encierro y agresión a la que tan diligentemente se somete Dánae. Con placer o sin él, Elena consintió a la relación con Víctor en *Carne Trémula*, mientras que Danae es explotada, inmóvil e incapaz de actuar. Esto supone una trivialización de la sexualidad femenina y en particular de la violación, situación recurrente en Almodóvar: mujeres que disfrutan o al menos no se oponen activamente a su violación aparecen en otras muchas de sus películas: *Pepi, Lucy, Bom...*, *Tacones Lejanos*, *La Piel que Habito*, *Hable con ella*. La trama tampoco remedia la situación, ya que Elena va a arrastrar a lo largo de los años un pesado sentimiento de culpa por sus actos de esa noche; y más significativamente aún, porque el gran motivo que mueve la acción del filme es el deseo de Víctor de recomponer su maltrecha masculinidad, demostrándole a Elena su capacidad sexual. En el final de la película, de nuevo ella se somete al deseo de él, para aliviar su culpa. En definitiva, incluso dentro de una historia que pretende desestabilizar los esquemas tradicionales, como tantas otras veces en Almodóvar, y que, en particular, muestra una posición ideológica contraria a la violencia de género, la estructura patriarcal permanece inquietantemente intacta al final, a pesar de haber sido deconstruida por el medio.

Conclusiones

Tras este análisis de la utilización intermedial de los cuadros que aparecen en *Te doy mis ojos*, podemos extraer las siguientes conclusiones. En primer lugar, señalar cómo en el caso del uso de cuadros reales (lo que Losano llama “*actual ekphrasis*” en oposición a las “*notional ekphrases*”²⁷ que se producen cuando el cuadro es ficticio), el cine ejerce por el mero hecho de representarlos, un efecto de adaptación a la circunstancia dramática de los personajes. En *Te doy mis ojos*, aparecen varios cuadros, todos ellos incorporados a la trama como metáforas que se cargan de significado dentro del contexto narrativo. En algunos de los casos, particularmente en “La Dolorosa” y “Dánae recibiendo la lluvia de oro” hay además un proceso de resignificación en virtud de una interpretación del cuadro desde una nueva subjetividad. Este proceso de resignificación permite una desarticulación de las estructuras de poder. Este rasgo se puede ver como una característica autorial de esta directora, que ha llevado a cabo este tipo de reivindicación en el conjunto de su obra.

En el curso de este análisis hemos visto también cómo el cine incorpora los cuadros, adaptándolos a sus características como medio narrativo. Por un lado, aporta la dimensión temporal, de modo que el tiempo narrativo se suspende, se alarga o ralentiza para contemplar el cuadro. Y también se modifica su dimensión espacial, pues el cuadro original se representa fragmentado, sus dimensiones espaciales manipuladas y su interpretación dirigida por la cámara, que lo va mostrando de un modo concreto. Por otra parte, la contemplación focalizada por los personajes permite también

27 LOSANO, Antonia, *The Woman Painter in Victorian Literature*, *Op.cit.*

establecer un punto de vista perceptual e ideológico sobre el cuadro, que se verbaliza, finalmente, con su interpretación a través de una écfrasis. Estas técnicas permiten una forma de resignificación progresiva y de incorporación total del cuadro al lenguaje filmico.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques, *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997.
- BORAU, José Luis, *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, Madrid, Ocho y Medio, 2003.
- BRUHN, Jorgen, Anne Gjelsvic and Eirik F. Hanssen eds. *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*. Londres, Bloomsbury, 2013.
- BUTLER, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Nueva York, Routledge, 1997.
- DALLE VACHE, Angela, *Cinema and Painting*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- ELLESTRÖM, Lars, *Media Borders*, Londres, Palgrave MacMillan, 2010
- FORCEVILLE, Charles, “Metaphor in pictures and multimodal representations,” in Raymond W. Gibbs, Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2008, págs. 462-482.
- GAUDREAULT, André, y François JOST, *El relato cinematográfico*, Trad. Nuria Pujol, Barcelona, Paidós comunicación, 1995.
- GIMENO UGALDE, Esther, “Cuadros en movimiento: la pintura en el cine: relaciones intermediales en *La hora de los valientes* (Mercero 1998),” y *Te doy mis ojos* (Bollaín 2003), *Olivar* Vol 12 nº 16, 2011.
- HEATH, Stephen, “Notes on Suture”, *Screen* 18, Winter 1978, págs. 48-76.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Nueva York y Londres, Routledge, 2006.
- ITUARTE, Leire, DE MIGUEL, Casilda “La mirada especular femenina en *Te doy mis ojos*” *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género*. Sevilla, 5, 6 y 7 de Marzo de 2012, págs. 1245-1258.
- LOSANO, Antonia, *The Woman Painter in Victorian Literature*, Columbus, The Ohio State University Press, 2008.
- MULVEY, Laura “Visual pleasure and narrative cinema,” 1975, in MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*. Bloomington and Indiannapolis: Indiana University Press 1989, págs. 14-29.

ORTIZ, Áurea, PIQUERAS, M^a Jesús, *La pintura en el cine*, Barcelona, Paidós, 2003.

PEUCKER, Brigitte, *Incorporating Images*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropriation*, New York and London, Routledge, 2006.

SERRANO DE HARO, Antonia, "La herida femenina: representaciones de la mujer en la historia de la pintura," in Ángeles de la Concha, (coord.), *El sustrato cultural de la violencia de género*, Madrid, Editorial Síntesis, 2012,

SILVERMAN, KAJA, *The Subject of Semiotics*, Oxford, Oxford University Press SMELIK, Anneke, *And the Mirror Cracked*, Londres, Palgrave McMillan, 1984.

STAM, Robert, *Literature through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*, Malden: Wiley-Blackwell, 2004.

THORHAM, Sue, *What if I had Been the Hero?*, Londres, Palgrave McMillan, 2012.

YACOBI, Tamar, "Interart narrative: (un)reliability and ekphrasis," in *Poetics Today*, vol 21, n^o4 Winter 2000, pág. 720.