

## Transcripción cinematográfica de la mirada erótica del fotógrafo Bellocq en *Pretty Baby* de Louis Malle

Nekane Parejo

*Universidad de Málaga*

nekane@uma.es

### Résumé

Au début du XX<sup>e</sup> siècle Ernest James Bellocq a photographié avec son appareil photo l'image des prostituées de la Nouvelle-Orléans. Des années plus tard, Louis Malle a donné vie à ce mystérieux photographe sur l'écran dans le controversé film *La petite (Pretty Baby, 1978)*. Trois questions se posent en faisant un étude précis des oeuvres de ces auteurs. L'une d'elles se centre sur le parallélisme entre le personnage de Bellocq et celui que Malle a recréé dans son film. Une deuxième question est en rapport avec la représentation cinématographique des filles photographiées dans le bordel de Storyville. Et finalement, on va aborder l'acte photographique pour déterminer la transcription construite par le cinéaste.

**Mots-clés:** Cinéma. Photographie. Louis Malle. Ernest James Bellocq. Regard érotique. Prostitution.

### Abstract

In the first years of the twentieth century Ernest James Bellocq used his camera to capture the image of New Orleans' prostitutes. Years later, in 1978, Louis Malle would be taking the life of this mysterious photographer to the screen in the controversial film *Pretty Babe*. Delving deeper into the work of these authors, we raise three questions. The first, will be to study the correspondence between the figure of Bellocq and that which Malle recreates. A second approach, will focus on the cinematic representation of them, in which the girls are portrayed in a brothel in Storyville. Finally, we will discuss the photographic act in its entirety and determine the transcription that the filmmaker builds, more definitively how Bellocq's erotic vision and that of Louis Malle merge in the footage of the director.

**Key words:** Cinema. Photography. Louis Malle. Ernest James Bellocq. Erotic Vision. Prostitution.

## 0. Introducción

Se dice que la fotografía no tardó apenas un día en encontrar a modelos dispuestas a posar desnudas para este nuevo invento, pero también que el objetivo, ojo de la cámara, se acomodó raudo hacia el fisgoneo erótico. Un erotismo que la RAE define, entre otras acepciones, como «la exaltación del amor físico en el arte». Este esperado encuentro entre arte y erotismo y, en nuestro caso concreto, con la fotografía y el cine, fue inevitable desde los orígenes de ambas disciplinas. Tanto una como otra descubrieron su capacidad para exhibir de forma explícita y con una sorprendente impresión de realidad el cuerpo desnudo. Ahora bien, la profusión de diferentes niveles de erotismo encuentra en los diversos momentos históricos, entre otros condicionantes, su justificación para establecer el grado de mostración. En cualquier caso, es la posibilidad de transgresión de lo prohibido lo que hace posible el erotismo (Bataille, 1962: 63).

Las primeras aproximaciones a estas imágenes desde el cine y la fotografía se pueden catalogar entre inocentes y pícaras, si tenemos en cuenta la perspectiva actual. Este es el caso de *Beim Fotografen* (Johann Schawarzer, 1907) un corto mudo de 7 minutos que narra la historia de una peculiar sesión fotográfica en estudio. En clave de humor este *Pikante Film* muestra como un fotógrafo y su ayudante organizan los posados ligeros de ropa o con atuendos atrevidos de elegantes señoras. Incluso, cómo en ocasiones los fotógrafos se sobrepasan en su cometido y las respuestas de las retratadas. El estudio también sirve para atender a un público masculino ávido por posar su mirada sobre estas copias fotográficas. En este último aspecto son paradigmáticas dos producciones posteriores: *El Fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960) y *Bettie Page: la chica de las revistas* (*The Notorius Bettie Page*, Mary Harron, 2005) que sin perder totalmente la candidez de las propuestas primitivas se adentran en planteamientos más escabrosos. Sirva de muestra el acto fotográfico para la elaboración de las imágenes sadomasoquistas de la conocida y entrañable *pin-up* de los años 50 o las modelos con moratones de las sesiones fotográficas del protagonista de la película de Powell.

