

# El cine en la pintura de Gerardo Delgado: *En la ciudad blanca* de Alain Tanner como fuente de reflexión y reconstrucción de un nuevo discurso plástico

Erika Espinosa de los Monteros Clavijo  
y Carmen Andreu Lara

Universidad de Sevilla

erikaespinosadelosmonteros@gmail.com; carmenandreu@us.es

## Resumen

La impresión producida por la película *En la ciudad blanca* (1983) de Alain Tanner, llevaba al pintor Gerardo Delgado a iniciar, bajo el mismo título, la que sería su primera serie temática en 1983. La elección de un encuadre concreto del filme, en el cual verá recogido toda la esencia del relato, determinará la representación del motivo clave de estos lienzos que conducirán a Delgado a meterse en un discurso figurativo. Partimos del análisis comparativo de la película y la serie pictórica con el apoyo de una entrevista realizada al pintor para demostrar cómo éste llega a identificarse psicológicamente con la situación del actor protagonista, que con la mirada perdida vagará por las desconocidas

calles de Lisboa, adoptando esta imagen un sentido metafórico.

## Palabras clave

Pintura, cine, subjetividad, Gerardo Delgado, *En la ciudad blanca*.

## 1. Introducción

El sevillano Gerardo Delgado (Olivares, 1942) es considerado uno de los pintores más sobresalientes dentro del arte abstracto en España. Su genuina personalidad y su formidable potencial creativo e innovador por el cual ha sido valorado, así lo corroboran. Su obra es el fiel reflejo de que nos encontramos ante un artista de carácter inquieto, ya que a lo largo de su vida no solo ha establecido un fuerte compromiso en el ámbito de las artes plásticas, sino que lo ha demostrado también hacia otras disciplinas pertenecientes al campo de la cultura como son: la música, el cine, la literatura o la arquitectura. Su pasión por estas ramas culturales, van a constituir un elemento clave en su biografía, dado que además de conformar su extenso bagaje humanista, serán las que desencadenen el proceso creativo. Así declaraba Delgado, la importancia de este universo cultural:

« [...] la cultura forma parte de mi vida, de mi cotidianidad, o mejor es mi cotidianidad. [...] estoy tan inmerso en ella que la asumo como experiencia vital. [...] Siempre me he apoyado en hechos, en ideas culturales o cotidianas. [...] Son mis puntos de partida que pretendo transformar en vivencias frente al cuadro. (Power, 1985, pp. 86-87)

Las numerosas fuentes en las que se ha inspirado y que constituyen el “tema”, tan imprescindible para el artista, le han permitido perspicazmente ir cuestionándose el mundo que construye partiendo desde la propia subjetividad. En este sentido, la atracción que ha manifestado Gerardo Delgado desde su juventud hacia el mundo del séptimo arte –llevándole incluso a convertirse en uno de los creadores del cineclub universitario de Sevilla en los años sesenta–, ha generado que su producción se adentrara en un territorio poético que le abriría paso hacia las más ricas posibilidades expresivas, hasta el punto de marcar un nuevo rumbo en su trayectoria artística. En este artículo, lo vamos a demostrar con el estudio de la serie de pinturas *En la ciudad blanca* (1983-85), cuyo título extrae el artista de la película de uno de sus directores predilectos, el suizo Alain Tanner. La gran influencia que le provoca el relato, en el cual Tanner parte de lo cotidiano como ha hecho siempre en todos sus filmes, impulsaba a Delgado a revivir, a través de esta serie tan personal, sus dilemas más internos así como a adentrarse en las profundidades de su propia pintura. Por tanto, el papel catalizador que asumiría este referente fílmico que selecciona cara a la elaboración de su discurso plástico, hace que nos situemos ante el primer conjunto de obras que iniciará el camino a una sucesión de ciclos temáticos que marcaron en la década de los

ochenta el ritmo de trabajo del pintor. Y es a partir de este momento, cuando conseguirá que sus imágenes rezumen sensaciones de soledad, de tristeza, de espiritualidad y de belleza.

Desde un análisis comparativo y reflexivo, lo que proponemos es relacionar de forma paralela las principales características entre la obra cinematográfica de Alain Tanner y la obra plástica de Gerardo Delgado. Para dar una visión coherente y profunda de nuestra investigación, ha sido imprescindible partir primero de la visualización de la película *En la ciudad blanca* (1983), ya que al tener un conocimiento previo de su argumento, se ha podido comprobar hasta qué punto éste guarda relación con las imágenes plásticas resultantes. Es decir, que nuestro principal objetivo ha sido averiguar de qué manera le ha condicionado al pintor el tema –ya sea tanto sentimentalmente como en la utilización del medio pictórico–, y qué es lo que éste ha querido expresar. Al fin y al cabo, lo que se pretende es descifrar las claves de lectura que Delgado ha ido depositando en estos siete lienzos que conforman la serie. Con la intención de mostrar una perspectiva más completa y acertada, hemos realizado una entrevista al artista que nos ha permitido aportar nuevos datos que nos han ayudado a comprender el complejo entramado en el que se desenvuelve a la hora de abordar sus creaciones.

## **2. En la ciudad blanca de Alain Tanner: una historia de evasión y de encuentros emocionales**

En febrero de 1983, se estrenaba *En la ciudad blanca* (título original *Dans la ville blanche*), una coproducción suizo-portuguesa-británica del cineasta Alain Tanner (Ginebra, 1929). Esta película, que supuso un gran éxito y una ruptura estética en la obra del suizo, va a deslumbrar por “su silencio, por su poesía despojada y su oscura melancolía” (Bas, 2011). Estos valores, sin duda dejarían absolutamente impresionado a Gerardo Delgado, que en un día de verano de ese mismo año, se dispondría a verla en el cine.

En el film, Tanner escoge la ciudad de Lisboa para ser el escenario por el que irá deambulando el soberbio actor Bruno Ganz, protagonista de este relato que interpretará a Paul, un marinero cuya profesión nos hace recordar la que desempeñó el propio cineasta en su juventud. Así pues, el primer plano con el que nos vamos a encontrar en el inicio de *En la ciudad blanca*, será un mar en absoluta calma. Dentro de esta sensación de inmensidad y quietud que refleja, aparecerá al fondo un barco, concretamente



Figura 1. Fotogramas de la película *En la ciudad blanca*, 1983. Dir.: Alain Tanner. 108 min., Portugal, Suiza y Reino Unido. Fuente: vídeo DVD.

un buque mercante en el cual se halla Paul trabajando como mecánico en la sala de máquinas. Desde el principio, éste nos transmitirá esa necesidad que siente el ser humano de libertad, ya que afirma que como marinero siente que él no viaja, sino que vive en una fábrica flotante de constante ruido.

Tras ir a la deriva, llegará finalmente a desembarcar en la desconocida Lisboa. Es aquí donde comenzará su historia, ya que tomará la decisión de abandonarlo todo, es decir, que dejará atrás el navío, a su mujer y a su entorno, Suiza, para quedarse un tiempo indefinido en esta ciudad de hermosa luz blanca por la que, perdido, irá deambulando sin ningún tipo de orientación fija ni ataduras. En sus paseos por aquellas calles adoquinadas y empinadas que muestran una cultura muy distinta a la suya, Paul

llevará consigo una cámara super-8 con la que proyectará cualquier cosa que vaya viendo, sin llegar a tener ninguna intencionalidad concreta. Por ejemplo, en una destacada secuencia en la que sube a un tranvía en el singular barrio de Alfama, se observa claramente que éste no filma en un sentido muy estricto. Por lo tanto, nos vamos a encontrar con que la imagen real y la grabada se unen (el cine dentro del cine), llegando a provocar en la película cierto desconcierto hasta el punto de no saber a veces cuál es la verdadera realidad para el marinero. Todas estas grabaciones que va a ir filmando, acompañadas de las cartas que va escribiendo, se las irá enviando a su mujer de Suiza –constituyendo así el punto de conexión entre ambos–, quien al verlas, lógicamente les encontrará una gran falta de sentido.

Durante la estancia del protagonista en Lisboa, éste permanecerá suspendido en el tiempo y el espacio. La búsqueda de un nuevo horizonte a través de su aislamiento y esa plena libertad ansiada al no estar haciendo nada, le han ido conduciendo a perder su rutina anterior y el sentido de la responsabilidad. Esto le llevará a iniciar una nueva relación amorosa con una camarera, Rosa (Teresa Madruga), que trabaja en la pensión en la que se aloja. Aún dentro de este amor paralelo que sentirá hacia las dos mujeres, Paul no parece llegar a decantarse claramente por alguna de ellas. Por un lado, en Suiza, la disgustada y lastimada Elisa (Julia Vonderlinn), decidirá responder al marinero con un ultimátum. En cambio Rosa, que a pesar de que lo quiere, sabe que un día se marchará de Lisboa, al igual que lo hará ella también.

