

**Cruz Fuerte, Almudena.**

**Doctoranda en la Facultad de Bellas Artes San Carlos UPV.**

## ***El valor discursivo del vestuario y su plasticidad concomitante en la filmografía de Ulrike Ottiger: Ticket of No Return***

### ***The discursive value of the costumes and their concomitant plasticity in Ulrike Ottiger's filmography: Ticket of No Return***

TIPO DE TRABAJO: Comunicación virtual.

PALABRAS CLAVE: Disidencia, vestuario, feminismo, procesión, crítica.

KEY WORDS: Dissidence, costumes, feminism, procession, criticism.

#### RESUMEN

La presente propuesta de comunicación gira entorno al indumento como generador de polisemias en la obra de Ulrike Ottiger. A través del vestuario de su obra *Ticket of No Return* (1979) se quiere defender la siguiente hipótesis: la relevancia del vestido como elemento analítico y constructor en las plasticidades contemporáneas. La extensa filmografía de esta cineasta feminista y experimental así lo ejemplifica y da fiel muestra de cómo la vestimenta aporta un lenguaje capaz de simbolizar la metonimia del discurso audiovisual.

En *Ticket of No Return* Ottiger transita, como lo volverá a hacer en otras de sus obras, por la idea del estado capitalista (como entelequia controladora-paternalista), por el culto al alcohol (como la embriaguez narcótica implícita en la sociedad de consumo) y por la noción del viaje (como el origen de la procesión). Y estos tres pilares se construyen ampliamente gracias al vestuario ideado y confeccionado por Tabea Blumenshein, protagonista a su vez de la cinta y que da vida a *She*, una alcohólica transeúnte del Berlín proto-neoliberal.

La suntuosa artificialidad del vestuario de Blumenshein contraponen la silueta onto-capitalista que Dior acuñara en la década de los 50 como *New Look*, decálogo del sometimiento femenino a unas formas patriarcales y moralizantes, frente a un mordaz decadentismo propulsado por el exceso y la autodestrucción de una advenediza época de sensacionalistas, moralistas, depravados y ególatras desquiciados.

En conclusión, *Ticket of No Return* supone un excelente ejemplo para despejar la [n] propuesta por el congreso, es decir, para visibilizar la capacidad semiótica del traje, su locuacidad visual y su capacidad constructora. Con ello se pretende dignificar al vestuario, integrándolo en el discurso crítico, académico y artístico, reivindicando a su vez su lugar en las producciones audiovisuales, las artes escénicas y el arte performativo.

#### ABSTRACT

The present communication revolves around the clothing as a generator of polysemics in the work of Ulrike Ottiger. Through the wardrobe of his work *Ticket of No Return* (1979) it wants to defend the following hypothesis: the relevance of clothing as an analytical and constructive element in contemporary plasticities. The extensive filmography of this feminist and experimental filmmaker thus exemplifies it and gives a faithful demonstration of how clothing provides a language capable of symbolizing the metonymy of audiovisual discourse.

In *Ticket of No Return* Ottiger transits, as she will do in other works, for the idea of the capitalist state (as a controlling-paternalistic entelechy), for the cult of alcohol (as the narcotic drunkenness implicit in the consumer society) and by the notion of the trip (as the

origin of the procession). And these three pillars are widely constructed thanks to the costumes designed and made by Tabea Blumenshein, protagonist in turn of the film and who gives life to *She*, an alcoholic passer-by from proto-neoliberal Berlin.

The sumptuous artificiality of Blumenshein's wardrobe contrasts the onto-capitalist silhouette that Dior coined in the 1950s as "New Look", a decalogue of female subjection to patriarchal and moralizing forms, in the face of a biting decadentism propelled by excess and self-destruction of an upstart era of sensationalists, moralists, depraved and egotistical deranged.

In conclusion, *Ticket of No Return* is an excellent example to clear the [n] proposed by the congress, that is, to make visible the semiotic capacity of the suit, its visual loquacity and its construction capacity. With this it intends to dignify the costumes, integrating them in the critical, academic and artistic discourse, in turn claiming their place in audiovisual productions, performing arts and performative art.