Partimos, por tanto, de la premisa de que la mirada es el vehículo que canaliza el erotismo. La fotografía y, en concreto, su artífice el fotógrafo, será «aquel que mira continuamente y que va a prolongar su mirada en el papel, en el documento, en la obra de arte, en una mirada parada en el tiempo» (Olivares, 2008: 21). Desde esta propuesta el cineasta, que recoge el testigo y escoge como protagonista de su metraje a un fotógrafo erótico, redundará en un cruce de caminos entre este último, su visión cinematográfica y la del espectador. Y convertirán la cámara de cine y la enunciación en firmes aliados que «ante la desnudez de la feminidad no pueden más que detener la diégesis y dedicarle un inusitado protagonismo» (Higuera, 2011: 116). De igual modo, la cámara cinematográfica de Louis Malle en *Pretty Baby* (1978) se recrea a través del visor de la del fotógrafo Ernest James Bellocq (Keith Carradine) en la pues-

ta en escena de los cuerpos desnudos de Hattie (Susan Sarandon) y su hija de 12 años Violet (Brooke Shields).

Nuestro propósito es abordar tres cuestiones. La primera estudiará los puntos de coincidencia entre la figura de Bellocq y el personaje de la película de Malle. La segunda se centrará en los paralelismos entre las modelos del fotógrafo y las que recrea el cineasta. Por último, se observará cómo se construye el acto fotográfico para determinar los vínculos y divergencias entre el modo de narración fotográfico y el filmico.

### 1. Correspondencias entre el fotógrafo Bellocq y su personaje cinematográfico

Poco se sabe de Bellocq. Incluso las descripciones sobre su apariencia física son contradictorias. Mientras unos lo tildan de apuesto, y así lo vemos en *Pretty Baby*, otros dan cuenta de un hombre con aspecto siniestro debido a una hidrocefalia, equiparándolo con su contemporáneo Toulouse Lautrec. Estas similitudes van más allá de su aspecto y establecen un claro paralelismo con los lugares que frecuentaban y sus musas.

Se trata de un fotógrafo que compaginó las imágenes de su estudio, las más comerciales, con una trayectoria paralela y bastante ignorada por sus coetáneos consistente en una serie de retratos a prostitutas efectuados entre 1897 y 1917. Hasta nuestros días han llegado 89 de estas imágenes gracias al también fotógrafo Lee Friedlander, quien en 1958 descubre estos negativos sobre vidrio. Los comprará ocho años más tarde para, no sin dificultades, positivarlos con la técnica del ennegrecimiento directo, un proceso en desuso empleado 60 años antes del descubrimiento de las placas. Poco después, en 1970, estas imágenes se expondrán en el MOMA y se editará un catálogo, *Storyville Portraits*, en el que colaboran Susan Sontag y John Szarkowski. Bellocq que había sido olvidado por la historia de la fotografía fue recuperado por Friedlander como lo fue Atget por Man Ray.

Del trabajo de este misterioso autor emergen unos encuadres que suscitaron más de una elucubración acerca de la relación entre el fotógrafo y sus modelos. Y es precisamente este aspecto en el que más se detiene la película de Louis Malle, que narra la vida cotidiana en el burdel de Madame Neill en 1917. Un prostíbulo situado en el barrio de Storyville en el distrito rojo<sup>1</sup> de Nueva Orleans al que llega un fotógrafo para inmortalizar a sus meretrices.

El protagonista de *Pretty Baby* desde el primer momento se presenta como Bellocq. Keith Carradine interpreta un personaje que se muestra como un hombre considerado y discreto, aparentemente ajeno a las transacciones sexuales del burdel y al

---

<sup>1</sup> Storyville será el único distrito de la ciudad en el que la prostitución fue legal entre 1898 y 1917 debido a una normativa promulgada por el ayuntamiento de Nueva Orleans en 1897. De hecho dispuso de un original tipo de publicación, las *blue books*, donde a modo de guía se orientaba a cerca de los precios y servicios de estos lugares.

que las chicas solo le interesan para retratarlas, aunque pague por el tiempo que las ocupa en sus tomas. Paulatinamente se convierte en el eterno observador y adquiere el estatus de los grandes fotógrafos que se integran en el ambiente para sin precipitarse pasar desapercibido tanto él como su cámara. La periodista argentina Paula Halperín confirma a través de las palabras del fotógrafo argentino Juan Travnik lo que Malle pone sobre el celuloide:

Él pasaba un tiempo extenso dentro de los prostíbulos. En especial en uno de ellos. Quizá por un periodo vivió y durmió allí. Esto estaría abonado por una cuestión que se da mucho en fotografía en cuanto a la naturalidad de las imágenes (Halperín, 2009: en línea).

La película ofrece la imagen de un profesional de la fotografía, atento en todo momento a cuestiones técnicas y artísticas, como la iluminación, la escenografía y la puesta en escena. Por este motivo cuando *madame* Neill le recrimina la temprana hora a la que llega por primera vez al burdel, su respuesta no deja lugar a dudas: «necesito luz solar para mis fotos. Esta es la mejor hora para mí».

Malle no escatima en planos en los que Bellocq ajusta el clásico paraguas de iluminación de estudio, limpia escrupulosamente los objetivos o retoca el fondo para conseguir una escenografía adecuada. Resulta significativa la escena en la que para eliminar el ruido visual de una toma en exteriores en la que corretean diversos animales domésticos, la cámara de cine se detiene en la intervención del fotógrafo. Se trata simplemente de recolocar unas alfombras en un tendal delante de la modelo para obtener un nuevo espacio y focalizar la mirada del espectador. Un nuevo espacio exterior, que ahora simula un decorado interior a través del doble visor, el del cineasta y el del fotógrafo.

## 2. Las mujeres retratadas por Bellocq y su representación fílmica

Desde una perspectiva fotográfica la mujer de principios del siglo XX responde a un prototipo donde destaca su carácter burgués y, por añadidura, ocioso. Será precisamente esta fórmula la que desencadene una réplica, la de la *femme fatale* donde la imagen de las prostitutas ocupa un lugar destacado<sup>2</sup>. Bajo este vocablo se enmarcan formas curvadas y contorsionadas que destilan erotismo y seducción. No en vano y, como señala Jordi Luengo (2008: 210), «la sexualidad más y mejor desarrollada se hallaba representada en las mujeres de “vida alegre”, las cuales en modo alguno se asemejaban al patrón de “feminidad exquisita”». Sin embargo, y como respuesta a la excesiva voluptuosidad, algunos artistas se posicionarán en el extremo opuesto y dirigirán el objetivo de su cámara hacia niños y adolescentes en posturas equívocas. Años

<sup>2</sup> Las facetas que abordó la fotografía no siempre fueron meramente artísticas. Existieron otros usos como la vigilancia que algunas autoridades hicieron para el control de los genitales de las prostitutas a partir de 1865.

antes, en plena ideología victoriana y con el pictorialismo como corriente artística más extendida, la pequeña Alice de Lewis Carroll, sienta un precedente en este arte de retratar menores desnudos con imágenes que «sirvieron para dar forma visual a una ideología específica: los niños efectivamente tienen una naturaleza sexual incluso en tiempos en que las leyes y la sociedad sostienen que no debería ser así» (Pultz, 2003: 43). Imágenes que, independientemente de que los padres estuvieran presentes en el posado, revelan sexualidad.

Estos dos estereotipos, las prostitutas y la prepúber, son las genuinas protagonistas del metraje de Louis Malle. Estas, aunque extrañadas en un principio por la presencia del fotógrafo (basta recordar la respuesta de la *madame* en su primer encuentro con Bellocq cuando le propone su intención de retratar a las mujeres del lupanar: «regento una casa de putas muy respetable y esto me parece muy estrambótico»), le acogerán como a uno más de la colectividad que conforman los clientes habituales y las chicas de la casa. Chicas como la pequeña Violet, para quien el mundo de la fotografía se convierte en magia y su artífice en «un brujo vudú, que tiene un montón de frascos», o para quien intenta ver la imagen de su madre en una placa sin revelar. Chicas poco expertas en el hábito del posado fotográfico, que se contonean ante la cámara como si de un cliente se tratara, sin entender por qué Bellocq prefiere la naturalidad de una puta soñolienta a primera hora de la mañana. Hattie en el primer posado no dudará en preguntar extrañada: «¿cómo estoy, sin lavarme, ni peinarme?».

El fotógrafo en el transcurso de la película encuentra esta espontaneidad en Violet que representa al arquetipo estereotipado de la «lolita» que, con algún precedente en el siglo XIX, había sido instaurado por Nabokov en su novela homónima en 1955<sup>3</sup>, como el de la niña/joven que se muestra como adulta en el terreno de la seducción. Ese personaje que:

Por un lado participa de algunos de los elementos identificados de la categoría «blanca» –como la inocencia consustancial que sitúa a la mujer en una eterna minoría de edad-, y por otro, despliega los mecanismos de la otra cara de la moneda, marcada por el carácter irracional, instintivo y pasional que enlaza con la desobediente Eva o la emancipada y oscura Lilith (Ruiz Garrido, 2010: 82).

Efectivamente, este es el caso de una Violet que alterna sus juegos todavía infantiles con atuendos y poses de una genuina *fille fatale*. Cineasta y fotógrafo se hacen eco de esta dicotomía que encuentra su momento culminante precisamente cuando su virginidad es subastada al mejor postor entre los clientes en una inquietante ceremonia de iniciación en la que el fotógrafo, aunque presente, no realiza ningún dispa-

<sup>3</sup> Posteriormente, sus adaptaciones cinematográficas, la de Stanley Kubrick en 1962 y la de Adrian Lyne en 1997, contribuirán a asentar el personaje.

ro fotográfico. Robert H. Rimmer incluye dentro de las 25 convenciones del género erótico cinematográfico una dedicada al «alto porcentaje de filmes del género que abordan la fantasía masculina de tener una virgen» (Gubern, 1989: 21). Una figura que según Bornay (1998: 142-143) contó con gran predicamento gracias a leyendas y creencias, como la que circuló por Europa que vinculaba la desfloración de una joven virgen con la curación de enfermedades venéreas.

Esta disyuntiva entre niña y mujer, manifiesta durante toda la película, es registrada fotográficamente en dos momentos entre los que solo distan cuatro minutos en el metraje. En el primero, se observa a Violet abrazando una muñeca que Bellocq le acaba de regalar. Ambas miran a la cámara frontalmente en una pose estática que rompe la pequeña tapándose los ojos con el sombrero, hastiada del posado. Inmediatamente después, el director incide en evidenciar su niñez y recurre a planos en los que conversa con la muñeca o reconoce que estuvo jugando con los frascos del revelado.

En el segundo posado, ya sin el inusual vestido recargado de la toma anterior, se encuentra desnuda recostada sobre un diván, como si de una «olimpia» se tratara. En este sentido, y relacionándolo con el asunto que nos ocupa, es necesario recordar otro cortometraje de Johann Schawarzer, *Das Eitle Stübenmadche* (*Coquette Domestique*, 1908) en cuanto a las similitudes que presenta. Aquí, una chica, plumero en mano, limpia una habitación, se fija en una enorme escultura, una *Olimpia* recostada a la espera de ser inmortalizada por un pintor y comienza a desnudarse hasta emular una pose similar a la modelo de piedra. En ese momento llega el pintor y sale corriendo avergonzada.

En *Pretty Baby* nos encontramos ante una de las variaciones sobre este tema que configuran la historia de la representación artística desde *La Olympia* (1863-1865) de Édouard Manet. La puesta en escena cumple parcialmente los cánones del género que retrata «la tonalidad blanquizca de ese cuerpo femenino tan vulgar, tan poco idealizado, tan diferente del exhibido por las esplendorosas diosas» (Ramírez, 2010: 112). Al igual que en la original del pintor francés, la profesión no es difícil de adivinar, lo revela su mirada directa a cámara donde el espectador se convierte en un potencial cliente. Las palabras de Colaizzi (2003: 341) pueden resultar esclarecedoras: «la identificación generalizada entre masculinidad-mirada y feminidad-espectáculo se convierte en un *déjà vu*». Sin embargo, y de acuerdo con Paula Halperín (2009), aquí Bellocq busca mostrar el cuerpo como es y por este motivo no recurre a una pose propia de la tradición pictórica donde la rotación de la cadera busca la estilización, aunque la pose inequívoca de la mano derecha próxima a los genitales delate una más de las pautas de esta tipología de retratos. No obstante, el cineasta prioriza la puesta

en escena sobre un acto fotográfico frustrado. Esta situación da lugar a que finalmente la mano no esconda el pubis<sup>4</sup> y la foto no se materialice.

Otro rasgo definitorio de las retratadas en la película es que representan un erotismo amable, incluso alegre, en el que el diálogo entre las modelos y el fotógrafo está presente. Un tiempo idealizado en la historia de los prostíbulos, sus chicas y sus clientes. En este sentido, la escena, tras el cierre del burdel, cuando Bellocq y Violet se casan y lo celebran con una excursión al campo, es paradigmática. La imágenes muestran a las excompañeras de trabajo de la joven novia bañándose animadamente en un río ligeras de ropa mientras Bellocq inmortaliza el momento con su cámara. Este tipo de escenas, las del baño, conforman una de las temáticas clásicas de la representación de imágenes eróticas tanto en la fotografía como en el cine. De alguna manera, y con reminiscencias pictóricas, se hace referencia a las ninfas que encuentran su hábitat más idóneo en el agua, y esto permite al fotógrafo y cineasta encontrar el pretexto ideal para mostrar el cuerpo de la mujer. Así, las bañistas de *Pretty Baby* o las del fotógrafo inglés David Hamilton, en mayor medida, juegan entre ellas emulando disfrutar como ninfas. Ahora bien, en la película que nos ocupa, más tarde se sumarán a la fiesta unos desconocidos que abandonan su barcaza seducidos por las chicas que reproducen hábitos aprendidos en la casa de citas. No olvidemos que la noción de erotismo viene determinada por variables de diversa índole como el espacio geográfico y el periodo histórico, y que «las prostitutas de Bellocq en el origen de la fotografía son solo las abuelas de las prostitutas japonesas de Araki en la fotografía más contemporánea» (Olivares, 1994: 31).

### 3. El acto fotográfico y su transcripción cinematográfica

Desde una perspectiva histórica la fotografía se convierte en una nueva fórmula de representación del cuerpo desnudo en torno a 1835. Una fórmula intrínsecamente ligada a su predecesora la pintura en cuanto a referencias visuales. Un medio de expresión cuya idiosincrasia radica en la ilusión de mostrar una verdad, independientemente de que este concepto fue cuestionado desde sus orígenes por Hyppolite Bayard en *Autoportrait en noyé* (1840), la primera fotografía expuesta de un cuerpo desnudo en la que el autor fingía su propio suicidio. A partir de este punto los desnudos se acogerán a la doble terminología inglesa, donde *the naked* corresponde al desnudo físico y *the nude* al artístico. Sin profundizar aquí, pues no es objeto de este artículo entrar en las connotaciones que conllevan uno y otro, y de acuerdo con Alberto Adsuara (1997: 75-76), *the naked* se identificaría con «cuando más que estar

---

<sup>4</sup> El primer pubis en el cine no pornográfico se vislumbra en *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966). Dadas las características de esta película, para su distribución MGM constituye una compañía especial (Lenne, 1998: 17).

desnudo se está desvestido», mientras *the nude* se vincula a un género artístico donde la composición y la puesta en escena conforman sus pilares básicos<sup>5</sup>.

En este sentido *Pretty Baby* se hace eco de diversos momentos en los que el acto de retratar un desnudo artístico está presente en toda su integridad. Louis Malle nos sitúa ante «[...] un véritable acte iconique, une image si l'on veut, mais en travail, quelque chose que l'on ne peut pas concevoir en dehors de ses *circonstances*» (Dubois, 1988: 9). Expresado de otra manera, y estableciendo un juego de palabras con los referentes de la fotografía según Denis Roche, lo que se rueda «c'est l'action même de photographier» (Roche, 1982: 73).

Desde aquí, el cineasta construye pequeños microrrelatos cuyo eje vertebrador son las auténticas copias fotográficas de Bellocq. Y aunque las modelos no sean las mismas, compositivamente el resultado final es idéntico a las fotografías. Para confeccionar estas narraciones se detiene en instantes antes y después del disparo en los que asistimos al despliegue de la puesta en escena, así como a sus consecuencias *a posteriori*.

En este sentido destacan dos sesiones fotográficas. En la primera, un todavía apocado Bellocq se enfrenta al ofrecimiento por parte de Hattie de enseñarle sus pechos para que los retrate. La propuesta deviene en un saber hacer profesional por parte de este que se traduce en una serie de indicaciones respecto a la pose, el maquillaje y atrezzo. Además, la historia sugiere los celos de Violet que forma parte del encuadre cinematográfico, pero que será excluida del fotográfico. Para terminar la escena se observa un plano muy próximo a lo que será finalmente la copia, paradójicamente en color.

La segunda sesión se inicia con Bellocq bajo la sábana negra de su cámara de placas. Nuevamente el cineasta muestra los preparativos e incide en el resentimiento de Violet por no ser inmortalizada. Frente al fotógrafo se sitúa una prostituta totalmente enfundada en un *body* muy ceñido de color carne, en clara alusión a su fotografía *Storyville. Portrait, 1911*. Se trata de una segunda piel, como la que portará un siglo después Vera, la protagonista de *La piel que habito* (Almodóvar, 2011) para cubrir la piel transgénica que le ha sido trasplantada. La funcionalidad de este vestuario difiere entre uno y otro personaje, pero «el cuerpo cubierto por la delgada gasa queda destacado, enmarcado. El velo es dialéctico, al cubrir, revela, al velar descubre. El desnudo es más desnudo si se vela» (Molino, 2004: 205).

La película también contempla una de las convenciones iconográficas ya presentes en la fotografía erótica desde el siglo XIX y a la que Bellocq no era ajeno. Nos referimos a cierto pudor que lleva a ocultar el rostro de las modelos. El empleo de máscaras en la puesta en escena era el medio más frecuente para encubrir la identidad de las prostitutas. Además, en el caso del fotógrafo estadounidense algunas de las pla-

<sup>5</sup> Kenneth Clark (1981: 17-39) dedica el primer capítulo de su libro *El desnudo* a matizar este concepto.

cas se encontraron desposeídas del rostro, con la cabeza rayada. Existen numerosas versiones en torno al posible causante de este tipo de censura que inicialmente se atribuyó al hermano jesuita de Bellocq.

Philippe Dubois para ejemplificar la tercera de sus modalidades del fuera de campo, la que se establece por obliteración y que se evidencia a través de la sustracción parcial del espacio de la representación mediante el enmascaramiento de alguna zona, también se refiere a estas placas. Este autor atribuirá al paso del tiempo el deterioro de ciertas áreas del negativo y se referirá a ellas como «toutes abimées, piquées, éraflées, corrodées, par desmystérieuses réactions chimiques» (Dubois, 1988: 183), sin señalar una mano ejecutora. En este sentido, Friedlander demostrará que los arañazos fueron propiciados con el negativo todavía húmedo, lo que limita la autoría al propio fotógrafo o a alguien próximo a las sesiones de revelado. Louis Malle se decanta por esta posibilidad y otorga el papel censor a una Violet despechada que tras una discusión raya la cara de su madre de una de las placas.

#### 4. Conclusiones

Las imágenes fijas de Bellocq, aunque dotadas de grandes dosis de proximidad, por si solas no narran la historia de sus personajes al completo y será el cineasta el que se encargue de este cometido, el que nos relate el vínculo afectivo entre el fotógrafo y sus chicas, ligazón que las copias solo dejan entrever.

Un recorrido por el cruce de caminos que se establece entre lo erótico fotográfico y lo erótico cinematográfico da cuenta de las dificultades que este trasvase conlleva. Basta recordar la trayectoria fotográfica de David Hamilton en comparación con su producción cinematográfica. *Bilitis* (1977) o *Tendres cousines* (1980) son una muestra de que «confiar exclusivamente en la mostración de cuerpos desnudos, sin incardinación en una historia convincente, parece condenar al fracaso una película» (Malpartida, 2012: 194).

No es el caso de *Pretty Baby* donde el cine dota de sentido a la exhibición sexual a través de una construcción biográfica, que aunque bastante libre queda plenamente justificada por la opacidad de la existencia de su críptico inspirador. Nos encontramos con un legado del fotógrafo en el que las retratadas se convierten en el sujeto protagonista que documenta una realidad, la de los prostíbulos de Nueva Orleans. Unas fotografías donde «una variada concepción y un sentido respetuoso, no explícito, de una actividad sexual, han hecho considerar estas imágenes como parte de un retrato social, documental y no erótico» (Pérez Gallardo, 2007: 454). Un legado que en manos de Louis Malle adquiere tintes de carácter afectivo mediante una narración vinculante fotógrafo-motivo. Un relato cinematográfico que evidencia una pulsión en la que Bellocq traspasa el rol del mero erotógrafo.

Mención aparte requiere la escena final. Violet ha regresado con su madre y junto a su hermano pequeño y el marido de esta se encuentran en la estación. Él los retrata en dos ocasiones con el mismo fondo, el tren. Mientras, la cámara cinemato-

gráfica se desplaza en una panorámica lateral hasta dejar fuera de campo a la familia y centrarse en el rostro de Violet, cuya pícaro mirada ha sido eclipsada por la seriedad de su expresión. Sin embargo, Malle, que detiene la imagen para dar paso a los títulos de crédito, hace un guiño a su pasado y al espectador al insertar en el congelado de imagen en un segundo plano a un joven ataviado con una gorra de edad similar a Violet.

Este cierre del metraje, de marcado carácter metafórico, pone en escena tres cambios: las ropas eróticas de Hattie y su hija han sido reemplazadas por elegantes atuendos, la cámara de placas de Bellocq ha sido sustituida por una claramente más funcional, la Kodak 0, y, el más significativo, en este momento la autoridad familiar está en manos del marido de Hattie. Como diría Susan Sontag: él que tiene la cámara, tiene el poder. Él es ahora su fotógrafo. Pero además, es el padre que Violet no tuvo. No debemos olvidar que «la ausencia de padre es un tema recurrente en el caso de las Lolitas, utilizada en ocasiones como justificación del interés que puedan sentir éstas por los hombres adultos en tanto sustitutos de la figura paterna» (Aguirre, 2012: 95) y que una vez encontrada parece poner punto final al periplo de nuestra protagonista como *fille fatale* y a la película.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADSUARA, Alberto (1997): *El cuerpo y la fotografía. Entre lo obscuro y lo artístico*. Valencia, Midons Editorial.
- AGUIRRE, Katixa (2012): «Lolita airada: *girl power* y venganza en *Hard Candy* (David Slade, 2005)». *Zer* 17/33, 87-99.
- BATAILLE, Georges (1962): *Erotism, Death and Sensuality*. San Francisco, City Lights.
- BORNAY, Erika (1998): *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra.
- CLARK, Kenneth (1981): *El desnudo*. Madrid, Alianza Editorial.
- COLAIZZI, Giulia (2003): «Placer visual, política sexual y continuidad narrativa». *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* 686, 339-354.
- DUBOIS, Philippe (1988): *L'acte photographique*. Bruxelles, Editions Labor.
- GUBERN, Román (1989): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid, Akal.
- HALPERÍN, Paula: «El misterioso fotógrafo de las prostitutas de Nueva Orleans». *La Nación*, 21 de setiembre de 2009 [Consulta en línea: <http://www.lanacion.com.ar/1176159-el-misterioso-fotografo-de-las-prostitutas-de-nueva-orleans>]; 25/03/2015].
- HIGUERAS, Rubén (2011): «Jesús Franco: el género como disidencia». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 11, 112-119.
- LENNE, Gerard (1998): *Erotismo en el cine*. Madrid, Alcoexport.

- LUENGO, Jordi (2008): «Entre la maja goyesca y la frívola demi-vierge. Idealidades comparativas en el «serenismo literario» del umbral del siglo XX». *Çédille, revista de estudios franceses* 4, 203-236. [Disponible en línea: <http://cedille.webs.ull.es/cuatro-luengo.pdf>].
- MALPARTIDA, Rafael (2012): «El erotismo, de la novela al cine: el caso de Bigas Luna». *An-Mal Electrónica* 32, 175-196. [Disponible en línea: [http://www.anmal.uma.es/numero32/Bigas\\_Luna.pdf](http://www.anmal.uma.es/numero32/Bigas_Luna.pdf)].
- MOLINA, Mauricio (2004): «El cuerpo y sus dobles», in D. Pérez (ed.), *La certeza vulnerable*. Barcelona, Gustavo Gili, 200-205.
- OLIVARES, Rosa (1994): «La otra cara de la luna», in *Mujeres, 10 fotografías/50 retratos*. Madrid, Publicaciones de Estética y Pensamiento, 22-37.
- OLIVARES, Rosa (2008): «Un lugar sin límites». *Exit* 29, 21.
- PÉREZ GALLARDO, Helena (2007): «El reportaje gráfico», in M.L. Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 367-491.
- PULTZ, John (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid, Akal.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (2010): «Las olimpias. Posición de la mirada y ámbitos de la acción», in M. Méndez y B. Ruiz (eds.), *Eros es más. Ensayos sobre arte y erotismo*. Málaga, Departamento de Publicaciones, Fundación Pablo Ruiz Picasso Museo Casa Natal, 111-132.
- ROCHE, Denis (1982): *La disparation des lucioles*. París, Éditions de L'Étoile.
- RUIZ GARRIDO, Belén (2010): «El rostro oculto de Eros. Engaños eróticos finiseculares», in M. Méndez y B. Ruiz (eds.), *Eros es más. Ensayos sobre arte y erotismo*. Málaga, Departamento de Publicaciones, Fundación Pablo Ruiz Picasso Museo Casa Natal, 77-109.

#### REFERENCIAS CINEMATOGRÁFICAS

- ALMODÓVAR, Pedro (2011): *La piel que habito*. El Deseo, ICO, ICAA, TVE y Canal+ España.
- ANTONIONI, Michelangelo (1966): *Blow-up*. Bridge Films, Carlo Ponti Production y Metro-Goldwyn-Mayer.
- HAMILTON, David (1977): *Bilitis*. Ectafilms, Films 21, Mars International Productions, Photographic Services y Sylvio Taet & Jacques Hahum.
- HAMILTON, David (1980): *Tendres cousines*. Filmédís, Planet-Film Berlin, y Stéphan Films.
- HARRON, Mary (2005): *The Notorius Bettie Page*. HBO Films, Killer Films y John Wells Productions.
- POWELL, Michael (1960): *Peeping Tom*. Michael Powell Theatre.
- SCHAWARZER, Johann (1907): *Beim Fotografen*. Saturn Film.