El aire decadente que desprenden las corroídas fachadas y las laberínticas calles de esta gran ciudad por la que queda fascinado, así como el mar, elemento omnipresente a lo largo del film, se convierten en metáforas que van a proyectar todas aquellas emociones (soledad, tristeza, inquietud, descontento, desorientación) por las que va a ir atravesando Bruno Ganz, que con su profunda mirada perdida, parece reflejar su búsqueda de consuelo. Todo este estado de pasividad y desconcierto, es transferido en la película a través de la realización de planos muy extensos en los que prácticamente no hay una estructura narrativa, con lo cual, éstos más bien se transforman en poemas visuales que captan y transmiten lo que realmente va sucediendo en el momento de cada una de las escenas.

En definitiva, este emotivo viaje al interior del hombre mostrado por la magnífica conjunción de Tanner y Ganz, que provocó que una generación se enamorase de la bella Lisboa, condujo a que *En la ciudad blanca* se convirtiese en una obra de gran mag-

nidad, en la que su director, con absoluta libertad y a su debido ritmo, nos redescubre la manera de mirar el entorno que nos rodea.

### 3. La impresión de un encuadre: el origen del motivo pictórico

La inquietante trama que encierra *En la ciudad blanca* de Alain Tanner, sobrecogería profundamente a Gerardo Delgado tanto por el pulso de su historia como por la fluidez y la poética de sus imágenes. Sin embargo, será una imagen en particular, donde aparece la cabeza recortada del protagonista justo de espaldas a la cámara y a contraluz contemplando la bahía de Lisboa, la que llegue a provocar una fuerte impresión sobre el pintor debido a que en ésta verá resumido todo el contenido del tema (Figura 2). Con estas palabras, lo describía el propio Delgado: “En este encuadre, ¿visto, pensado?, se puede condensar el relato: un ser extraño, flotante, ajeno a la ciudad, al mar, que mira ausente, los ojos a la deriva, en un entorno sin amarras” (Delgado, 1983, p. 40). Aunque el artista se cuestionaba si era “¿visto, pensado?”, dado que no recordaba con exactitud si esta composición era igual a como la describe, se ha podido comprobar al ver el film que esta secuencia si que existe como tal, y que será idéntica al encuadre que pinta (Figura 2 y Figura 3, imagen izquierda). Por lo tanto, será de ahí de donde surgirá el motivo clave sobre el que perseverará en esta serie de pinturas a la que llamaría también *En la ciudad blanca* (1983-85).

Ahora bien, ¿por qué Delgado decidió escoger aquella sólida y erguida cabeza de Bruno Ganz enfrentándose al mar como si de una forma flotante se tratase? Antes de poder responder a esta pregunta, es importante subrayar primero que el pintor nunca ha tenido la intención de que su obra sea sometida a una lectura narrativa. Es decir, que el hecho de que se haya inspirado en una determinada fuente, no debe confundirse con que vaya a reproducir por medio de imágenes la misma historia, puesto que Gerardo Delgado no ha querido en ningún momento que haya esa dependencia; más bien todo lo contrario, ya que lo que persigue es abordar un tipo de creación espontánea e inmediata que deje emanar todas sus emociones y cuestiones personales. De hecho, al observar todo el conjunto de obras de *En la ciudad blanca*, se aprecia que al artista no le interesa que haya una transcripción directa, sino que prefiere decantarse por el poder de la insinuación. Es por eso, que siempre le ha gustado moverse por un territorio más ambiguo. Para ello, ha sido esencial la búsqueda de un vocabulario plástico muy conciso, de formas que sean simples y

que le permitan representar aquello que quiere expresar. Así lo refería en una entrevista:

« No soy en particular aficionado a narrar una historia, pero sí me interesa buscar una imagen que represente esa historia, una imagen única sin mucho detalle, muy simple. Una imagen que diga algo, que sea un objeto significativo, del cual no hace falta contar nada más. Busco, sin duda, cierta monumentalidad de la figura ante el fondo, y quiero que la imagen esté ocupando, dominando el cuadro, y que no se disgregue. Puede que esa imagen se divida en dos, que pierda la claridad del contorno, que no sea tan nítida. Sin embargo no me interesa fragmentar. Con los fragmentos se dan relaciones, y con las relaciones aparece la narración. Lo que me importa a mí, no es, precisamente, la narración, sino la presencia. (Power, 1985, pp. 87-88)



Figura 2. Fotograma de la película *En la ciudad blanca*, 1983. Dir.: Alain Tanner. 108 min., Portugal, Suiza y Reino Unido. Fuente: vídeo DVD.

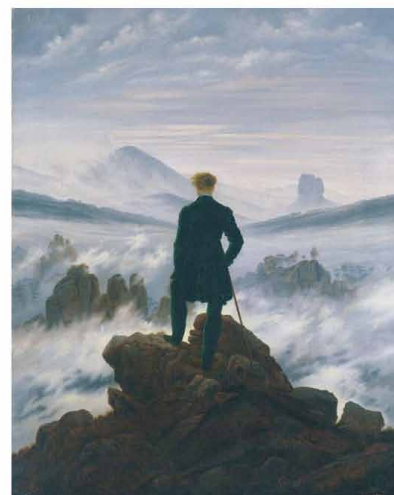


Figura 3. Izquierda: Gerardo Delgado, *En la ciudad blanca I*, 1983. Técnica mixta sobre lienzo. 160 x 200 cm. Fuente: cortesía del artista. Derecha: Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes*, 1817-18. Óleo sobre lienzo. 94,8 x 74,8 cm.

Fuente: <http://www.hamburger-kunsthalle.de/19-jahrhundert>

Este fotograma de la película seleccionado por Delgado, no solo condensa el estado de incertidumbre en el que se halla el protagonista del film, la mirada impenetrable del actor hacia un mar extenso y enigmático, adquirirá una enorme resonancia en el pintor que se enfrenta en esos momentos, como el personaje de la película, con la soledad y la incertidumbre. No es posible obviar la clara relación de este encuadre con algunas de las pinturas más significativas del pintor romántico Caspar David Friedrich, quien había utilizado estos mismos encuadres con personajes que se enfrentan al abismo del mar y la niebla en los que palpita el sentido romántico de lo sublime (Figura 3, imagen derecha). En las obras de Friedrich, en el film *En la ciudad blanca* y en la serie de pinturas de Gerardo Delgado, nos enfrentamos a la experiencia de lo inabarcable y la angustia ante lo desconocido.

Cuando en 1983 tendría lugar la realización del primer cuadro de la serie *En la ciudad blanca*, el artista había elaborado previamente varios dibujos en pequeño formato con grafito y ceras. Estos planteamientos improvisados en papel, y semejantes a unos dibujos hechos un año antes de ver el film, permitieron a Delgado resolver sus planteamientos así como experimentar una mayor despreocupación y rapidez con respecto a la pintura, que es un procedimiento mucho más metódico. En éstos, ya se observa como desde un principio ha permanecido esa insistencia por querer representar en un primer plano una sólida cabeza, por mucho que después en la tela el color perdiera esa nitidez primera al derivar el negro hacia tonos más pardos y grises. Como argumentaba el pintor:

« Vi su cabeza como una masa abstracta que abarcaba todo el espacio del lienzo, como una masa que encerraba el desconcierto del protagonista. [...] no pude desprenderme de la cabeza, tuve que aceptarla. [...] la forma había empezado a hablar y me vi metido en un discurso figurativo (Power, 1990, p. 53).

Desde un aspecto formal, este cuadro no va a resultar completamente imprevisible ya que Gerardo Delgado había pintado anteriormente formas más o menos concretas que destacaban y se enfrentaban a un fondo. De hecho, algunas de esas obras previas podrían haber estado perfectamente dentro de *En la ciudad blanca* como es el caso de la pintura *En países extraños* (1983), cuyo título guarda mucha relación con el relato de Tanner. Por el contrario, lo que si hallamos novedoso en esta ocasión, es el hecho de que al hacerse la imagen bastante evidente, se producirá una aceptación de lo figurativo por parte del artista: “En aquel tiempo, por la dificultad que tuve en anular la cabeza –que quedó figurativa, opaca y erguida–, intuí la importancia que tendría



al cambiar el sentido de la imagen: la forma se había convertido en representación” (Delgado, 1995, p. 52). En lo que respecta al fondo, que adquiere un tinte verde-betún, éste hará alusión a ese mar abstracto azul visto en la película. Al igual que se aprecia en el fotograma, en esta pintura también aparecerá, a través de expresivas pinceladas, todos esos “reflejos de agua y luz dibujando la sombra” (Delgado, 1983, p. 40).

Delgado transmite a través de esta serie, y en especial en esa pieza, toda esa sensación de desconcierto y desorientación que sentía en aquel entonces dentro del terreno artístico. Es significativo señalar, que el artista no había tenido intención alguna de pintar una obra figurativa, sino que aquella forma redondeada situada en un espacio y que hacía referencia a una cabeza, llegó a hacerse tan reconocible que no pudo, o mejor dicho, no quiso renunciar a ella. Así que, decidiría no censurarla, cosa que si había hecho anteriormente cuando un cuadro le había llevado a una imagen más clara frente a esa ambigüedad que siempre había andado buscando. Como fundamenta el autor:

« Era una cabeza muy abstracta, sin ojos, sin boca, sin expresión. Pero era una cabeza; y este hecho implica un cambio radical con el que tuve que enfrentarme. Había que cogerlo o dejarlo, y la decisión fue bastante traumática. Dado que todo el mundo hace figurativo, a mí, casi no me apetecía hacerlo... (Power, 1985, p. 83)

Este era el otro dilema importante al cual se tuvo que enfrentar debido a que el tema de la figuración estaba por los años ochenta en auge. Al hallarse ante un contexto que es excesivamente narrativo, Delgado se encuentra en estos instantes con un espectador que no está acostumbrado a contemplar otro tipo de pintura que no sea figurativa. No obstante, aunque su pintura tome un nuevo rumbo, su deseo de reivindicación ante cualquier moda dominante se impondrá con “el viejo principio mallarcano de no nombrar, sino sugerir” (Cortines, 1984). Así, al igual que Paul había de reinventar su vida una vez que deserta en Lisboa para volver a encontrar un lenguaje que le permita traducir el mundo, Gerardo Delgado lo haría artísticamente a través de la reconstrucción de un nuevo discurso plástico con el que podrá ser y con el que podrá recuperar su propia historia: su memoria y su mirada.

#### **4. La expresión del rostro: el desarrollo de la serie**

A finales de 1984, prácticamente un año después de pintar la primera obra de *En la ciudad blanca*, el artista volvería a retomar de nuevo aquella imagen de la cabeza de

Bruno Ganz para convertirla ahora en toda una serie: “Me puse a elaborar el tema mentalmente. Del encuadre, de la cabeza, con el mar al fondo, pretendo hacer una serie de cuadros” (Kevin, 1985, p. 83). En estos próximos seis lienzos, la presencia de esa cabeza abstracta seguirá dominando toda la composición; sin embargo, a partir de este momento ya no aparecerá representada de espaldas, sino que irá mostrándose de perfil hasta llegar poco a poco a posicionarse completamente de frente (Figura 4). Inclusive el formato que va a emplear, será mucho más grande, ya que su intención es la de plasmar esa idea de paisaje extenso por el que el pintor se ha sentido siempre atraído.

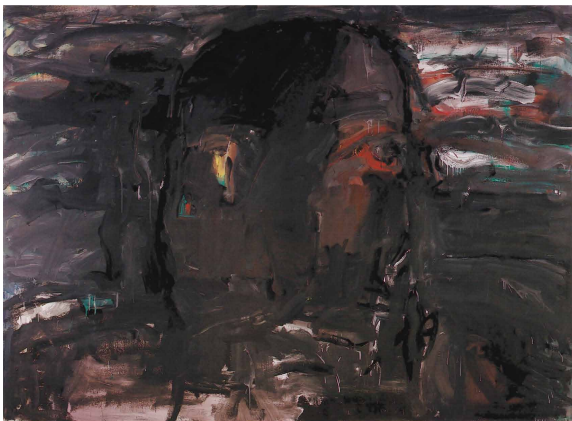


Figura 4. Arriba: Gerardo Delgado, *En la ciudad blanca III*, 1984. Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 270 cm. Fuente: cortesía del artista. Centro: Gerardo Delgado, *En la ciudad blanca VI*, 1985. Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 270 cm. Fuente: cortesía del artista. Abajo: Gerardo Delgado, *En la ciudad blanca VII*, 1985. Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 270 cm. Fuente: cortesía del artista.



Figura 5. Fotogramas de la película *En la ciudad blanca*, 1983. Dir.: Alain Tanner. 108 min., Portugal, Suiza y Reino Unido. Fuente: vídeo DVD.

Aquí, Delgado seguirá mostrándonos a un individuo que mira a todas partes pero sin fijeza, al igual que el protagonista de *En la ciudad blanca*, que está interpretado como alguien ido. De nuevo, se puede ver en estas imágenes que este personaje no va a estar contemplando solamente el exterior, sino que a la vez se mirará dentro de sí mismo, explorando su vaciedad interna. Otro aspecto a tener en consideración, es que si dicha figura comenzaba siendo más compacta al principio, llegará el momento en el que ésta irá disolviéndose con el fondo, por lo que terminará creándose sobre toda la superficie una especie de magma. De hecho, como añade el pintor, en la última obra que conforma la serie (Figura 4, imagen de abajo) se puede apreciar que:

« Este individuo llega a desdoblarse en dos. Hay como una especie de desdoblamiento cubista ya que la cabeza mira tanto a un lado como hacia el otro, nos encontramos con dos perfiles que se van a ir fundiendo con ese paisaje. Esto era lo que andaba buscando porque acentuaba esa idea de un ser perdido como se representa en la obra cinematográfica de Tanner (Delgado, entrevista personal, 1 abril 2014).

Este desdoblamiento que se produce en esta pintura, nos recuerda la estructura difusa de la película en la que vemos el rostro del protagonista desde la convivencia de dos realidades: la propia imagen real de la persona (Figura 5, imagen izquierda) y la imagen filmada por el propio Paul con su cámara (Figura 5, imagen derecha).

Al igual que en la obra de Alain Tanner, el clima recreado por Gerardo Delgado en la serie va a ser muy expresivo, haciendo visible su parte más humana al transmitirnos en todo el conjunto su estado anímico personal. Al mismo tiempo que se cuestiona a sí mismo, estas obras nos hablan de separación y pérdida. Si al artista le pareció expectante aquella aparición del actor delante del mar, este amplio horizonte, de dimensión infinita –en el que uno llega a perder la mirada–, también adquirirá una notable presencia, ya que a su vez nos revelará la insignificancia del hombre ante la naturaleza, haciéndonos comprender que no podemos controlar todas las circunstancias externas que nos rodean. Quizás sea por eso, que cuando la película llega a su fin, solo queda la visión del mar y aquel bello recuerdo fugitivo. Respecto a esta presencia del mar en la obra de Delgado, el historiador del arte Pedro Casero llegaba a establecer la siguiente metáfora: “el mar, la naturaleza, es el lienzo ante el que se encuentra el artista, que espera la inspiración, su tabla de salvación, porque es su trabajo como demiurgo, como un pequeño creador de universos, el que puede salvarle” (Casero, 1998, p. 70).

Estos perfiles que se vuelven blandos, pero que todavía continúan inmóviles, así como la inquietud del espacio que los envuelven, parecen indicarnos que otro de los factores decisivos en esta serie de *En la ciudad blanca* será la incertidumbre del tiempo, “la amenaza que sobre la propia identidad ejerce la enorme combinatoria de los posibles caminos a seguir, el sentido de lo que en el tiempo es más radical: el punto de inflexión entre apertura e indeterminación” (Díaz-Urmeneta, 1999, p. 17). Esto es un aspecto esencial que se da en el film, ya que el personaje se abstrae por completo de la concepción real del tiempo para introducirse en una especie de ligereza temporal sin las ligaduras del pasado y del futuro. De hecho, en una secuencia en la que Paul entra en el bar en el que conocerá a Rosa, llama la atención del protagonista un reloj de pared que funciona al revés (Figura 1). Las agujas girarán en sentido contrario al igual que el orden de los números. La joven le aclarará que el reloj anda correctamente, que lo que va al revés es el mundo. Así que por lo tanto, todo adquirirá un nuevo sentido para Paul, ya que comprende que si todos los relojes fueran al revés, el mundo marcharía bien.

Este estado de inmovilidad y de suspensión del tiempo y del espacio en el que permanece también este personaje pintado por Delgado, va a quedar perfectamente reflejado en una cita de Julio Cortázar. Ésta, será leída por el marinero en una carta que le había enviado su mujer en contestación a su desconocimiento sobre lo que es un “axolotl” (ajolote), ya que el capitán del barco lo compararía con este anfibio. A continuación, vamos a mostrar este fragmento extraído del cuento del escritor y que se convertirá en una pieza clave sobre la que oscilará el film:

« Fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl. Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente. [...] Espiaban algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl (Cortázar, 1982).

Como los axolotls, Paul permanecería quieto dentro del espacio y el tiempo. Es decir, que al quedarse en Lisboa, éste se va a encontrar atrapado hacia ese otro lado del espejo, en un mundo completamente diferente al que antes había vivido y que ahora comenzará a tener un nuevo significado. De forma similar, esta comparación describiría muy bien la situación del pintor, que al transmitir esa quietud que muestran todas sus cabezas pintadas, se va a reflejar una característica primordial en su condición humana: la duda constante, duda que le llevará a convertirse en “un modelo de artista alejado de lo dogmático y lo predecible” (García y Lara, 2012, p. 379).

Para mostrar toda esta situación de inseguridad y de soledad, Gerardo Delgado hizo que estas cabezas fundidas en el paisaje se multiplicasen, se superpusiesen y se desmembrasen; los ojos, dirigirían su mirada hacia un lado, hacia el otro o hacia los dos. Al agruparse, mezclarse y confundirse todas estas formas sobre la misma superficie del lienzo, conseguiría no solo alcanzar un mayor nivel de complejidad sobre la imagen, sino que también llegaría a crear esa ansiada atmósfera que se intensificará en sus próximas series.

Otro de los hechos que se había dado en este drama de *En la ciudad blanca* de Tanner y al que ya hicimos referencia en el primer apartado, es la relación amorosa que surgiría entre Paul y Rosa. Aquella experiencia, que terminará en fracaso y que conducirá al personaje a un estado de aislamiento, podríamos equipararlo con otra de las realidades que sufrirá el pintor dentro del terreno artístico cuando nos habla de “distancias medidas” en un artículo sobre dicha serie. En éste, el artista expresaba que cuando se encuentra en su estudio pintando, se produce una relación afectiva y directa con la obra. En ese momento de creación, va a ir saltando de un lienzo a otro, manipulando varios a la vez aunque ya estén finalizados. En cambio, cuando llega el momento en que los cuadros salen del lugar de trabajo para ser colgados en las blancas paredes de un museo o de una galería, la relación que se establece es completamente distinta, de pronto surgirá un gran distanciamiento. Ya no habrá deriva entre una obra y otra. Delgado se vuelve mucho más crítico y ajeno a lo pintado porque ya la batalla y el diálogo con el lienzo ha finalizado, los elementos y los colores han pasado a estar fijos y vacíos de esa reflexión activa que se producía en el estudio cuando todavía la pintura fluía, chorreaba.

En resumidas cuentas, podemos decir al comparar la obra fílmica de Alain Tanner y la obra artística de Gerardo Delgado, que para ambos solamente existirá una única cosa verdadera, y esa no es más que la permanencia de la memoria y el recuerdo de todo lo que se ha vivido.

## 5. Conclusiones

Debemos reconocer la enorme influencia que llegó a ejercer la película *En la ciudad blanca* de Alain Tanner sobre la producción artística de Gerardo Delgado. El interés que le despertarían el argumento y ese determinado encuadre en el que verá condensado toda la idea principal, hace subrayar la necesidad del pintor de partir de un tema

como punto de referencia, ya que éste será el que le permitirá iniciar la búsqueda de un vocabulario plástico personal que no solo reforzará sus planteamientos, sino que reflejará de forma muy sutil su evocación anímica.

La serie de pinturas *En la ciudad blanca* merece una especial atención puesto que será la primera serie temática abordada por Delgado en la cual el cine llegará a ocupar un lugar privilegiado en su concepción creadora. Además, en este conjunto de obras estará por primera vez muy presente, y de manera muy clara, la imagen del autorretrato.

Hemos podido comprobar que el paralelismo del encuadre seleccionado del film y la obra pictórica resultante son más que evidentes, puesto que el artista extraerá cuidadosamente de dicho encuadre el motivo principal que se irá repitiendo a lo largo de toda la serie: la cabeza a contraluz del protagonista. La inconcreción y reiteración sobre este individuo que se sumerge en la inmensidad del mar, nos indicará el desinterés del artista por realizar una pintura narrativa, ya que con una sola imagen muy elemental lo que pretende lograr es la “presencia”. Lo que realmente le va a importar es condensar la incertidumbre psicológica que transmite la película por encima de la narración concreta que transmite el guión. La imagen del personaje principal, que está interpretado como un ser que va a la deriva, flotando en un espacio desconocido, e inmerso en un estado de incertidumbre y soledad, en el cual todo parece carecer de sentido, hará que Delgado se sienta completamente identificado, sirviéndole todo ello como metáfora para expresar su propia situación personal. Su condición humana “insegura”, le llevará en ese momento a no saber qué camino tomar dentro del ámbito artístico. Sin embargo, esa duda constante que pervive en el pintor, será la que incentive su deseo por explorar las posibilidades y las limitaciones que le ofrece la propia pintura. Así en esta serie de *En la ciudad blanca*, el artista asume por primera vez un discurso figurativo que se prolongará durante toda la década de los ochenta. Lo que viene a demostrar la importancia que ha tenido en el pintor sevillano el mundo del cine y en concreto la obra fílmica de Tanner en su discurso plástico, dado que este campo va a constituir una parte sustancial de ese universo cultural en el que se desenvuelve y que ha iluminado su mente creativa.

## Referencias bibliográficas

BAS, F. (2011). “Dans la ville blanche”. *Alain Tanner, SwissFilms*. [Consulta 2017-02-05]. En: <[http://www.swissfilms.ch/static/files/cineportraits/44\\_Tanner\\_es.pdf](http://www.swissfilms.ch/static/files/cineportraits/44_Tanner_es.pdf)>

- CASERO, P. (1998). *Gerardo Delgado. Su obra artística (1967-1992)*. Sevilla: Padilla Libros.
- CORTÁZAR, J. (1982). *Final del juego*. Madrid: Alfaguara.
- (1984). “Hacia “El Profeta””. En Cortines, J. Gerardo Delgado: El Profeta. Sevilla: Colegio Arquitectos, sin p.
- DELGADO, G. (1983). “En la ciudad blanca”. Guadalimar, (Octubre–Noviembre), año IX, n° 75, p. 40.
- (1995). “Gerardo Delgado”. En Queralt, R. et al. A través del dibujo. Sevilla: E.P.G. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 52-55.
- (2014). Entrevista personal con Gerardo Delgado. Olivares (Sevilla), 1 abril 2014.
- DÍAZ-URMENETA, J. B. (1999). “El tiempo y la mirada. La pintura de Gerardo Delgado en los últimos años”. En Díaz-Urmeneta, J.B., Delgado, G. (textos) Gerardo Delgado: Pinturas y dibujos 1995-98. Zaragoza: Banco Zaragozano, pp. 9-24.
- GARCÍA, L. y LARA, P. (2012). “Gerardo Delgado: el juego racional del arte”. Estúdio. [Consulta: 2014-08-07]. Vol. 3, n° 5, pp. 374-380. En: <[http://issuu.com/fbaul/docs/est\\_\\_dio5\\_2012/374](http://issuu.com/fbaul/docs/est__dio5_2012/374)>
- POWER, K. (1985). “Conversación con Gerardo Delgado”. En Power, K. Conversaciones con... Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Ferrán García Sevilla, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta y Manolo Quejido. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, pp. 65-93.
- (1990). “Gerardo Delgado”. En Barnes, L. Glenn, C. (eds.) Imágenes líricas=New spanish visions. Long Beach: University Art Museum, California State University, pp. 49-56.
- TANNER, A. (1983). *Dans la ville blanche (En la ciudad blanca)* [vídeo DVD]. Suiza, Portugal y Reino Unido: Westdeutscher Rundfunk (WDR), Télévision Suisse-Romande (TSR), Channel Four Films, Filmograph S.A., Metro Filmes.