## INTRODUCCIÓN

El elemento vestimentario resulta, en la mayoría de las ocasiones, una ingeniería llena de contenido completamente invisible para el creador, el lector-espectador y la crítica artística. Tal desinterés es un hecho constatable que persiste y se agudiza en función de los sectores de la producción artística. Sin embargo, lejos de responder a la vacuidad de contenido, dicho elemento vestimentario constituye una fuente de información ingente y locuaz que, empleado con estudio y determinación, puede llegar a generar polisemias semánticas que enriquezcan una obra, sea cual sea su formato.

Es en este contexto que se destaca la obra de Ulrike Ottinger, quien ha sido capaz de reconocer en el vestuario tal retoricismo, habiéndolo usado en su amplia filmografía como apoyo onomatopéyico en la concepción narrativa y visual de sus piezas. De esta premisa emerge el siguiente análisis del recurso indumentario desplegado en su película *Ticket of No Return*.

## METODOLOGÍA

Para la presente investigación se ha optado por una metodología analítica e interpretativa. A partir de la recogida de referencias vestimentarias de la cinta, se realizó un análisis sobre las conexiones directas que éstas tenían sobre el desarrollo narrativo de la cinta. A partir de esta aproximación analítica de la cinta<sup>1</sup>, al análisis indumentario le prosiguió un ejercicio interpretativo para refrendar que el lenguaje vestimentario está estrechamente ligado a la consecución del conceptual de la pieza, vehiculando cada elemento del vestuario a aspectos contextuales de índole socio-económico, cultural y político.

## DESARROLLO

La filmografía de Ulrike Ottinger se presenta como un fértil campo para estructurar una teoría sobre las capacidades connotativas del vestuario en las artes. En su obra, sus disruptivos *tableaux vivants*, su fractura de montaje y sus argumentos interconectados quedan excelentemente encuadrados en un despliegue vestimentario que no hace sino amplificar las intenciones discursivas de la artista. Nacida en Constanza y con una formación artística dirigida hacia la pintura, pronto encabezó la nueva corriente del cine europeo más pionero e inclasificable de la década de los 80, principalmente tras el estreno de *Ticket of No Return* (1979), primera parte de su trilogía dedicada a la ciudad de Berlín y que proseguirá con *Freak Orlando* (1981) y *Dorian Gray in the Mirror of the Yellow Press* (1984).

A pesar de contar con una obra primigeniamente pictórica, desarrollada ampliamente durante su estancia en París en la década de los 60<sup>2</sup>, Ottinger pronto reconoció en el cine las posibilidades, ya no solo narrativas sino también compositivas, que este formato le ofrecía. Sin embargo, no será hasta su regreso a Alemania<sup>3</sup> cuando comience a realizar sus primeras obras filmográficas.

---

<sup>1</sup> Un análisis similar al que ya hiciera Fischetti (1988) en su artículo *Écriture Féminine in the New German Cinema: Ulrike Ottinger's Portrait of a Woman Drinker*. En él, la autora estudia, además del vestuario y del maquillaje, las cuestiones del caos, del desdoblamiento de identidad y de la violencia desplegadas en la cinta.

<sup>2</sup> Tras una breve formación como pintora en Múnich, se trasladó a París en 1962 donde residió hasta 1968. Inicialmente conoció al artista Johnny Friedlaender del que descubriría las técnicas del aguafuerte, la litografía y la serigrafía. Pero, poco a poco, fue entrando en contacto con otras disciplinas en la capital francesa; de hecho, su fervor por el cine y que le llevó años más tardes a recurrir a él como formato, nació gracias a sus continuas visitas a la *Cinéma-thèque de Paris*. Pero también fue en París donde conoció la sociología, la antropología y la filosofía de la mano de Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser y Pierre Bourdieu, a cuyas clases tuvo la oportunidad de asistir como oyente en la Sorbona. La influencia de estos tres autores en su narrativa cinematográfica parece indiscutible.

<sup>3</sup> Inicialmente, desembarcaría en su Constanza natal donde se dedicó a la actividad de mecenazgo, promocionando el arte más emergente de la época a través de un cineclub-galería de arte y una editorial. Entre los artistas que Ottinger acogió se encontraban grandes figuras de aquel momento como David Hockney, Rainer Werner Fassbinder o Wolf Vostell. A este último le unirá una estrecha amistad que le llevaría a filmar, en sus primeros viajes a Berlín, los *happenings* que Vostell desarrolló en esta época a través del documental *Berlinfieber-Wolf Vostell* (1973).

A pesar de la determinación estética y ficcional de sus primeros medimetrajados rodados en Constanza, apogemas de la experimentación fílmica que Ottiger proseguiría en adelante, Berlín pronto se convirtió en su mayor fuente de inspiración: la orografía urbana de la ciudad (reflejo de una situación política cambiante) y el crisol humano que por ella circunvalaba, originaron la realización de su *Berlin Trilogy*<sup>4</sup>, encabezada por *Ticket of No Return*<sup>5</sup>. Traducida al español como “*Retrato de una Alcohólica*”, con esta pieza llegó a condensar su ya iniciado lenguaje visual en el que el vestuario tendría una posición predilecta.

Para la realización de esta película contó con la participación de Tabea Blumenschein<sup>6</sup>, tanto en la interpretación como en el diseño del vestuario y del maquillaje. En *Ticket of No Return* consiguió imprimir su huella, ya no solo por ser la protagonista de la cinta, sino por idear un vestuario que supo colmar las expectativas conceptuales que hilaban la trama: fue capaz de guarecer los oropeles del narcisismo y del capital, la mascarada normativa, el paternalismo estadista y la pulsión destructora en texturas acharoladas, tacones de aguja, transparencias, satenes, alpacas, *negligés* y guantes, todo ello desde el primer fotograma (**Figura 1**).



**Figura 1.** Fotogramas del filme que muestran el uso de tapafeas de plumetti, negligés, guantes, satenes y tacones de aguja.

En esta película, Ottiger transita por varios conceptos que construyen las inconexiones del sistema social, económico y cultural de las sociedades post-industriales, atravesando durante la trama por zonas de entelequia que permiten dilatar la incapacidad de la protagonista de asumir una realidad constrictiva y limitadora, la cual le impone una faceta identitaria única y consensuada. Gracias al vestuario, estas concepciones discursivas adquieren una mayor amplitud plástica, generando una unicidad entre la dramaturgia y el metraje. Porque es a través del vestido que se descubre a su protagonista, *She*, una mujer que encarna el narcisismo a través de los preceptos asignados por un patriarcado que hace de ella un objeto fetichista y a la que enmudece en beneficio del sistema.

Esta protagonista anónima, muda y arquetípicamente bella, inicia un viaje sin billete de vuelta a Berlín, al ritmo de unos incómodos tacones de aguja e insinuando una silueta lápiz, que posteriormente desvelará bajo un abrigo *evasé*, remitiendo al espectador directamente a la estética *New Look* de los años 50. El recurso de la silueta de esta década responde a la literalidad de sus formas en cuanto a su poder objetivizante, ya que fue en este período cuando el patriarcado cerró filas tras años de disensión vestimentaria en el armario femenino<sup>7</sup> y volvió a someter a la mujer a las estrecheces de las cinturas de avispa, al entorpecimiento de las faldas desmesuradas y a la inestabilidad de los tacones altos<sup>8</sup>. Sin embargo, *She* asume cada uno de los elementos de su vestuario, incluyendo un maquillaje exagerado (identificativo de la idea de mascarada), para entregarse a un ejercicio digresivo que contradiga los pilares de

<sup>4</sup> Con esta trilogía consiguió un gran reconocimiento en el panorama europeo y la opinión no tardó en adjudicarle el liderazgo de la emergente cinematografía feminista de la cual, involuntariamente, ella misma se desuniría ya que sus planteamientos sobre la identidad sexual, entre otros, poco tenían que ver en el plano estilístico con el resto de autoras, más interesadas en desvelar la esencia del cine hecho por mujeres y para mujeres. De hecho, como apunta Sichel (2004), algunos historiadores de cine clasificarían más tarde a sus películas como *queer cinema*.

<sup>5</sup> La cinta fue estrenada en el Festival Internacional de Cine de la ciudad de Hof en el año 1979. Un año más tarde el filme recorrió los festivales de cine de Cannes (exhibiéndose en la sección “*Semaine de la Critique*”) y de Berlín.

<sup>6</sup> Para entonces, Blumenschein era una íntima amiga cuya relación se remontaba a los tiempos de Constanza. En sus primeros rodajes Ottiger le ofreció papeles como actriz (*Laokoon and Sons*, 1972) y pronto le delegó la función de construir los personajes de sus películas a través del vestuario bajo su supervisión. Sin embargo, esta estrecha colaboración se extinguirá una vez clausurada la trilogía berlinesa, coincidiendo con el nacimiento del grupo de arte y música post-punk de la escena *underground* berlinesa, *Die Tödliche Doris*, en el que Blumenschein se encauzó junto con el artista Wolfgang Müller hasta el año 1987.

<sup>7</sup> En las décadas anteriores a la II Guerra Mundial, la mujer pudo deshacerse de los artificiosos volúmenes a los que estaba sometida y consiguió apoderarse de siluetas más libertarias. A su vez, durante este período, la moda acaparó entre sus filas nombres femeninos que luchaban por vencer las consignas limitantes de un vestuario femenino subyugado a corsés y faldas entrabas. Entre esos nombres destacan los de Gabrielle Chanel, Elsa Schiaparelli y Madeleine Vionnet, mujeres que contribuyeron a acelerar la revolución en el vestir femenino, revolución abortada por la nueva generación de diseñadores varones que las relevó en la década de los 50.

<sup>8</sup> Los artífices de tal constrictión fueron Christian Dior con su celebrada silueta *New Look* y su fiel colaborador, el zapatero Roger Vivier.

ese sistema que depende de la construcción de prototipos para asegurar su existencia. La entrega absoluta a beber ingentes cantidades de alcohol será su acto disruptivo, mancillando así la honorabilidad de la heredada mujer del *New Look* de los años 50.



**Figura 2.** Fotogramas del inicio del filme en el que la colorida silueta evasé de *She* contrasta con el gris vestuario de las tres virtudes sociales en el aeropuerto de Tegel de Berlín.

En contraposición al estilismo de *She* se encuentra el de tres personajes que encarnan las tres virtudes sociales, las cuales flanquearán a la protagonista durante todo el filme, simbolizando el paradigma moralista un estado fraternalista (**Figura 2**). Éstas tres virtudes son el “Sentido Común”, la “Cuestión Social” y la “Estadística Exacta”, representadas por tres mujeres cuyo atuendo responde a los requerimientos de su sistema protector y regulador: bajo siluetas rectilíneas con someras concesiones a las redondeces, estas mujeres enarbolan un vestuario gris, resumen óptico del tejido de pata de gallo, rematado por tocados que fijan la normatividad. La función de proteger a la sociedad de estas tres agentes sociales queda explícitamente representada por el birrete que porta una de ellas, con la parte frontal alzada y que remite directamente a las cofias que llevarán las abnegadas enfermas de la Cruz Roja durante la II Guerra Mundial. Del mismo modo, sus calzados contrastan con los de la protagonista: frente a los tacones de aguja que lucirá *She*, las tres “virtudes sociales” calzan zapatos oscuros de tacón medio, tipo merceditas y botas de equitación, modelos que no precisan señalar la evidente remisión al sistema que representan. En definitiva, *She* y las tres virtudes escenificarán literalmente, a través de su lenguaje indumentario, el narcisismo frente a la medida y la norma, el caos y la disidencia frente al orden y a la estadística.



**Figura 3.** Fotogramas en los que se percibe a *She* con looks diurnos en los que se da preferencia a los colores claros y vivos, las siluetas *midi*, las gafas de sol y los birretes con pañoletas de gasa, según los preceptos protocolarios que la prensa de moda se ha encargado de asentar desde finales del siglo XVIII.



**Figura 4.** Fotograma en el que se ve a *She* acudiendo al casino en su primera noche en Berlín, portando un vestido tubo con lazo en el escote, redundado en la diadema y pendientes dorados en espiral, evidenciando las diferencias entre los looks nocturnos con respecto a los diurnos.

Hierática, *She*, una suerte de *dandy* femenina *kitsch*, se manifestará como demiurgo de un narcisismo sin posibilidad de réplica cuya distinción, como apuntaría Baudelaire al referirse a sus contemporáneos petimetres del siglo XIX, citado por Lozano (2015), “consiste sobre todo en el talento frío que se debe a la inquebrantable resolución de no emocionarse” (p. 33). Desde su llegada a Berlín, se embarcará en una procesión alcohólica cuya gesta resumiría la aspiración conspicua sobre la que Veblen<sup>9</sup> (2004) teorizó a finales del siglo XIX acerca del despilfarro ostentoso de la clase ociosa, como base estructural de las sociedades proto-democráticas y capitalistas,

<sup>9</sup>Thorstein Veblen fue un sociólogo y economista estadounidense de los siglos XIX y XX. Especialmente interesado en la observación de la sociedad y de la cultura finisecular, Veblen publicó estudios sobre la evolución de los hábitos sociales emergentes del capitalismo decimonónico, siendo una de sus obras más conocidas *La teoría de la clase ociosa*, publicada en 1899. Esta obra condensa su análisis sobre las conductas sociales con respecto al manejo del tiempo, la producción y las manufacturas a lo largo de la historia y ha sido una gran base conceptual para la estructuración de las posteriores teorías sobre la psicología y sociología de la moda.

al que la protagonista suma la conciencia de la mascarada y la pulsión destructora. Del tal modo *She*, cuya vestimenta nos desvela que procede de una de esas clases “*consuetudinariamente exentas o excluidas de las ocupaciones industriales*” (p.37), se entrega a la tarea de alcoholizarse desplegando un armario “de noche” y “de día”, velando por el protocolo que las tradicionales editoriales de moda dictaminan y cuyo lenguaje estudiaría Roland Barthes en su obra *El sistema de la moda* en la década de los 60.

Durante el día se enfundará trajes de chaqueta y vestidos *midi*, de texturas suaves y colores brillantes que complementará con pequeños tocados, pañoletas de tul, gafas de sol, zapatos de salón a contraste, peinados tirantes y bien modelados y un maquillaje en sintonía con su ejercicio del exceso (**Figura 3**). En cuanto a la noche, respetará el protocolo de la *toilette* que ésta requiere y el vestuario responderá a las apetencias de la mujer conspicua cuya vida noctámbula se despliega entre barras de coctelerías y casinos. Un ejemplo de ello será su primera salida nocturna a su llegada a Berlín, cuando asiste a una sala de juegos vestida con un ajustado vestido negro entubado rematado con un exagerado lazo en el escote, redundado por una diadema también en lazo erguida sobre su cabeza. El juego de pendientes dorado en forma de *zigurat* enroscado que remata este *look* no hace sino subrayar la sacralidad de su narcisismo *hors norme* y la espiral alcoholizante autoimpuesta. Esta silueta (**Figura 4**), réplica de las que Emmanuel Ungaro y Yves Saint Laurent propondrían en sus desfiles de Alta Costura a finales de la década de los 70, se desdobra en dos manifiestos: por un lado, el de la ofrenda votiva al capitalismo de la superabundancia, y por otro, el de la mofa al sistema al apropiarse del esteticismo refrendado por el patriarcado para un usufructo narcisista y empoderado.



**Figura 5.** Fotograma del encuentro entre la indigente y *She*, fulgurando el amarillo vestuario de la protagonista en contraste con el de su nueva compañera.

A lo largo de la película, reclutará a una indigente (**Figura 5**) que la acompañará en sus ejercicios de alcoholización y con la que compartirá, desde su mutismo, la ingesta continua de licores, cócteles y demás brebajes. De esta camaradería surgirá un primer acto de mimesis impuesto por *She*, vistiendo a su compañera a su semejanza para una salida conjunta por los bares de Berlín. Se producirá así una teatralización de la teoría sobre la mimética de René Girard, aunque tal mimetismo vestimentario contradecirá la rivalidad que Girard describió cuando dos individuos se dirigen hacia un mismo objeto de deseo en términos de moda: la indigente no muestra el más mínimo anhelo aspiracional en el traje chaqueta, el abrigo de pelo, las sandalias de tacón de aguja ni en el tocado con tapafeas de *plumetti* que *She* le cede, ya que el verdadero objeto de deseo es el alcohol y la evasión que éste proporciona y del cual emana la comunión entre las dos mujeres.

En uno de sus periplos nocturnos pasarán por diferentes estadios de embriaguez y escenarios, en acto de procesión. El primer lugar que visiten será una taberna tradicional, enmarcada por planos cortos de rostros masculinos pertenecientes a la clase obrera; en contraste, tres mujeres se apropian de este espacio “paramachista” y de su barra: *She*, la indigente y una cantante de operetas encarnada por Nina Hagen (**Figura 6**), cupletista vestida de negro y cuya silueta remite directamente a aquel que portaran sus predecesoras en el oficio en la primera década del siglo XX, especialmente por la pelerina viveada con pelo blanco a contraste.

Posteriormente, *She* y su amiga avanzan firmes y seguras con sus tacones de aguja por el suelo sucio y plagado de cristales rotos del tugurio popular. En escena, entre personajes que emulan el dandismo cosmopolita trasnochado, aparece una pareja de judíos: la mujer, vestida de negro a la manera popular y con pañoleta en la cabeza, hace contrastar tal circunspección con unos brillantes pendientes y unos manguitos de lentejuela; el rabino, por su parte, porta un manto hecho de hogazas de pan del cual todos comen, como si participaran del banquete *khoser* de un anfitrión que parece costear la fiesta (**Figura 7**). La sobriedad de los tradicionalismos enmascara así los orígenes de una economía capitalista que se retrotrae a linajes de mercaderes, burgueses y comunidades religiosas.

Este guiño al folclore continua, esta vez desde el matiz más nacionalista, cuando un giro de ubicación sitúa a *She* y a su compañera en un comedor típicamente germano, donde mujeres ataviadas en siluetas *dirndl* y hombres en indumentos bávaros se preparan para un festín a base de salchichas y *choucroute*. Si el vestuario fuese insuficiente, también el *atrezzo* se hace eco de esta oda al costumbrismo: de las paredes cuelgan guirnaldas de salchichas, las mismas que aparecen guarneciendo el mantel, emulando los bordados festoneados de la ropa de mesa (**Figura 8**). Desubicadas y extrañas, el dilema de clases está zanjado: *She* iza insolente una pinta de cerveza ante el asombro de los comensales mientras que su amiga, disfrazada en mujer *chic*, come de su puño enguantado la *choucroute*.

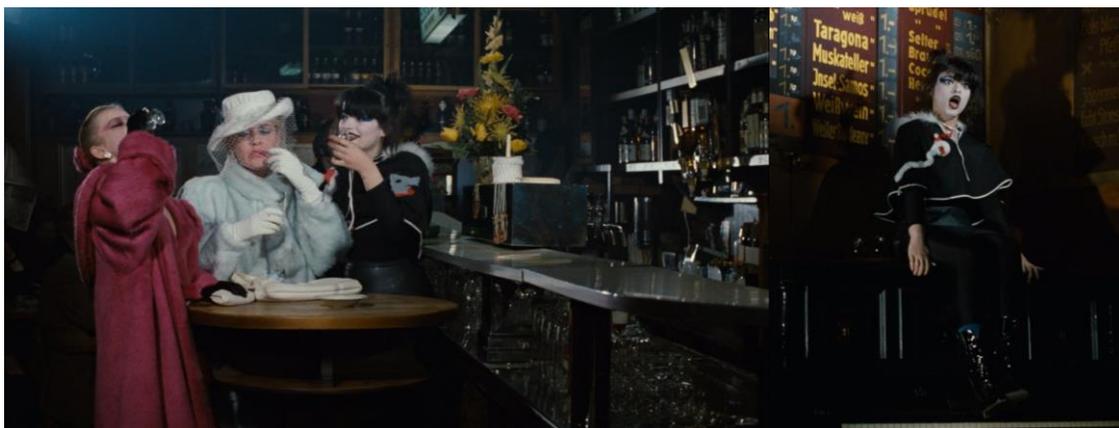


Figura 6. Fotogramas en el que *She*, su compañera mimetizada y la cupletista se entregan al acto alcoholizante en una taberna popular.

Pero el desajuste de género y la sexualidad también son cuestionados cuando ambas cómplices se instalan en un local de lesbianas para proseguir con su ingesta alcohólica. Mientras *She* permanece impertérrita en la barra, su compañera sucumbirá a los encantos de las clientas, enfundadas en ajustados pantalones y cazadoras de cuero negro, melenas cortas, tacones de aguja rojo bermellón y prendas masculinas. Ante tal licencia, las "tres virtudes sociales" aparecerán en escena enarbolando su vestuario gris y su discurso moralista, advirtiendo sobre los peligros de la subcultura y de la homosexualidad, asumiendo sus roles de amonestadoras y preceptoras de las contraindicaciones que conlleva la infracción de la norma. Las reglas y la disensión, nuevamente, se subrayan a través de la contraposición del vestuario.



Figura 7. Fotograma en el que aparece la pareja de judíos, momento en el que ella come de la sobrevesta de panes de él.



Figura 8. Fotograma donde unos comensales ataviados con ropajes bávaros se entregan a un festín tradicional, con guirnaldas y mantel festoneados de salchichas.

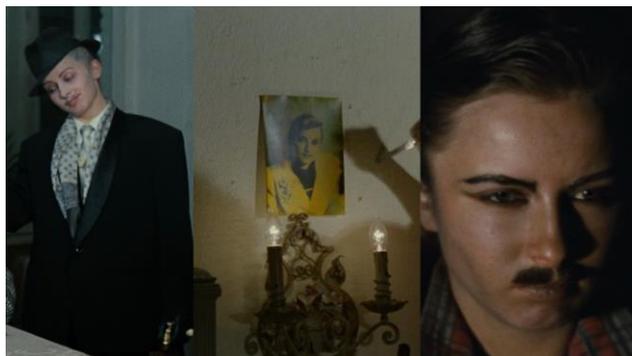
Sin embargo, a lo largo de todas estas deambulaciones en busca de alcohol, la línea vestimentaria de *She* se verá rota de manera intercalada por escenas de ensoñación, entelequias de una identidad quebrada. Las prendas *New Look* se desvanecen y *She* se viste, ora con un vestido-abrigo de reminiscencias orientales, ora con un *body* fucsia, medias, peluca de guata estilo rococó y zapatillas, ejerciendo de equilibrista (Figura 9). Será también en estas ensoñaciones cuando *She* abandone su género asignado y se verá transfigurada en "he", cuestionando la desdoble de género a través del cliché vestimentario, representando así tres arquetipos masculinos: el hombre idealizado, el agente mercantil y el *bad boy* (Figura 10). Todos estos saltos de realidad refuerzan las aristas de un ego limitado a una identidad contraída por sociedad y por cultura, desatando así un abanico de posibilidades subconscientes en las que *She* se repliega asumiendo su transfiguración, ayudada por un vestuario concordante.

Será ya hacia el final del filme cuando *She* se irá apropiando de un vestuario cada vez más *decalé*, como respuesta al deseo de disolución, de entrega al acto de autodestrucción inexorable<sup>10</sup>. En sus últimas apariciones en escena aparece portando un vestido entubado, en tejido aluminizado, con un faldón y una única manga avolantada de gasa (Figura 11), desvirtualización última de su vestuario, reflejo de su incapacidad de eludir la pulsión alcohólica y su imposibilidad de reconocer una identidad cerrada. Es por medio de esta disonancia indumentaria que *She* manifiesta su voluntad explícita de "no retorno" a lo consensuado ni a lo impuesto, vindicándose a través de su panoplia *chic*.

<sup>10</sup> El despliegue vestimentario *decalé* de *She* y su impulso de aniquilación de un ego que se identifica con identidades poliédricas, recrean la carrera paralela a la lidia entre la muerte y la moda, hermanas de la caducidad, a la que aludía Leopaldi en su *Diálogo entre la Moda y la Muerte*, citado por Lozano (2015).



**Figura 9.** Fotogramas en los que se percibe el desdoblamiento de la identidad de *She* en lapsos espejísticos en los que es capaz de superar su ego narcisista y apoderarse de nuevas trasfiguraciones identitarias a través del vestuario.



**Figura 10.** Fotogramas en los que *She* se traviste en tres arquetípicos personajes masculinos.

Si el espejo es un objeto que está estrechamente ligado al reconocimiento de identidad y a la construcción del ego, la última escena es extremadamente locuaz: *She* cierra el filme atravesando un pasillo de espejos acristalados quebrando cada baldosa a su paso gracias a sus punzantes tacones de aguja (**Figura 12**). Cada superficie rota equivaldría así a una identidad fracturada, poniendo en evidencia la fragilidad de la máscara, de la identidad reflejada, clausurando la cinta como una disidente que recurre a la indumentaria, entre otras armas, para retar a la normatividad vigente.



**Figura 11.** Fotograma hacia el final de la cinta en el que *She* rompe la silueta proseguida durante la trama, constituyendo tal disrupción vestimentaria su particular "no retorno".



**Figura 12.** Fotograma final en el que se percibe cómo *She* quiebra cada baldosa de espejo ayudada por unos fetichistas tacones de aguja.

## CONCLUSIÓN

El vestuario es una pieza fundamental en la producción artística. La historia se periodiza a través de una suerte de siluetas, adornos, prendas y tejidos que han recogido unas condiciones sociales, económicas, políticas y de género determinadas. Estos vestidos y complementos han codificado locuciones múltiples que la postmodernidad ha sabido dirimir a través de la semiótica, descifrando así un lenguaje encriptado repleto de posibilidades plásticas. Sin embargo, la identificación del vestido con la industria textil y de la moda ha conformado una tradicional animadversión a concebir al elemento vestimentario como una herramienta más en la producción artística. De ahí el interés de recoger el acto locutivo del vestuario a través de la obra de Ulrike Ottiger y evidenciar sus capacidades compositivas. *Ticket of No Return* no sería, sin lugar a dudas, la obra que es sin un despliegue indumentario como el recogido en la cinta. Pero tal interacción del vestido con la obra y su interpretación generalmente es obviada desde la crítica artística y la investigación académica, por lo que con el presente análisis se pretende impulsar los estudios de indumentaria desde una perspectiva crítico-conceptual que pueda promover una escena artística reconocedora de las posibilidades del vestuario.

## FUENTES REFERENCIALES

Barthes, R. (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Erner, G. (2010). *Sociología de las tendencias*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fischetti, R. (1988). Écriture Féminine in the New German Cinema: Ulrike Ottiger's Portrait of a Woman Drinker. *Women in German Yearbook*, 4, 47-67. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20688701>.

Löckemann K., Touw S., Goetz, I. (2012). *Ulrike Ottiger*. Munich: Hatje Cantz.

Lozano, J. (2015). *Moda, el poder de las apariencias*. Madrid: Casimiro Libros.

Ottinger, U. (Prod.), Ottinger, U. (Dir.). (2014). *Bildnis einer Trinkerin* [DVD]. Berlin: Ulrike Ottinger Filmproduktion.

Sichel, B., Rickels, L. A., Kaplan, J. A., Ottinger, U. (2004). Ulrike Ottinger. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Veblen, T. (2004). *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica.