

**LA REALIDAD IN-VISIBLE Y LA ESPECTACULARIZACIÓN
'(INTER)NACIONALISTA' DE LA MOVIDA MADRILEÑA: EL
CASO DE LA FOTOGRAFÍA**

**THE INVISIBLE REALITY AND THE SPECTACULAR
(INTER)NATIONALIZATION OF LA MOVIDA: THE CASE OF
PHOTOGRAPHY**

**Cristina Moreiras Menor
(University of Michigan, Ann Arbor)**

IC - Revista Científica de
Información y Comunicación
2010, 7, pp. 119-148

<http://dx.doi.org/IC.2010.i01.02>

Resumen

Este trabajo se plantea una revisión crítica del grupo de fotógrafos consagrado bajo el colectivo de *La Movida*, con el objetivo de mostrar cómo la ideología espectacular los banalizó y, así, les restó cualquier posibilidad de mostrarse como arte de contenido social enlazado a una trayectoria histórica. Mi argumento gira en torno a la posibilidad de ver en esta producción fotográfica un impulso que resiste a su banalización desde el interior de los propios parámetros ideológicos (el espectáculo).

Abstract

The aim of this paper is to explore the work of La Movida's photographers with the intention of highlighting the way that the ideology of the spectacle trivialized their images and, in doing so, deprived them of any chance to show them as social art linked to specific historical forces. I return to La Movida's photographers with a view to highlighting the way their work resists trivialization, and does so from within the ideological parameters of the society of the spectacle itself.

Palabras clave

Fotografía / Movida / Espectáculo / Transición / Fantasma.

Keywords

Photography / Movida / Spectacle Transition / Ghost

El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida,
es el movimiento autónomo de lo no vivo.
(Guy Debord)

This fatality (no photography without something or someone) involves Photography in the vast disorder of objects—of all objects in the word [. . .]. Photography is unclassifiable because there is no reason to mark this or that of its occurrences; it aspires, perhaps, to become as crude, as certain, as noble as a sign, which would afford it access to the dignity of a language: but for there to be a sign there must be a mark; deprived of a principle of marking, photographs are signs which don't take, which turn, as milk does. Whatever it grants to vision and whatever its matter, a photograph is always invisible: it is not it that we see.
(Roland Barthes)

1.

E*l mono del desencanto* de Teresa Vilarós es uno de los primeros libros sobre la transición española que se hace cargo, desde un tono político e histórico, de la cultura de los años 70, acercándonos en él una narrativa que cuestiona las construcciones hegemónicas que se producen durante la primera década después de la muerte de Franco. Quizás uno de los discursos culturales hegemónicos más destacable sería el que conformó este período histórico como una ruptura con el franquismo y, en consecuencia, abriría un nuevo modo de pensar las relaciones entre experiencia (política, individual, cultural, social) y representación. Efectivamente, a partir de un análisis que se sitúa en los intersticios de la narrativa lineal que organiza el relato de la historia española de la segunda mitad del siglo veinte en tres periodos, fin del franquismo, transición a la democracia e instalación plena de ésta —paralelamente a la integración en el mercado europeo— Vilarós presenta un relato alternativo, marcado por la fractura del tiempo (histórico) lineal y haciendo de la fisura el espacio del acontecimiento, el lugar de la emergencia del residuo. Desde esta quiebra de la temporalidad, la autora conceptualiza el espacio de la fisura como «un suceder de nuevo» capaz de poner en escena el monstruo al que da lugar el retorno de lo reprimido y/o lo olvidado.

Sería precisamente en este 'retorno de lo reprimido', o en este 'suceder de nuevo', donde se pueden cuestionar las políticas culturales dominantes, las mismas que erigen la *Movida* como la máxima representación de una nueva etapa histórica que comienza con la muerte del dictador, y a partir de la cual se construye una narrativa destinada en gran medida a, al menos, desvanecer aquellas otras reveladoras de la incertidumbre histórica y afectiva por las que todavía se mueve el sujeto

contemporáneo.¹ El relato que se impone como el representante 'oficial' de la nueva España democrática, o de la España de la post-dictadura (es decir, aquel amparado, incluso creado, por las instituciones culturales tales como centros culturales, galerías, medios de comunicación (sobre todo desde los recién nacidos suplementos culturales de los periódicos de mayor venta) abre una etapa histórica cuyo proyecto fundamental es cancelar el pasado inmediato para así poder pensar y vivir la transición democrática como un momento de fundación y origen, sin ataduras con su anterioridad. El discurso de la celebración y el exceso (hedonismo, placer) oculta lo que estos relatos tienen de síntoma, de violencia y de mirada a una sociedad que vive la incertidumbre como una de los afectos más intensos del presente. De ahí que la producción cultural de la *Movida* se 'lea' siempre ligada a su carácter de novedad de manera que se la desprende invariablemente de cualquier enganche con la tradición y con la historia cultural y social anterior. Bajo el lema de ser una cultura nacida de la transición, de este momento nuevo, fundacional de un momento (histórico) por venir, la cultura de finales de los 70 y comienzos de los ochenta se construye desde la hegemonía oficial como una representación 'pura' del momento presente, sin interés por el pasado, atendiendo únicamente a un presente que debe ser celebrado por su ruptura con la dictadura y la violencia que esta provocó. Solo en contadas ocasiones, y siempre desde posiciones críticas que atienden a la posibilidad de que sus representaciones, sus performances, sus miradas, estén llamando la atención a un presente caótico, alienado, y a una experiencia de desposesión del espacio y de la identidad, esta cultura de la *Movida* se enlaza a una posible razón crítica que abre sus representaciones más allá de una sola significación: celebración y placer.

Desde esta idea del presente como 'nuevo' origen que surge a raíz del interés de la hegemonía cultural de presentar la posdictadura como un momento fundacional en sí mismo, sin nada que ver política, social o culturalmente con los años anteriores, se sitúa una de las lecturas más convencionales (más predominante, también) y a la vez más ominosas sobre las representaciones culturales de finales de los años 70 y de comienzos de los 80. Durante los años de la Transición, la producción literaria, fílmica y artística (la fotografía, la pintura, los libros de cómics, la música, etc.), o más concretamente, aquella producción que tiene más éxito y repercusión en la vida cultural del país, se 'vende' bajo la constelación de 'nuevo': la nueva literatura femenina, el nuevo cine, la nueva fotografía, la nueva música (la Nueva Ola), el nuevo diseño, etc. Tal novedad está íntimamente enlazada, obviamente, a esa *nueva* España en proceso de democratización, europeización y espectacularización. La novedad (que no apunta a otra

¹ Esta es la línea de reflexión que estructura *Cultura herida: Literatura y cine de la democracia española*. Para una elaboración más detallada sobre la *Movida* y las políticas culturales que las guían, véase el capítulo 2.

cosa que a un deseo de ruptura con la historia y, como consecuencia, a la implantación de la desmemoria como discurso dominante) se convierte así en un proyecto colectivo, liderado por las políticas culturales institucionales y compartido tanto por conservadores como por la ex-oposición franquista bajo un pacto de consenso destinado a reformar la vida española. De algún modo, el consenso (el pacto de silencio) rubrica el lema de que con la muerte de Franco muere el franquismo y con él la identidad cultural y nacional que dominó al país cerca de cuarenta años.²

Es así como la cultura de la inmediata posdictadura y sobre todo su símbolo cultural más sobresaliente, la *Movida*, se erigen desde la mirada oficial en la sublime representación de esta recién nacida España. La cultura de la *Movida* (sobre todo la madrileña) representa ahora la España libre, la España moderna, la España que quiere ser aceptada desde y por su modernidad, en las redes internacionales del mercado. Y es así también como sus protagonistas (Almodóvar a la cabeza, pero también Ouka Lele, McNamara, Pérez-Mínguez, las Costus o Ceesepe, por nombrar solo a unos pocos), convertidos en un colectivo, el de la *Movida* que como tal suprime la marca identitaria personal y, por tanto, la singularidad de cada artista (caso excepcional es el de Almodóvar) comienzan a 'leerse' desde el afuera de la historia, siempre desde una interpretación puramente presentista, enfatizándose y erigiéndose como el símbolo más fidedigno para esa nueva España que nace desde la 'muerte' del franquismo. Vilarós, y yo misma, desde un deseo de traer a la superficie las ambivalencias, falsedades y sin duda, los sin-sentidos desde el punto de vista artístico (por no decir político) que esto trae consigo, hemos hecho hincapié en el hecho de que la cultura de la Transición se ha pensado casi exclusivamente desde la idea de un tiempo (puro presente) y un espacio (España) donde lo reprimido y olvidado emerge ('cae', en palabras de Vilarós) de forma ominosa de tal modo que, tal tiempo y tal espacio, precisamente por cerrarse herméticamente a su relación con el pasado, se abre al encuentro con su Real (Vilarós) o en mi opinión, al encuentro con el remanente y el residuo, con el espectro. Desde esta lectura que hace emerger los residuos y remanentes de un pasado instalado ominosamente en el presente, la 'novedad' como discurso hegemónico vacía de razón crítica el espacio en el que se produce y se abre a sus fantasmas; es decir, a lo que la novedad tiene de repetición, reproducción y recuerdo; se abre, en definitiva a un tiempo anterior que la conforma y a un tiempo por venir que la dirige. En definitiva, desde la mirada que cuestiona, no la producción cultural como tal sino las políticas culturales hegemónicas, se le devuelve a la primera sus coordenadas históricas, que perdió precisamente bajo la hegemonía de un presente

² A este respecto y para una elaboración más extensa sobre este tema véase *Exorcismos de la memoria* de Alberto Medina; *Después de la lluvia* de Eduardo Subirats; *El mono del desencanto* de Teresa Vilarós y mi *Cultura herida*.

elevado a categoría de momento fundacional. Efectivamente desde esta posición crítica, la Transición se abre así a un proceso simultáneo donde se lleva a cabo la construcción de una nueva hegemonía social, política y cultural y, donde al mismo tiempo, la experiencia del ciudadano —del artista— se enfrenta a una historia protagonizada por fantasmas (los muertos vivos o los ausentes presentes) y desaparecidos que transforman el presente en un tiempo y espacio de des-familiarización: la Transición «puede pensarse como la representación de la caída de nuestro pasado en el silencio y el olvido» (Vilarós, 1998, p. 11).

2.

Si hay algo que no se puede negar es que el 'tiempo' de la *Movida* es el presente y es la noche, una doble temporalidad (parcial) colonizada por una luz artificial que convierte todo (su) escenario en juego de luz y sombra: el presente desde el montaje de la escena y la noche desde la experiencia como protagonista de la representación. Pareciera que sus protagonistas quisieran darle a la historia otra luz y al acontecimiento otro escenario. Quizás sería lícito pensar, entonces, que es en este presentismo y en esa nocturnidad, en la vida que surge de ella y en la representación que nace de su experiencia, donde podemos percibir con intensidad la producción y la emergencia del evento: el espectáculo al que se abocan y en el que viven de forma permanente no es más que resultado de la sospecha (o de la conciencia) de que la realidad ha desaparecido y, en consecuencia, también el espacio propicio para 'realizar' (a modo de *happening*) el acontecimiento deviene desaparecido.³ El evento se produce entonces —o eso es lo que ellos proponen— amparado por las lógicas de la espectacular *Movida*. Rescatar este acontecimiento de su espacio espectacular, desentrañar la significación del síntoma y separar la producción fotográfica específica, tanto como la especificidad de la fotografía, de las políticas culturales a las que ha estado sujeta durante estos años, sería enlazar la (fotografía de la) *Movida* a la(s) historia(s) para así traer a la escena de la reflexión, los fantasmas que la recorren ocultos bajo una capa de banalidad.

La producción fotográfica de finales de los 70 y comienzos de los 80 representada por Ouka Lele, García Alix, Trillo, Pérez Mínguez (entre otros) se suele presentar e interpretar desde un afecto de alegría

³ Me refiero a la noción de espectáculo de Guy Debord, según el cual, bajo las lógicas del espectáculo, «la realidad vivida se halla materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y al mismo tiempo alberga en sí el orden espectacular. . . La realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual» (Debord, 2002, p. 40).

celebratoria y de exceso positivo; desde una distancia que transforma al sujeto histórico (el fotógrafo) en sujeto espectacular y eminentemente consumista. A ello contribuye el hecho de que sus fotografías representan, o así lo parece, sujetos estables con identidades firmes, ciudades alegres y modernas, e interpretaciones desideologizadas de la realidad social. Todos ellos, junto con otros artistas del momento entre los que se incluye Pedro Almodóvar, y desde los presupuestos culturales en auge (aglutinados bajo el nombre de posmodernismo), establecen en sus obras pautas para la construcción de las 'nuevas' identidades, siempre cimentadas en la cultura de la imagen y la apariencia y representando un sujeto enganchado y alienado en las lógicas del espectáculo, desde las que contemplan la realidad espectacular.⁴ Para este sujeto espectacular, la historia (la memoria del pasado reciente) no interesa y por tanto hay un deseo activo de dejarla fuera del pensamiento y de la representación.

Sin embargo —y este es mi punto de disensión con la crítica cultural que homogeneiza, al colectivizarlos bajo el término de *La Movida*—, estos fotógrafos y artistas no solamente producen fotos profundamente comprometidas con las lógicas espectaculares y el proyecto colectivo nacional de europeización de España, sino que *también* presentan, dentro quizás de sus narrativas espectaculares y de construcción, *zonas de conflictos* que posibilitan y dirigen un importante cuestionamiento de sus propias políticas espectaculares. En definitiva, sus fotografías también ponen en entredicho y cuestionan simultáneamente la problemática que se encierra en los parámetros del pensamiento espectacular, ese que parece constituirse a partir de la idea del fin de la historia, de la integración sin quiebras en la posmodernidad y en las lógicas del simulacro y de la imagen. La aparente banalización, así, de sus objetos artísticos puede estar al servicio de la puesta en marcha de una mordaz y profunda crítica a los parámetros en los que su misma producción está inmersa.

Teniendo esto en cuenta, los trabajos de estos fotógrafos, así como también los de sus colegas en otros ámbitos artísticos, plantean una serie de interrogantes desde la incógnita a la que se abren las prácticas del pensamiento que parecen dominar en la estética posmoderna (superficial, ausente de compromiso social y político): ¿se pueden producir, dentro del contexto de la cultura espectacular, prácticas culturales que, desde sus textos, tienen como objetivo pensar *críticamente* la propia cultura espectacular? Como y he dicho en *Cultura herida*, desentrañar el discurso espectacular y abrirlo a sus propias fisuras, supone hacerse cargo de la herida (del conflicto o crisis, de la violencia histórica) sobre la que estas producciones también se realizan. La herida que emerge de estas 'narrativas' tiene que ver con la pérdida de posiciones estables del así

⁴ Véase *Posmodernism, o the Logic of Late Capitalism* de Fredric Jameson.

llamado sujeto 'posmoderno' en una realidad social dominada por un discurso que favorece, e impone en muchos sentidos, la hegemonía de un presente absoluto. Así, *Laberinto de pasiones* de Almodóvar —una de sus películas más intrínsecamente espectacular y más representativa de los discursos y de las estéticas que se asocian con la *Movida*— permite ver, si se analiza desde la sospecha a la absoluta adhesión a la ideología del espectáculo (Debord), los trazos de una crítica a la razón espectacular desde el interior de sus propias lógicas.⁵ Lo mismo tendría que hacerse, en mi opinión, con la fotografía de los integrantes de la *Movida* para analizarla desde el interior de las lógicas que aparentemente reproducen. De este modo podría destacarse tanto su significación como obra personal, reflexiva y crítica de la actualidad contemporánea, como la de una obra cuyo valor central no es haber pertenecido a la *Movida* sino haber establecido las condiciones de posibilidad para darle representación e identidad cultural permanente a un *happening* que no sólo no ha sido efímero, sino que ha permanecido en los archivos e imaginarios de una época.

3.

Si el presente y la noche se erigieron en la temporalidad privilegiada del movimiento cultural de los ochenta, fueron el esencial tono de alegría, la constante actitud de celebración y la enorme capacidad de tomar las calles en *happenings* y *performances* los que se convirtieron en clave central para su interpretación, así como aquello que le asignó valor de proyecto colectivo.⁶ Sentir, actuar, 'vivir', desplazaron e hicieron desaparecer, aparentemente y de forma abrupta, las preocupaciones políticas que dominaban los años anteriores. El pensamiento político y la crítica social como principales modos de intervención en los años franquistas dieron paso a la performatividad, al *acting-out* y al *happening* como los modos preferidos de intervención social, y el 'nuevo' sujeto nacional se presentó, desde esta hegemonía del presente y la espectacularidad, más interesado en la creación artística como medio de expresión del sujeto y su afecto que como espacio de confrontación a lo colectivo. Pareciera que el deseo colectivo de estos años se concentrara exclusivamente en la europeización y modernización de España (sin importar demasiado la

⁵ Véase *Cultura herida*, especialmente el segundo capítulo, dedicado a Mendicutti, Rossetti y Almodóvar y donde muestro cómo la aparente banalidad de este film está trabajada en función de una razón crítica.

⁶ El *happening* y el *performance* actúan como intenso contrapunto a la paralización e inexpresividad corporal que dominaron los años de la dictadura. A través de ellos la experiencia y la vida (de difícil expresión bajo el franquismo) se erigen en protagonista indiscutible de la vida social de los años de la transición.

manera de realizar tal deseo) y que, de alguna manera, el colectivo artístico y cultural apoyado más agresivamente por las instituciones, se abocara a representar, conceptualizar y nominalizar tal deseo en sus expresiones culturales. Son ellos, los 'modernos', los escogidos por los estamentos oficiales para exportar esa imagen que, de tan nueva y original, hace obsoleta y excepcional a la vieja España oscurantista y reprimida.

Tomando como punto de reflexión estas políticas hegemónicas que convierten la transición en el momento de la alegría y la celebración, en un momento de ruptura (y consecuentemente de desmemoria), y en un momento donde el presente es la única instancia temporal que interesa, se puede observar el desarrollo de un doble proceso que marca la vida colectiva de aquellos momentos. Por una parte, como consecuencia del *desencanto* social y político que se vive a finales de los setenta se produce una ruptura social, cultural y psíquica con la historia. Por otra, comienza la reforma política destinada a la democratización, modernización y europeización del país, uno de cuyos objetivos prioritarios es presentar ya formalmente esta nueva España a la comunidad internacional en 1992. Esta fecha es elegida para los fatuos celebratorios de la grandeza española (es sólo, paradójicamente, en este año cuando se recuerda el pasado, siempre, claro está, como glorioso y grandioso). Ambos procesos tienen, por tanto, un mismo destino: un futuro cuyo fundamento es la España europea y moderna desligada completamente de la violencia y el terror del pasado —así se produce ese siniestro 'olvido' que acompaña la democratización del país— y un presente que hay que celebrar incluso con el exceso. Esta atmósfera de celebración se convierte en el signo identitario del momento y, desde él, la muerte de Franco se erige (quizás en el inconsciente colectivo) como la gran ausencia que, sin embargo, ominosamente cimienta la alegre historia del presente. Franco y su dictadura son, en otras palabras, los referentes (in)deseados que se ocultan en cada quiebra sobre el que la transición se va consolidando. Es el punto final desde el que se articulan las nuevas políticas hegemónicas y es el punto de inicio desde el que se descubre el presente como fundación de la contemporaneidad nacional.

De forma significativa, las instituciones estatales (o sus representantes municipales, regionales, etc.) y sus políticas culturales son las que transforman, de forma independiente a la intencionalidad del artista, lo que se inició como un movimiento *underground* al margen, en principio y al principio, de cualquier lazo con el estado, en ese *movimiento* colectivo que venderá y exportará España como una nación nueva que se ha deshecho del horror de un pasado nefasto. Las políticas culturales nacidas de este nuevo Estado utilizan la *Movida*, o más precisamente, la crean a través de las redes mediáticas, para convertirla en la máxima representación de España: le dan un nombre y una identidad particular (*Movida* y alegre exceso) y la transforman en un movimiento colectivo y popular para dar al

mundo una imagen de este viejo país moderna, democrática y ausente de violencia, al tiempo que la usan para tapar ese vacío que el asesinato de la memoria ha dejado tras de sí. El ruido celebratorio en las noches de la ciudad que la *Movida* produce impide oír los susurros que vienen de atrás, acompañándola y, en muchos casos, alimentándola.⁷

Pero lo que hacen las políticas culturales, lo que éstas erigen como hegemónico, y lo que se va produciendo desde la propia escena cultural son dos cosas diferentes, como también lo es la particular producción del artista individual y lo que los críticos culturales del momento interpretan sobre esa producción. Por eso es importante mantener la sospecha como eje de interpretación ante una nominalización, agrupación y catalogación que, al mismo tiempo que organiza e incluye, desordena y excluye. Por esta razón, es de importancia fundamental anotar que la producción cultural así agrupada bajo el colectivo *La Movida* no está ni tan alejada del impulso político como se la ha intentado construir, ni tan desenganchada de la historia (de la tradición, del pasado cultural e histórico) como se les quiere ver en retrospectiva.⁸ Estas dos posturas, a-politiciismo y a-historicismo con las que se ha caracterizado en general a la *Movida* y que la conceptualizan como un movimiento pura y trivialmente espectacular, tienden a banalizar su producción cultural y, en consecuencia, a descartar cualquier posibilidad que señale hacia una posición crítica y reflexiva respecto del acontecimiento histórico y social. Pero esta banalización se produce, sintomáticamente, desde las instituciones culturales y desde los discursos hegemónicos que están interesados precisamente en la despolitización de la cultura y en la desmemoria como discurso ejemplar del presente. Es decir, desde aquellos lugares que hacen de la transición el momento fundacional de un presente y un porvenir ejemplares y que establecen la democracia como una ruptura absoluta con un pasado reciente al que se considera un paréntesis en la historia de la nación y, en consecuencia, un momento histórico de excepción. Desde ellos, el pasado se erige como un paréntesis poco significativo que hay que olvidar.

Sin embargo sí, como han hecho algunos estudiosos de la cultura de estos años (Paul Julian Smith, Alejandro Yarza, Mark Allison o Teresa Vilarós), el crítico se detiene a individualizar a los artistas de la *Movida* y comienza a fijarse en la especificidad de su producción, de sus narrativas y de sus imágenes, estará en condiciones de 'devolverles' su mirada crítica al presente y a esa nueva España, algo que se les ha robado desde la

⁷ Véase al respecto el libro citado de Teresa Vilarós, donde se realiza un minucioso análisis de los monstruos que produce el retorno de lo reprimido o, lo que sería lo mismo, la memoria asesinada.

⁸ El término y el concepto de *movida* no es, ni mucho menos, aceptado por sus supuestos miembros, tal como se confirma en el libro de José Luis Gallero.

banalización a la que han sido sometidos. Y, asimismo, de devolverles su lugar en una historia que, a pesar de lo dicho, no solamente no empieza con ellos sino que la incluyen en sus propias historias y en la historia de su momento.⁹ La banalización, que sin duda promueve el discurso hegemónico (y no los propios artistas, como mencioné), tiende a cegar el impulso crítico articulado, muchas veces, en la obra, haciendo que ésta se reciba exclusivamente desde una inmersión total en la sociedad del espectáculo y en las lógicas de una postmodernidad acrítica y solipsista. Esta ceguera crítica pierde de vista que, incluso desde el adentro de la ideología del espectáculo que parece dominar estos años se puede producir y emitir una razón crítica hacia sus propias lógicas. Fotógrafos como Ouka Lele, Alberto García-Alix, Miguel Trillo, Pablo Pérez Mínguez (al igual que otros artistas vinculados a la *Movida*) muestran en muchas de sus producciones que el espectáculo en que se han convertido sus obras, es decir, «mercancía desprovista de todo poder transformador» (Debord, 2002, p. 18) puede también servirles para mostrar una visión esperpéntica y demoledora de la sociedad, así como para articular una crítica a la propia política espectacular. Esta crítica constituiría una mirada potencialmente transformadora de la realidad. En este sentido parece oportuno preguntarse si son los fotógrafos los que producen, con sus fotografías, las lógicas espectaculares o si, por el contrario, han sido ubicados en ellas por un sistema social al que le interesa sobremanera subirse al carro internacional de las lógicas capitalistas y posmodernas que dominan la escena internacional.

4.

La *Movida* surge al final de los años 70, en un periodo de profundo desencanto, como un movimiento cultural radical y de vanguardia que, como resume José Luís Gallero en sus conversaciones con los participantes y sus protagonistas: «[supone] una aportación de Madrid a las vanguardias del siglo XX» (Gallero, 1991, p. 81). Surge desasida, quizás por cansancio, de toda condición histórica y abocada a convertir la cotidianeidad urbana española en el espacio imaginario y real donde intervenir con actos (*happenings*) que transformen una realidad nacional aislada y sórdida en

⁹ Juan Manuel Bonet ha afirmado con acierto cuando se refiere a cierta injusticia de la que han sido objeto los fotógrafos de la *Movida*: «A Alberto García-Alix le ha beneficiado y a la vez perjudicado la etiqueta de 'fotógrafo de la *Movida* madrileña'. Beneficiado, porque le ha garantizado un éxito casi inmediato, al igual que otros nombres vinculados al mismo efímero movimiento, como pueden ser Ouka Lele o Miguel Trillo. Perjudicado, porque cuando uno repasa su producción se da cuenta de que se trata de un creador mucho más complejo de lo que puede parecer a primera vista» (Bonet, 2001, p. 36).

una realidad transnacional capaz de disfrutar y experimentar un presente eminentemente novedoso (o al menos fascinado con lo que se vivía como novedad). El *happening*, prototipo de la recuperación de la experiencia de un arte vivo, se convierte en la expresión más popular y significativa (llena de sentido, esto es) de estos años y, desde él, la vida diaria (las calles, la moda, los bares, la música) pasa a ser central en la representación cultural. Pablo Pérez Mínguez explica:

Otra definición de la cultura de la *Movida* puede hacerse a través de la cotidianeidad, del hecho de estar mezclada con la vida, tan enganchada con la vida. Todos íbamos atando cabos de la borrachera del día anterior. Es tan maravilloso que la noche se enganche con el día, que una letra de una canción de Alaska se escriba en el water. . . Esa frescura cotidiana es interesantísima. Siempre que se mezcle arte con vida, funcionará. Y en la *Movida*, de una forma improvisada, lo supimos encajar. (Gallero, 1991, p. 81-82)

La ruptura con el pasado, que viene de la mano de la inmersión total en la experiencia contemporánea y en la cotidianeidad, la explica José María Marco con las siguientes palabras: «Ni es casual que la nueva ola se esté desarrollando en Madrid, la única ciudad española que jamás ha reivindicado identidad alguna, ni lo es la juventud de muchos de sus protagonistas, ni lo es tampoco el que muchos de ellos vengan del extranjero. La nueva ola sabe perfectamente que no tiene pasado: nada en lo que se pueda reconocer y nada contra qué luchar» (citado por Gallero, 1991, p. 67).

Los artistas e intelectuales de la *Movida* parecen desentenderse, así, de cualquier preocupación que huela a tradición española y de cualquier compromiso colectivo para concentrar su interés, su modo de hacer, su estética, en la inmediatez de la experiencia que guía su recorrido por la urbe (sea Barcelona, Madrid, Bilbao o Vigo). José Manuel Costa lo explica:

Creo que nunca ha habido un programa en esta ciudad. Al no existir ese tipo de coherencia ideológica, cada cual ha tirado más o menos por su lado, manteniendo una característica de lo más sureña, que es el escepticismo. Y en este caso un escepticismo apasionado, porque sí existía una pasión; ambas cosas no son contradictorias. La actitud de muchísima gente podría resumirse en esta frase: «No me lo creo, pero lo vivo a tope». Gente que estaba saliendo todas las noches—estoy hablando del año 81-82—decía que eso de la *Movida* era absolutamente inexistente. Sin embargo se hacía el circuito cada noche y se reconocían entre sí. (Gallero, 1991, p. 65)

Los principales protagonistas de la *Movida* fueron los músicos, los diseñadores de moda, los fotógrafos, los dibujantes de cómics, los *performers* y los ciudadanos jóvenes. Todos ellos, sean o no de la opinión de que este movimiento cultural existió realmente, reivindican y viven la frivolidad y la superficialidad como algo característico, innovador y fundamental.¹⁰ En la frivolidad se esconde parte de su fuerza, de su intensidad. Pablo Pérez Mínguez, uno de los fotógrafos vinculado a ella, recuerda:

Haber sacado la frivolidad es uno de los grandes éxitos de la *Movida*. Sobre todo para la España de ese momento. Era lo que necesitábamos, arrobos de frivolidad. . . Fue una válvula de escape, una de las canoas que nos permitió recorrer los ríos más maravillosos. Bendita frivolidad y difícil frivolidad. . . Esa frivolidad es mucho más seria y mucho más eficaz que la mayor de las seriedades. (Gallero, 1991, p. 83)

La frivolidad elevada a postura de reflexión y de crítica a un estado de cosas se articula así como un modo de libertad y como una reacción directa a un pasado que se vivió como cargado de profundidad y encorsetamiento. En este sentido, Almodóvar afirma: «La frivolidad se convertía casi en una postura política, en un modo de enfrentarse a la vida que rechazaba absolutamente la pesadez. El apoliticismo de estos años era una respuesta muy sana a toda una actividad política nefasta que no había conseguido nada» (Gallero, 1991, p. 219). Del mismo modo, Borja Casani recuerda: «De haber seguido todo una línea recta, la *Movida* tenía que haber sido una *Movida* intelectual de izquierdas, como lo fue en Portugal. La *Movida* es la quiebra de esa línea, su rechazo absoluto» (Gallero, 1991, p. 68).

Desde esta frivolidad y superficialidad, pero sin reconocer el impulso de resistencia que encierran (su objetivo es una radical transformación de los valores sociales) se leen, con más frecuencia que menos, las fotografías del propio Pérez Mínguez, de Ouka Lele, de García Alix o de Trillo. Sin embargo, con ellas a cuestas, como postura vital y cultural pero despolitizadas desde las políticas culturales estatales, estos fotógrafos retratan a los nuevos protagonistas de la España posmoderna, les asignan

¹⁰ Almodóvar, por ejemplo, piensa que la *Movida* es un término inservible: «La *Movida* sirve y no sirve. No representa ningún valor. Si uno tiene buena intención sabe que se refiere a los años que van del 78 al 83. Lo cierto es que nadie ha aceptado ese término, sobre todo los que se supone que formamos parte de ello. Hablar de la *Movida* es dar entidad a algo que tiene mil cabezas y mil formas. No es una generación. . . No hay tampoco una ideología política, más bien al contrario. No es un movimiento, y además no hay interés en que lo sea. Como siempre el término se acuña en el momento en que esos años han pasado, con lo cual te resulta todavía más anacrónico» (Gallero, 1991, p. 212).

identidad y les confieren unos perfiles y ropajes que los llegan a convertir en los mitos de una nueva cultura urbana instalada en el país sin conocido antecedente. Los fotógrafos están dándoles una narrativa, como hace Almodóvar en sus películas (sobre todo en *Laberinto de pasiones*), a estos personajes que pasan a convertirse de forma rápida y contundente en los símbolos de la España moderna. Así, ante la pregunta de José Luis Gallero sobre cómo Tomás Cuesta ve los inicios de la *Movida*, este responde:

Supongo que lo más representativo es que empiezan a aparecer por la escena madrileña —por los lugares que podían considerarse como la escena madrileña, que eran tres o cuatro— una serie de tipos que antes no existían. Existía lo que todo conocíamos, poetas medio colgados, hippies que habían sobrevivido a algún naufragio, gente del suburbio más o menos arriscada. Y de pronto, hay una especie de invasión por parte de la clase media, tirando a alta, bastante insolente y bien documentada, cuyos integrantes venían de Londres y Nueva York. . . Yo creo que es la primera generación verdaderamente posfranquista, en la que el franquismo no aparece ya ni siquiera como referencia. (Gallero, 1991, p. 327)

Desde la frivolidad, y desde la conciencia de que está naciendo un 'nuevo' sujeto, estos fotógrafos (y sus colegas de otros ámbitos artísticos) aportan una imagen europea (de hecho su 'españolidad' no viene dada en sus trabajos; por el contrario, ellos no cesan de afirmar que sus raíces se encuentran en las grandes ciudades extranjeras y en sus culturas) y, por esa razón, son escogidos por la cultura oficial para representar en casa y en el extranjero a esta nueva España, moderna, democrática, alegre y olvidada de un pasado que casi nadie, aunque no siempre por las mismas razones, quiere recordar. Y es así como en 1982, con el triunfo socialista, el lema político «la hora del cambio» se traslada a todos los rincones de la vida nacional y se inaugura una fórmula de tinte nacionalista (no patrióticamente nacionalista, a la manera franquista, sino económica y comercialmente nacionalista) que aporta nuevas señas de identidad a un país que se quiere 'moderno' y fundamentalmente europeo. La *Movida* se convierte en el modo en que la política cultural oficial 'nacionaliza' —en base a su internacionalización— al nuevo sujeto: un sujeto urbano, moderno, consumista e internacionalista.¹¹ Alberto López Cuenca en un interesante artículo sobre

¹¹ ¿No era así también la España de comienzos de siglo, aquella España liberal de la que tanto escriben los intelectuales y pensadores de la generación del 98? ¿No será que España ha recuperado —así lo proponen los discursos oficiales— en los ochenta, y después de un paréntesis 'anormal' que desvía el destino histórico de la patria, su esencia verdadera:

la mercantilización del arte (él trabaja específicamente la pintura) en los ochenta comenta que, bajo el deseo/necesidad del país de entrar en la escena internacional, el estado y sus instituciones comienzan a promover —a través de exposiciones, galerías, etc.— un arte que ‘renueve’ la imagen de España, que «regenere el tejido artístico [y dé] paso a una generación de jóvenes creadores más acorde con el nuevo estado de cosas y con un perfil más internacional» (López Cuenca, 2003, p. 27). Esta política cultural escoge, en el ámbito de la fotografía, a Ouka Lele como máxima representante de la nueva generación de fotógrafos aunque se acompaña, obviamente, con otros fotógrafos jóvenes que rompen los moldes de una vieja fotografía preocupada por la tradición, la ‘esencia’ del ser español, las grandes ideologías, movimientos sociales de corte revolucionario, etc.

Ouka Lele, Miguel Trillo, Pablo Pérez Mínguez, Alberto García Alix dan a esta nueva España una fotografía testimonial, retratista de la vida urbana contemporánea, sin un particular interés por el mundo de las grandes ideologías; una fotografía interesada más en el sujeto urbano, en la ciudad, en la técnica, en el color y en la forma; una fotografía rebelde a la tradición y embarcada en plasmar en imagen el placer y la experiencia lúdica, individual y narcisista; una fotografía, en última instancia, que podía adaptarse, para bien y para mal y sin grandes dificultades, a una política de mercantilización y espectacularización del arte cuyo objetivo sería, otra vez, abrir España al escenario internacional como una nación nueva y democrática. En definitiva, y en palabras de López Cuenca, un arte destinado a «convertir a ciudadanos más o menos politizados en consumidores de pleno derecho» (López Cuenca, 2003, p. 21).¹² Es así como

modernidad, europeísmo, liberalismo? La ‘vanguardia’ artística que constituye la *Movida* podría leerse, de este modo, desde una política oficial y de acuerdo a una concreta ideología de blanqueamiento de la memoria, como la emergencia de la verdadera esencia española recuperada. Aquí radicaría el interés de convertir, desde el poder y a través de sus políticas culturales, a un movimiento artístico tan desigual en sus producciones y en su ideología como el que se ha agrupado en la *Movida*, en la vanguardia artística de la post-dictadura. Al hacer esto, al institucionalizarlo y mediatizarlo masivamente, se le resta su fuerza y se le convierte en una entidad monolítica sin fisuras de resistencia o transgresividad. La institucionalización de la *Movida* tiene como efecto irónico su debilitamiento primero —su pérdida de impulso que no atiende a límites civilizatorios— y su desintegración final.

¹² De forma muy interesante, López Cuenca establece al comienzo de su artículo que esta política mercantil (desde la que el arte tiene como principal objetivo ser objeto de consumo y el espectador el consumidor —pasando así el valor artístico *per se* a un segundo plano) tiene sus raíces en el franquismo, durante la década de los sesenta: «En fin, se empezaba a descubrir entonces que en España la lucha e intereses de clase ya no iban a empujar la historia, sino que esta quedaba en manos del poder adquisitivo de los consumidores. En diferida pero clara sintonía con las tendencias del primer mundo, ahí se hallaba la última y más duradera herencia del franquismo, la simiente que marcaría la sociedad de la España democrática de la década de los 80» (López Cuenca, 2003, p. 21).

la fotografía de estos años es por un lado 'civilizada' (al convertirse en parte de un proyecto colectivo y de corte nacionalista) y por otro canibalizada por las políticas imperantes en ese momento: la ideología del espectáculo y el mercado. Es así también como las imágenes fotográficas de estos artistas, centradas fundamentalmente en el sujeto urbano y en sus recorridos por la urbe, en sus ropajes de héroes modernos, se banalizan — se espectacularizan— hasta la saciedad precisamente por su encierro dentro de esa ambigua, pero violentamente efectiva, ideología que convierte todo lo que toca en objeto de consumo. España es objeto de consumo (necesita venderse al exterior) y, en consecuencia también lo son sus producciones.

Tal construcción espectacular y banalizadora del movimiento cultural más representativo de los ochenta —y también, una vez que pasó, uno de los más olvidados (¿quién ha escrito largo y tendido sobre estos fotógrafos, sobre la especificidad y la originalidad (individualidad) de su fotografía— más allá de su calidad de fotógrafo de la *Movida*?; ¿quién se ha interesado en recopilar los trabajos de los ochenta de estos fotógrafos y hacer exposiciones individuales, si descontamos pocas y breves excepciones?) sirve a un claro objetivo, además del ya apuntado de su mercantilización, auspiciada por el estado: el de 'conmemorar olvidando' (James D. Fernández, 2002, p. 134). En otras palabras, ese conmemorar olvidando sirve al imperioso deseo de reconstruir el pasado de acuerdo a cierta ideología en el poder. Para James Fernández este es el papel de los grandes actos conmemorativos llevados a cabo durante 1998 para celebrar el centenario de la generación del 98 y los ideales que entonces se promulgaban (liberalismo, europeísmo, etc.). Si el pacto del olvido y el consenso sirvieron para romper con el pasado (con los cerca de 40 años de dictadura así como también con la República y la Guerra Civil), o para limpiarlo de violencia y terror (desde una política de nostalgia hacia la grandeza española: ¿no es eso lo que proponen, de forma sutilmente silenciada, las grandes celebraciones del 92, cuya programación comienza en la década anterior?), la inteligente elección de Tierno Galván de la juventud urbana madrileña como representación máxima de una España que celebra con alegría desbordante su nueva libertad y democracia, apunta al mismo objetivo: bañar la ciudad de una única temporalidad, un presente que no se abra, bajo ninguna circunstancia, a un pasado molesto.¹³ El

¹³ Lo que se destacaba, y todavía hoy se destaca, de la noche madrileña era la alegría, la celebración, la toma de la ciudad por una juventud energética y llena de esperanzas, y no la droga, la violencia y la desesperación que reinaban, también y de forma simultánea, en estas calles.

pasado se recuerda, siempre, desde el marco de una ideología particular, aquella que sirve los intereses del Estado. Bajo la ideologización de la *Movida* como movimiento espectacular, desasido de cualquier razón crítica hacia la historia, el Estado alcanza un doble propósito: convertir a España en un objeto vendible en los mercados internacionales y que el propio país, sus ciudadanos, se 'vendan' a sí mismos como un país sin culpas, renacido de las cenizas de un pasado por siempre partido. La espectacularización y banalización de la cultura en general (y ya no sólo de la *Movida*), su primacía como objeto de consumo (y no como objeto de valor artístico), envía un mensaje claro y contundente. Dice Fernández:

[...] Imaginemos... que ciertas formas culturales —en particular, las que configuran la memoria histórica pública y oficial— se producen y se consumen según un modelo bastante menos sofisticado. A saber: Una instancia del poder más o menos localizable impone, de manera más o menos autoritaria, las líneas directrices de la memoria pública. Un equipo de productores de discurso es contratado —o se ofrece de manera voluntaria— para darles forma concreta a esas líneas directrices. El mensaje que producen estos funcionarios del recuerdo es bastante monolítico; si contiene ambigüedades, son estratégicas, ya que limitan el campo de debate, presentan falsas alternativas, riñas coreografiadas. El público, que apenas tiene acceso a otras versiones o visiones, se lo traga todo tan contento. (Fernández, 2002, p. 134)

La elevación de la *Movida* a representación máxima de la nueva España moderna, su institucionalización como movimiento estatal ('la metedura de patita' a la que se refiere Pérez Mínguez en *Sólo se vive una vez*, [Gallero, 1991, p. 81]), la convierten en una totalidad cerrada, sin fisuras y ambigüedades. Los artistas que la componen se agrupan, se estudian y analizan sólo desde sus coordenadas espectaculares. Cae en el vacío, de esta manera, la mirada y el proyecto individual del artista, muchas veces articulados en torno a la incertidumbre, a la violencia o al desencanto del momento. El éxito perverso de la hegemonización de la cultura de la *Movida* mata la legibilidad del deseo (el deseo inscrito en la fotografía individual permanece sin explicitarse en la mirada del espectador) y de su impulso original, siempre vanguardista: en su banalización espectacular se pierde la posibilidad de interpretar toda capacidad transformadora de la sociedad, su potencialidad crítica.

¿Podría decirse que ellos, estos artistas, se sitúan dentro de los parámetros de una ideología espectacular o que, en otras palabras, han sido tragados por sus lógicas? ¿Podemos descartar a estos fotógrafos y sus

fotografías como sujetos y objetos carentes de toda razón crítica —de fuerza reflexiva o incluso de pensamiento— por el hecho de haber sido banalizados dentro de las lógicas espectaculares? ¿O son ellos mismos los que producen un 'pensamiento' banal? ¿Podríamos considerar, más aún, que la frivolidad, la superficialidad y la hegemonía de la apariencia que parece dominar la producción fotográfica de estos autores, es precisamente donde podríamos encontrar un espacio crítico a la propia sociedad del espectáculo? ¿O, en otras palabras, podríamos pensar que es en el carácter fundamentalmente espectacular de este movimiento artístico *underground* donde se sitúa precisa y paradójicamente la mirada crítica y, por qué no, política, a una sociedad que vive desde la incertidumbre y el desencanto los proyectos inmediatamente anteriores? Que siente, además, la experiencia de saberse situado en la frontera entre lo que desaparece (la historia y la realidad) y lo por-venir (la sociedad del espectáculo y del capitalismo salvaje), entre lo que permanece sólo desde su condición de fantasma (bajo un pacto de silencio que se ha impuesto en la sociedad) y lo que se instala como la imagen de una realidad que se aleja de toda posible percepción y experiencia. ¿Se podría considerar que son las políticas culturales oficiales (en un primer momento auspiciadas por Tierno Galván con su política populista de recuperación de las calles y después por aquella política destinada a 'vender' España a la comunidad internacional) las que en realidad banalizan la obra de estos artistas y no, como ha podido parecer, que la banalidad venga determinada por la propia obra, sea intrínseca a ellas? Podríamos incluso proponer, y eso es lo que me parecería más adecuado, que lo que estas fotografías hacen o lo que aportan estos fotógrafos desde su obsesión con el presente, es una razón crítica y una mirada inquisidora a la sociedad del espectáculo y el mercado que ha hegemonizado la vida de la España de los ochenta, haciendo desaparecer toda posibilidad de experimentar la realidad.

De esta manera, la fotografía que se hace protagonista de estos años, aquella que se erige en representante de la estética posmoderna en auge, aquella que comienza a experimentar de una forma novedosa con el fotomontaje y el color (Ouka Lele), con el retrato (Alberto García Alix, Pablo Pérez-Mínguez, Miguel Trillo) y con el espacio urbano (Miguel Trillo, Pablo Pérez Mínguez), ancla su trabajo también en una realidad social desde la que presenta críticamente desde lo que podríamos llamar una técnica de mirada oblicua (implementada por el uso de una estética construccionista), el vaciamiento del sentido político, la incertidumbre y la extrañeza en la que se mueve sujeto contemporáneo, la presencia espectral de un pasado todavía produciendo efectos puntuales en la esfera social y cultural y, finalmente, la emergencia de nuevos sujetos sociales y nacionales. Sin embargo, la espectacularidad bajo la que se soslaya su mirada crítica, o quizás sería más oportuno decir, bajo la que las políticas culturales la ocultaron, les sirve a estos artistas para inscribir en sus obras una variedad

de síntomas que circulan por la atmósfera dominante de estos años. A diferencia de fotógrafos de los comienzos de los setenta, como Cristina García Rodero, Alberto Schommer, Koldo Chamorro o Xurxo Lobato, que han dedicado su trabajo a reflexionar de forma explícita sobre España, sus tradiciones y sus diferentes comunidades (y por tanto más que producir una obra ‘sintomática’ producen una obra interpretativa), o como Jorge Rueda, interesado en fotografiar y registrar el colapso entre la modernidad y la tradición de (de forma magistral lo consigue, por ejemplo en *El dirigible pepino*, 1975), los fotógrafos de la *Movida* articulan su mirada desde un ángulo más oblicuo, aparentemente totalmente alejado de un interés social o político.¹⁴ ¿Cómo articular una mirada sobre la sociedad, parecieran preguntar las fotografías de los artistas de la *Movida*, cuando la experiencia afirma que la sociedad, entendida como colectividad que comparte proyectos, ha desaparecido a manos del mercado y del espectáculo mediático? Desde el cinismo o la ironía, y siempre desde la resistencia a permanecer pasivos ante la desaparición de la realidad, quizás desde una estética con tintes de perversidad, el espectáculo es, para estos artistas, el espacio que les permite un acercamiento —aunque sea él mismo espectacular— al espacio donde lo social va cimentando sus detritos: el sujeto bajo una máscara de celebración en su recorrido caótico y nocturno por la ciudad. De hecho, estos retratistas *construyen* el sujeto (invariablemente urbano) de sus fotos, puesto que apenas encontramos fotos sin manipular, ya sea desde la técnica o desde el tema. Los protagonistas de estas fotografías aparecen vestidos, pintados, ubicados en un espacio escénico que el fotógrafo ha preparado, mientras que casi en ninguna foto los personajes posan desde la espontaneidad. El fotógrafo dirige la escena, la compone, la crea. Tanto García Alix como Pérez Mínguez elevan al sujeto urbano moderno, el punkie, el rockero, el ‘moderno’, a héroe mítico. Y la ciudad se viste como una pasarela de Alta Costura (Ouka Lele) para dar cabida a la moda o a la publicidad, bañándola de una modernidad en la que aparentemente no cabe la violencia o el horror pero en la que éstos emergen en su ausencia tan explícitamente ‘visible’.

¹⁴ Aunque estos fotógrafos no pertenecen a la colectividad que se agrupa bajo la *Movida* también han sido objeto de las ideologías espectaculares y de mercado, esta vez bajo una ideología que apoya y promueve otro de los valores centrales a la nueva democracia: la política de las identidades que está en la base de las autonomías regionales nacidas con la democracia. López Cuenca afirma a este respecto: «El arte auspiciado por las autonomías se presentaba así como símbolo regional distintivo y diferenciador en el nuevo reparto estatal de poderes. En el fondo, de lo que se trataba era de regenerar el tejido artístico y de dar paso a una generación de jóvenes creadores más acorde con el nuevo estado de cosas y con un perfil más internacional, lo que se llevó a cabo a nivel autonómico y central... » (López Cuenca, 2003, p. 27).

El contacto que estos fotógrafos articulan con el pasado es siempre a través de un personaje absolutamente contemporáneo, con frecuencia vestido de héroe clásico o mitificado desde los valores clásicos: narcisismo, hedonismo, belleza, el cuerpo como goce. Asimismo, la ciudad retratada, o bien desaparece en el estudio del fotógrafo, dándole protagonismo al sujeto mismo en su escenario de cartón-piedra, o bien (se) desaparece bajo un embellecimiento tan espectacular como enajenado de la realidad. De este modo pueden leerse/interpretarse las fotos de estudio de Pérez Mínguez, o las fotos publicitarias en la Cibeles de Ouka Lele. En este sentido, es interesante consignar que el libro editado por La Fábrica dedicado a Pérez Mínguez se abre con la imagen de su estudio, el escenario donde se van a 'construir' todas las imágenes posteriores y el texto que presenta y propone la colección es liderado, asimismo, por una foto titulada *Portada de Nueva Lente* (1973) en la que se representa una superficie en blanco que oculta parcialmente al hombre que la sujeta—solo se ve parte de una cabeza tapada con un sombrero, los ojos ocultos por unas gafas oscuras, las manos que sujetan la plantilla en blanco y los pies que sobresalen. La colección se abre, de este modo, con un énfasis en el arte como escena y en el arte como construcción o máscara de la realidad que re-presenta. Escenificación de la realidad, por tanto, donde se privilegian los elementos que hacen de la foto no un retrato de la realidad, sino de su espectáculo. Luz, sombrillas, plató y autor (su nombre aparece en primer plano) nos disponen a presenciar una escena premeditadamente construida por un autor. Este énfasis en la fotografía como escena y como espectáculo (escenificación de la realidad; desaparición de ésta tras esa escena) y este aparente interés en evidenciar su carácter constructivista es, precisamente, una manera de explicitar una mirada auto-reflexiva al propio medio, al propio quehacer y al objeto fotográfico. La realidad como espectáculo, sus estrategias y lógicas, se conforman como la razón crítica mediante la cual estas imágenes descubren una significación que, aunque oculta tras el escenario, se apunta para ser leída 'desvistiendo' al personaje y desmontando su entramado escénico. Máscara y simulacro son entonces los protagonistas de esta fotografía de la *Movida* ya que ellos suplantán al sujeto/objeto y a la realidad. ¿Qué queda de estos personajes, líderes de la *Movida*, de estos sujetos que adquieren su identidad sólo bajo su carácter de 'nuevos' sujetos de la España democrática? ¿Qué queda de estas ciudades sin esos ropajes que la convierten en una ciudad moderna, en una ciudad 'de moda'? Quizás estas fotos señalen precisamente al hecho de que no queda nada bajo el simulacro pues éste transforma todo en puro espectáculo; o, quizás muestren, precisamente, que no hay acceso a ellos o a ella porque la realidad es, precisamente, la *nada* disfrazada, escenificada. Debajo de la máscara se encuentra el vacío. La realidad ha desaparecido bajo las lógicas del espectáculo y del mercado. Las fotografías apuntan entonces a la *realidad* del espectáculo, al espectáculo como *realidad*, haciendo de esto tema de sus

imágenes, pero siempre (y aquí es donde se hallaría la des-banalización de esta fotografía) desde la conciencia de que tras él se encuentra el vacío ya que, finalmente, tendría como referente último una realidad desaparecida, tragada por las lógicas espectaculares cuyo vacío emerge, en las fotografías, bajo su máscara.

En definitiva, si hay algo que estos fotógrafos hacen es, sin lugar a dudas, integrarse de lleno en las lógicas del espectáculo. De ellas alimentan, precisan, paradójicamente, su razón crítica. Una razón crítica que se dirige a representar y a testimoniar el presente y la vacuidad de una realidad que no parece tener ninguna relación significativa con el pasado histórico o incluso con la realidad social de su propia contemporaneidad. En estas obras, el encuentro con la realidad se produce fundamentalmente desde su desaparición a manos del espectáculo, desde su inmersión en el imperio de la imagen y la apariencia. Ello tematiza y le da expresión, de una manera oblicua pero no por eso menos reveladora, a la experiencia de abyección de un sujeto que solo puede encontrarse con su máscara identitaria a través de esas lógicas espectaculares que les dan nombre y señas. Los fotógrafos de la *Movida* son banalizados desde las políticas culturales impulsadas por el estado o las propias instituciones culturales en la medida que esa banalización les sirve para convertirlos en sujetos ‘modernos’ y vendibles. Pero esa banalización, a la que ellos son ajenos desde sus proyectos personales —aunque quizás no tanto desde un punto de vista colectivo— les sirve y les alimenta, es ‘su realidad’, la que ellos retratan. Y es ahí donde su fotografía encuentra un valor más allá de la puramente espectacular ya que, leídos así, otorgándoles a sus trabajos una razón intrínsecamente crítica, se convierten en los retratistas y testimonialistas del asesinato de la realidad a manos de las políticas espectaculares.

5.

Independientemente de las razones que apuntan al valor estético y artístico, sería también interesante anotar las razones por las que la fotografía de la *Movida* ha sido, banalizada (y por ello mismo expulsada de la esfera de la alta), mientras que la fotografía de una Cristina García Rodero o de un Xurxo Lobato, por escoger a dos fotógrafos contemporáneos a ella, ha sido integrada de una forma más ‘natural’ en el ámbito de la ‘alta cultura’ y, por tanto, erigida en protagonista de forma recurrente del recuerdo institucional. ¿Tendría que ver con el hecho de que García Rodero trabaja abiertamente comprometida con la tradición y, como mostró Paul Julian Smith, desde el deseo de simultanear el pasado y el futuro (47 y siguientes), o con que Xurxo Lobato, con sus magníficos y muy interesantes montajes *kitsch* de la escena gallega, donde se aprecia la convivencia de diferentes niveles de una modernidad fracturada, produce

una fotografía localista apta para ser considerada como la representación de una 'comunidad nacionalista' diferenciada y diferencial?

Efectivamente, los fotógrafos de la *Movida* están más interesados en traer a su objetivo personajes y escenas del más inmediato presente sin aparente conexión con otras temporalidades, sea presente o futuro (exceptuando, quizás los valores de la Grecia clásica que les ayudan a construir personajes modernos mitificándolos simultáneamente como héroes), con otras 'historias' o con 'historias nacionales'. Cristina García Rodero o Xurxo Lobato muestran en sus fotos una comunidad por venir (en la que se rescata la comunicabilidad entre los tiempos cronológicos en convivencia), casi siempre desde una reflexión sobre la fracturación y las quiebras sociales que producen dos temporalidades superpuestas (la tradición conviviendo en conflicto con la modernidad), mientras que los otros retratan, desde un impulso narcisista y lúdico, una sociedad inmovilizada en el presente, en esa 'nueva' España que se está gestando sin hacer intervenir procesos históricos anteriores. No parecen tener, al menos más allá de su deseo de modernidad salvaje, un proyecto de futuro. Parecen estar más interesados en observar y retratar, desde diferentes ángulos, a los sujetos que una nueva sociedad (posmoderna) está haciendo emerger y a aquellos otros que la sociedad está convirtiendo en ídolos mediáticos; y los construyen como sujetos del presente, en la calle y como figuras de la escena cultural, en sus pedestales. Pero ahí está, me atrevo a decir, su fuerza.

Si esta mirada purista al presente; si el protagonismo de la pura experiencia contemporánea; si, en fin, la representación de la emergencia del 'nuevo' sujeto español (moderno, internacional, consumista y consumidor, desideologizado) fueron los elementos que catapultaron a estos artistas al mundo del espectáculo y del mercado, es también esto lo que se ha usado para banalizarlos y separarlos de toda coordenada histórico-cultural de la España democrática. Ahora se habla de la *Movida*, desde las redes mediáticas e institucionales como si sólo se hubiera tratado de un movimiento efímero, ajeno a cualquier temporalidad; sin advertir, claro está, que el deseo por el presente también se engancha, aunque de forma sintomática y por ello desplazada y oculta, al devenir histórico, desde una relación en conflicto con el pasado y su recuerdo. La memoria del presente (que es lo que, en mi opinión, tiene de valor político e histórico la representación cultural de la *Movida*) se transforma en estos artistas, entonces, en una memoria del olvido (de la represión) del pasado y del futuro.

De hecho, las razones que obligan a estos artistas a desprenderse de la historia como tema de abierta reflexión tienen que ver, en mi opinión, con su relación con el fracaso de las grandes ideologías que lideraban las inquietudes de los artistas en los años 60. Nos recuerda Joan Fontcuberta que las primeras experiencias artísticas e intelectuales de estos fotógrafos se dan en el contexto de los años 60, cuando el país está dominado por la

estética hippie, por los movimientos universitarios del 68, por la fuerte oposición a la guerra de Vietnam, por la emergencia de los movimientos alternativos, como el feminismo o la ecología.¹⁵ Desde estas experiencias, que en los años 80 no producen sino cansancio y desencanto, se va formando ese grupo de fotógrafos, encabezados por Jorge Rueda y Pablo Pérez Mínguez, entre otros, que se agrupan en torno a la generación de los setenta y que llegarán a formar el grupo fundador de *Nueva Lente*.¹⁶ Fontcuberta introduce a estos fotógrafos así:

Bajo estas circunstancias [los acontecimientos de los 60] surge un grupo nuevo de fotógrafos asociados con las universidades. Veían el acto creativo como una excitante demostración de liberación. Habían sido testigos del proceso de la generación anterior, y no estaban de acuerdo con sus postulados éticamente pretenciosos. Ideológicamente escépticos, compartían la intención de traer «(la imaginación al poder)». Pero también eran conscientes de las tensiones que les rodeaban. Ambos factores contribuyeron, sin duda, al desencadenamiento en fotografía de una aguda violencia visual. Esto podría estar relacionado al Neo-dadaísmo, pero estaba enlazado a una cierta tradición de lo fantástico en el arte español: las pesadillas ilusorias de Goya, la escultura y arquitectura visionaria de Gaudí, la impetuosidad surrealista de Dalí y Buñuel. (Fontcuberta, 1987, p. 7)

Sin embargo, este impulso, iniciado con la fundación en 1971 de *Nueva Lente* se va debilitando y su inicial agresividad va dando lugar a una mayor moderación y reflexividad (Fontcuberta, 1987, p. 8). Con la entrada de la democracia, «el estilo de *Nueva Lente* —esto es, la obsesión con estar libre de cualquier modelo previo— fue percibido como respuesta lógica a una atmósfera opresiva» (Fontcuberta, p. 9). Comienza a emerger una estética preocupada por los temas generales que está pensando esta España en vías de democratización y europeización. Fontcuberta resume magistralmente la temática fotográfica que domina estos años:

¹⁵ Véase *Spanish Photography Today: A Historical Overview*, artículo de Joan Fontcuberta que introduce el catálogo de la exposición *Contemporary Spanish Photography*.

¹⁶ Manuel Santos, director del proyecto *Cuatro direcciones: Fotografía contemporánea española, 1970-1990* justifica la elección del año 70 como comienzo de la exposición por «(iniciarse en esta década, aglutinada alrededor de la revista *Nueva Lente*, una fructífera corriente crítica con respecto al languideciente espectro cultural de la fotografía en España tras la Guerra Civil; que, a diferencia de movimientos anteriores como *AFAL*, va a consolidarse plenamente en los ochenta permitiendo homologar a nuestros autores en la escena internacional)» (Santos, 1991, p. 1).

regionalismo, localismo versus nacionalismo, europeísmo, sátira política, desnudos, fotoperiodismo, la cuestión de la identidad y la 'esencia' histórica, urbanismo, etc.¹⁷ De este modo, y todavía siguiendo a Joan Fontcuberta, la fotografía española contemporánea, la llamada vanguardia fotográfica de los 70, interesada sobre todo en nuevas aproximaciones al concepto de postmodernismo, está traspasada por una estrecha relación con su pasado: «La vanguardia española sólo puede entenderse como un sistema de feedback de la propia tradición, una tradición siempre viva, dinámica, y activa» (Fontcuberta, 1987, p. 12). Podríamos aventurar la afirmación de que los fotógrafos de la *Movida*, alguno de los cuales comenzó su andadura en *Nueva Lente*, también necesita de la tradición, es decir, del pasado cultural, para poder entenderse de una manera total, y no solo parcialmente, desde las políticas espectaculares que la reducen a un vacío histórico y, por tanto, de valor efímero. Pero esta relación con el pasado y la tradición que, aunque de forma oblicua está presente (sea desde la técnica o desde el tema), se ha obviado y lo que ha quedado, injustamente, para los anales de la cultura de los 80 es que la fotografía ha producido únicamente una mirada espectacular, a-histórica, carente de impulso crítico y, en consecuencia, efímera. Sin embargo, la devolución de la temporalidad a esta fotografía, su enganche intrínseco con una multiplicidad temporal, hará que se recupere su impulso crítico al mismo tiempo que se desprende de su carácter banal.

6.

Algunos de los críticos culturales más importante del siglo XX que han pensado la fotografía como documento de la historia, Benjamin o Barthes por ejemplo, han mostrado que este medio siempre tiene como referente un objeto partido, desaparecido. El referente fotográfico apunta inevitablemente a un fantasma y a un simulacro. Es una pura representación y un puro espectáculo: acerca en su imagen el simulacro de un objeto, real una vez, pero ahora para siempre convertido en su espectro: la imagen fotográfica representa, al decir de Barthes, no tanto a un sujeto partido (el referente recordado en la imagen), como al retorno de los muertos (Barthes, 1981, p. 9). A diferencia del texto escrito, continúa Barthes, donde el escritor puede modificar, a través de una sola palabra, el punto de vista de su relato —de la descripción de un sujeto puede pasar, sin concesiones a los lectores, a una reflexión sobre la esencia de la subjetividad, por ejemplo—

¹⁷ Remito al trabajo citado de Fontcuberta. En la última parte de su ensayo, el crítico presenta una relación de los cambios y nuevas temáticas por las que transcurre la fotografía española desde la entrada de la democracia. Véase particularmente las páginas 9-13.

la imagen o texto fotográfico se prende, aisladamente, sin contexto, de su referente para mostrar una escena que debe ser 'leída' a partir de los múltiples detalles que componen su sentido más allá de la propia imagen representada. El resultado es lo que él llama el 'conocimiento etnológico' (Barthes, 1981, p. 28). La imagen apunta, siempre e invariablemente, a un referente en el afuera de su propio medio; un referente que, bajo la mirada del espectador, resucita en calidad de fantasma.

Desde esta cualidad de objeto en diálogo con los muertos y con el mundo de la representación y del simulacro; desde esta inevitable contingencia que es la fotografía —y en consecuencia desde su 'afuera de la significación' (Barthes, 1981, p. 34); y, por último, desde su imposibilidad de escaparse de la historia, se produce mi reflexión sobre los fotógrafos de la *Movida* y la idea de que la mirada, de algún modo obsesiva al presente, engancha, de forma espectral, con la historia.¹⁸ Es el presente contenido en esta fotografía el que, paradójicamente, la construye como una imagen perturbadora del acontecer histórico en la mirada del espectador. La cancelación de la memoria como espacio de reflexión da lugar, irónicamente, a la propuesta de que el presente tiene como uno de sus rasgos definitorios —el presente como temporalidad— la desaparición de la realidad. Todos estos fotógrafos, desde sus respectivas trayectorias e ideas acerca de la fotografía como medio artístico y de reflexión sobre el mundo, ofrecen una particular mirada al mundo de los 70 y los 80, a esa España en transición, a ese espacio urbano que les acoge desde la noche, desde la metamorfosis urbana e identitaria. Cancelan la memoria en sus reflexiones pero simultáneamente producen una reflexión desde las lógicas espectaculares que señala precisamente hacia otra cancelación: la de la realidad.

Sus miradas se detienen, también, en esa novedad identitaria, en ese 'nuevo' sujeto que emerge desde el afuera de la tradición española, desde el afuera de las fronteras nacionales, y desde el afuera de la cultura. Jon Snyder comenta en su excelente trabajo sobre Ferrán Freixa que uno de los intereses de estos fotógrafos (aquellos que surgen a la escena artística inmediatamente después de la muerte de Franco) muestra: «...una tendencia a resistir las prácticas tradicionales (la fotografía documental) a favor de su uso como un medio para cuestionar; por ejemplo, ¿qué significa ser español?, o ¿cómo fotografiar? Antes y durante la transición, la

¹⁸ En su interesante libro sobre Benjamin y su pensamiento sobre la fotografía, Eduardo Cadava afirma en la introducción: «La fotografía no es más que escritura de luz, un guión de luz. . . Su carácter citacional nos dice también que la historia está sellada en el movimiento del lenguaje. Esta es la razón por la que la fotografía obliga a pensar sobre el impacto de la historia en el lenguaje; no hay palabra o imagen que no esté cazada por la historia» (mi traducción; Cadava, 1997, p. XVII).

representación de identidades a través de la fotografía repite las ansiedades personales y las celebraciones colectivas de una común incertidumbre—las políticas identitarias del nuevo estado» (Snyder, 2006, p. 1; traducción mía).

La representación de estas 'nuevas' identidades forma parte del texto fotográfico con el que estos artistas se dan a conocer en el ámbito de la fotografía española. Retratos de personajes de la *Movida*, de sus ropajes, sus ambientes y sus trayectos. O bien, retratos de personajes no integrados directamente en la *Movida* (es decir, personajes anónimos que recorren los ámbitos que ponen de moda Almodóvar, McNamara, Ceesepe o Las Costus, por nombrar algunos), pero que corren paralelos a ella desde una similar razón estética e intervención social. Se me viene a la mente, en este sentido, la fotografía de Miguel Trillo, donde también se documenta extensamente la 'tribu' urbana de los comienzos de los ochenta, ajena en protagonismo espectacular a la *Movida* pero aportándole una identidad colectiva. A diferencia de Trillo que construye sus escenarios desde un personaje anónimo, García-Alix retrata al personaje protagonista y su fotografía se interesa «[en] las caras de los personajes clave, de los ídolos de la noche, y la música madrileña. Los sitúa sobre un podium, en blanco y negro, para ser observados y admirados junto a sus objetos de culto. Son convertidos en clásicos de un reciente presente» (*Cuatro direcciones*). Por su parte, Ouka Lele, la mayor expresión y representación de la *Movida* madrileña, se hace famosa con su trabajo de 1979 *Peluquería*, en donde se representa, con intenso colorido y desde la estética pop, los modernos peinados, reproduciendo en forma de eco o recuerdo desplazado, la tradicional peineta con los objetos más absurdos: pulpos, naranjas, maquinillas de afeitar, cuchillos, cables eléctricos. La fotógrafa utiliza el reciclaje de lo viejo, haciéndolo desaparecer en su absurda novedad, pero simultáneamente trayéndolo a una escena que se plaga de repeticiones y cuyo escenario se constituye, muchas veces, sobre la obviedad de que la repetición es diferente, o de invisibilidades solamente accesibles si se la separa de su máscara. ¿No es esto lo que también hace Pedro Almodóvar en el cine? ¿No es esto lo que hacen los escritores de cómics o historietas, como Miguel Gallardo?¹⁹

Ouka Lele es a la fotografía, podríamos aventurar, lo que Almodóvar es al cine.²⁰ Así, leemos en el prólogo a la recopilación de

¹⁹ Para un interesante estudio sobre el reciclaje como proyecto estético y revisionista de la historia en Almodóvar remito a los trabajos de Mark Allison, Paul Julian Smith y Alejandro Yzarza que incluyo en las obras citadas.

²⁰ Hago esta comparación desde una posición puramente oficialista; es decir, igual que Almodóvar fue elevado por las políticas culturales a máximo representante de la España (pos)moderna, también lo fue Ouka Lele, individualizada entre todos su colegas fotógrafos del momento. Ella fotografió la moda; ella vistió las fuentes y las calles madrileñas de modernidad,

fotografías que publica la editorial la Fábrica cuando en 1987 el museo español de Arte Contemporáneo realiza una exposición con la obra de esta joven artista de 30 años, a partir de la cual se dio a conocer masivamente y se convirtió en la nueva figura artística del momento: «El conjunto de la obra presagiaba que su proyección artística sería universal y atemporal, que su producción no nació del manierismo telúrico y tremendista de lo español, propio de la circunstancia histórica».²¹ Estas palabras de Rafael Gordon ejemplifican de manera puntual cuál es el programa político que subyace a la realización de una exposición de esta envergadura para una artista que está comenzando su andadura artística. Y señalan, también cuál es la política cultural detrás de estas exposiciones. Ouka Lele se proyecta al futuro; Ouka Lele rompe constricciones temporales, dejando su obra libre de contextos históricos; Ouka Lele pertenece al mundo: abre España a ese mundo, llevando consigo esas fronteras, haciéndolas movibles. Con ella, con Almodóvar, con la *Movida* —aunque sea de forma efímera— España se moderniza e internacionaliza, y, sobre todo, se presenta como un país que ha sabido encontrar una salida a su traumático y aparentemente obsesivo enganche al pasado. La ‘institucionalización’ —y banalización— de la *Movida* tiene un efecto peculiar: oculta, desplaza, todo lo que puede tener de posible reflexión sobre la historia o el pasado y se constituye como la máxima representación de una atemporalidad espectacular.

Sin embargo, y como se ha visto años después desde la crítica cultural, tanto Ouka Lele como Almodóvar trabajan con el pasado, aunque sea de forma oblicua y desde el presente y, en alguna medida, con la historia, desde el recidaje, desde la traída a escena del objeto tradicional español de manera que este aparezca con una significación original y fundacional para los tiempos que corren. Lo que estos fotógrafos hacen es mirar al pasado desde una perspectiva presentista y poco nostálgica. Pero no es esta incursión (desplazada) en el pasado, este recuerdo enmascarado en nuevos ropajes, revestido de modernidad, lo que les proporciona su éxito espectacular; es, por el contrario, su capacidad de presentar una obra que se quiere o (se) aparenta atemporal lo que les convierte, para su bien o para su mal, en los ejes de la cultura del espectáculo en la España de la transición.

luz y color y ella, en consecuencia, fue la que (se) exportó como la fotógrafa representante de este momento fundacional de la futura España. Pero esta comparación no sería válida si no tiene en cuenta el proyecto artístico tanto de Almodóvar como de Ouka Lele que, como se ha demostrado ya, no corre siempre fiel a la celebración acrítica que se supone auspicia el proyecto gubernamental de los 70 y 80.

²¹ En mi opinión, Ouka Lele se convierte en esa figura necesaria y capaz de desestabilizar, como dice Gordon, «la siempre acomplejada, anacrónica y grandilocuente cultura oficial española» (1) y, entonces, mostrar al mundo que la cultura española ya no está presa de los viejos modelos puesto que avanza la integración de los nuevos tiempos como novedad absoluta.

En este sentido, si nos apartamos del discurso oficial y hegemónico, percibiremos que la obra de estos artistas va más allá del puro espectáculo como forma alienada y alienante de enfrentar la vida, como forma de no intervenir en una realidad desaparecida, tragada por ese mismo espectáculo. Los retratos de estos fotógrafos, sus perfiles urbanos, sus escenarios de estudio (incluso en la calle, que se convierte en plató), su atención al nuevo sujeto (a un sujeto que, desde ahora, empieza a no pasar por el Estado para poder constituirse), a las nuevas identidades, al presente en su forma menos histórica (narcisista, mirándose el ombligo), hablan de forma intensa de un momento que quiere ser retratado como momento (espectacularmente) fundacional. La fotografía es pura contingencia, dice Barthes, pero tal contingencia le permite, y le obliga a contener siempre en su marco la muerte como principal referente de su posibilidad. Igual que la fotografía documental de García Rodero o Koldo, esta fotografía posmoderna, 'trivial', amparada en la moda y vestida por ella, por tanto efímera, retrata la muerte como su principal protagonista. No solo la muerte del pasado —esto es lo que les hace erigirse en los representantes de la 'cultura del cambio', sino la muerte del presente, de la realidad, como la línea que traza, y alimenta, la historia. No es la vida, la permanencia, la que marca la historia: es la partida. La ruptura con la historia, desde un presente absoluto como el único referente, señala así a ese mismo presente como entidad espectral y, en una vuelta de tuerca, dirige la mirada del espectador hacia los remanentes que, aún sin estar contenidos en la imagen, la alimentan y la hacen adquirir sentido. La fotografía, y la imagen que nos acerca de la realidad, construye a esta última como invisible; se hace cargo bajo esta espectacularidad de los fantasmas que recorren la historia de una España en transición y, simultáneamente, de que sus imágenes estén marcadas, invariablemente, por la historia.

En la fisura que se delinea en la imagen espectacular se marca con trazas contundentes, aunque invisibles, el referente partido que compone esta fotografía, sobre la que se construye su mirada a la realidad. Y su vacío, tras la máscara que compone la imagen, es con lo que el espectador se enfrenta. Los fotógrafos de la Moviada también historizan, temporalizan, le dan coordenadas existenciales a un momento que se quiere como transitorio deshaciéndose de un pasado al que reaccionan con el silencio, pasando por alto, sin posarse en él un presente que ya se quiere futuro. Pero la espectacularidad de estos autores traza una razón crítica y poética precisamente sobre el presente como el tiempo partido, desaparecido; como el tiempo de los espectros que recorren la historia. El presente es tan efímero que es ya, antes de ser pasado, fantasma. Las imágenes piden descubrir su máscara; por eso son imágenes construidas, trabajadas, para ser desmontadas.

El testimonio recogido en los retratos fotográficos, pictóricos, musicales o filmicos de las Costas, de Alaska, de McNamara, de Almodóvar o de las calles de Madrid, es el testimonio del encuentro con la muerte, con lo desaparecido, con la historia, en una imagen cuyo objetivo es dar testimonio del más puro y transparente presente. Desde su obsesión por congelar el presente como un momento de fundación, de origen, de transición hacia el futuro, de emergencia de nuevas estéticas y nuevos discursos, se afirma la muerte como referente de toda (y cualquier) realidad. A través de la banalización de esta producción cultural (desde su institucionalización como la *Movida*) se pretende desideologizarla, hacer invisible su razón crítica del presente, ocultar su referencia a la realidad como espectro en la medida en que su 'espectralidad' viene amparada por la misma sociedad del espectáculo (a través de los medios de comunicación y las políticas mediáticas interesadas en 'presentificar' y hacer de la simultaneidad el modo de acercamiento a la historia). Vacío (de significación histórica) que se debe, de este modo, a la desaparición de la realidad engullida por el espectáculo y el simulacro desde un aparato ideológico que adopta esta lógica como una manera de asegurarse su entrada en el mundo del mercado internacional.

Si toda fotografía es cita de la realidad, si toda imagen está perseguida y cazada irremisiblemente por la historia, entonces la producción cultural de la *Movida* es cita de un momento histórico y cultural de una España 'nueva' que se quiere origen de la España por-venir. Estos fotógrafos han sabido construir tras su propia espectacularidad una razón crítica que señala hacia una violencia histórica sin precedentes: la violencia hacia un presente que se asesina bajo la tiranía ideológica espectacular, amparada sin ambages por los circuitos mediáticos y estatales. Asesinando el pasado (su memoria, sus huellas), se asesina el presente (se desaparece en las lógicas que imponen el espectáculo como ideología estatal) y, así, se abre la historia a un pensamiento vacío de referente: el único referente sería su propio espectáculo. De aquí que la imagen que documenta la historia nos remita siempre hacia una invisibilidad. Debemos, por tanto, reconocer esa invisibilidad como el momento que articula el sentido y, como afirma Barthes, acercarnos a la fotografía desde el conocimiento de que nunca «es lo que vemos» (Barthes, 1981, p. 6).

Referencias bibliográficas

- Allison, Mark (2001). *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar*. London: I.B. Tauris Publishers.
- Barthes, Roland (1981). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. New York: Farrar, Straus, and Giroux.
- Bonet, Juan Manuel (2001): Acerca de la fotografía española moderna. Prólogo al catálogo de la exposición *Roma2000, una mirada española*, Cervantes, 33-38.
- Cadava, Eduardo (1997) *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Debord, Guy (2001). *La sociedad del espectáculo*. Prólogo, traducción y notas José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- Fernández, James, D. (2002): Conmemoraciones para el olvido. España, 1898-1998. En Subirats, Eduardo (ed.), *Intransiciones. Crítica de la cultura española* (pp. 133-142). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fontcuberta, Joan. (1987): Spanish Photography Today: A Historical Overview. En Hahn, Betty (ed.), *Contemporary Spanish Photography* (pp. 1-13). Albuquerque, New Mexico: U of New Mexico Press.
- Gallero, José Luis (1991). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la Movida madrileña*. Madrid: Ediciones Ardora.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- López Cuenca, Alberto (2003). El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80. En *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. 2003. Disponible en: <http://www.desacuerdos.org>
- Moreiras-Menor, Cristina (2002). *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias.
- Santos, Manuel (1991). *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990*; Catálogo de la exposición, 2 vols. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura and Lunweg Editores.
- Santos, Manuel (1991). Fotografía contemporánea española, 1970-1990. En Santos, Manuel (dir.), *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990*; Catálogo de la exposición, Tomo I. 2 vols (pp. 25-39). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura y Lunweg Editores.
- Smith, Paul Julian (2000). *The Moderns: Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Oxford, UK: Oxford UP, 2000.
- Snyder, Jon (2005). The Uninhabitable Interiors of Spanish Photographer Ferrán Freixa (1970-1990). Trabajo inédito.

- Snyder, Jon (2006). The Uninhabitable Interiors of Spanish Photographer Ferrán Freixa (1970-1990), *Journal of Spanish Cultural Studies* 7, 1, 1-22.
- Subirats, Eduardo (1993). *Después de la lluvia*. Madrid: Temas de Hoy.
- Subirats, Eduardo (1995). *España, miradas fin de siglo*. Madrid: Akal.
- Subirats, Eduardo (ed.) (2002). *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Vilarós, Teresa M (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1975-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Yarza, Alejandro (1999). *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad 'camp' y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias.