

# NACIONALISMO, FOTOGRAFÍA E HISTORIA ANTIGUA EN NELLY'S

## NATIONALISM, PHOTOGRAPHY AND ANCIENT HISTORY AT NELLY'S'S

David SIERRA RODRÍGUEZ<sup>1</sup>  
Universidad de Granada

Recibido el 10 de septiembre de 2018  
Aceptado el 6 de marzo de 2019

### RESUMEN:

Elli Souyioultzoglou-Seraidari, o Nelly's (1899-1998), fue una fotógrafa griega que antes de la Segunda Guerra Mundial desarrolló unos polémicos proyectos fotográficos en Grecia que exploraron temas tan sensibles para el Estado y la sociedad griegas como la continuidad entre los antiguos griegos y los modernos, la arqueología, o la introducción del modernismo occidental mediante escenarios de la Grecia antigua. A través de estudios de caso puede observarse la pátina mitificadora de su trabajo, solidaria con un discurso oficial que impone autoritariamente un modelo de conducta de origen europeo a la sociedad griega. De este modo, y en el contexto de Entreguerras y la dictadura fascista de Metaxás, Nelly's aprovechó los códigos únicos de la fotografía para transmitir la tradición clásica en su país, repensando un tema central para la Grecia moderna como es su pasado.

### ABSTRACT:

Elli Souyioultzoglou-Seraidari, also known as Nelly's (1899-1998), was a Greek photographer who made some controversial photographic projects in Greece before the Second World War. She covered sensitive topics which affected the Greek state and its society such as the continuity between ancient and modern Greeks, archeology, or the introduction of Western modernism through the settings of Ancient Greece. Through case studies the ideological violence of her work can be analyzed; her work is deeply ingrained in an official discourse that imposes by force a European-based social behavior on Greek society. In the context of the Interwar Period and Metaxas' fascist dictatorship, Nelly's took advantage of the unique codes of photography to transmit the classical reception in her country by rethinking a central topic for modern Greece such as its past.

**PALABRAS CLAVE:** Tradición clásica, nacionalismo griego, Nelly's, fotografía histórica, arqueología.

**KEY-WORDS:** Classical reception, Greek nationalism, Nelly's, historical photography, archeology.

---

<sup>1</sup> Departamento de Historia Antigua, Facultad de Filosofía y Letras, Calle del Prof. Clavera, s/n, 18071, Granada. E-mail de contacto: [dsierra@ugr.es](mailto:dsierra@ugr.es)  
*Antesteria*  
Nº 8 (2019)

## I. Introducción

En este artículo pretendemos estudiar la fotografía como un vehículo más de la tradición clásica mediante el caso concreto de Elli Souyoutzoglou-Seraidari (Nelly's<sup>2</sup>), fotógrafa griega que alcanzó el éxito durante el *Mesopólemos*, o período de Entreguerras griego (1922-1940). Por razones de espacio y síntesis, y debido a la enorme producción artística de Nelly's, nos centraremos en dos casos de estudio: los desnudos de Nikolska en la Acrópolis, de los que se extrae el pensamiento de la artista acerca de la Grecia antigua y de su función sociocultural en el país actual; y las «comparaciones» y *collages*, en los que la ideología fascista europea, el nacionalismo griego y el legado clásico se funden bruscamente para materializarse, en forma de fotografía, en una de las líneas de fuerza del Estado griego: la continuidad étnica y nacional del helenismo. Nuestra perspectiva, en definitiva, situará el cono de luz en la dimensión ideológica del arte, en su perspectiva histórica, y no en su técnica. Queremos seguir la estela crítica que han inaugurado algunos investigadores griegos para analizar las fotografías y el legado clásico<sup>3</sup>. De este modo, desde la crítica a la modernidad se puede ahondar en la carga ideológica del trabajo de la artista y el rol ejercido por las autoridades oficiales en su promoción.

## II. Comunidad imaginada: Grecia

La producción artística de Nelly's solo es inteligible desde la lógica interna del nacionalismo griego. En el heleno, como en cualquier otro nacionalismo, una comunidad política se representa a sí misma por diversas manifestaciones variables entre sí (desde la lengua a la ópera). Lo importante y hasta cierto punto novedoso es que la identidad sentimental se vincula y se funde con la estructura política, el Estado. Es por ello que el Estado-nación emplea con enorme regularidad la ingeniería social: de unos mitos fundacionales se derivan las lenguas nacionales, los pasados esencialistas y una noción de inmutabilidad histórica, todo difundido por capilaridad a través de la educación reglada, tradiciones inventadas o reconstruidas y medios de comunicación<sup>4</sup>.

En Grecia, los discursos ideológicos que acompañaron a la concepción, consolidación y desarrollo del Estado independiente que surgió de la Guerra de 1821 han resultado ser de una gran resistencia y perdurabilidad<sup>5</sup>, de tal modo que sus líneas maestras han sobrevivido hasta nuestros días. En estos discursos, y con especial intensidad al principio<sup>6</sup>, la centralidad de la Antigua Grecia es la que tradicionalmente ha vertebrado la estructura ideológica: entre la primera burguesía griega —de refinada educación europea— germinó la idea de continuidad, histórica y racial, de los griegos del momento con los antiguos, para llenar de contenido ideológico la movilización de la población contra la *Turkokratía*, la dominación otomana<sup>7</sup>.

En realidad, estas capas ilustradas griegas habían visto cómo desde el siglo XVIII Grecia “era tratada como un museo”<sup>8</sup>, casi como un no-lugar. Cuando los antiguos

<sup>2</sup> Nelly's, con el genitivo sajón, fue el nombre artístico que la artista empleó para firmar sus obras. No es ningún secreto que de esta forma latinizó y ocultó sus apellidos turcos. Aunque, hasta donde sabemos, no ha habido un debate exhaustivo al respecto, se ha hipotetizado recientemente que el uso del genitivo es una imitación de las firmas de los artistas bizantinos, que también señalaban su autoría de esta forma. Para más información, véanse Panayatopoulos 2009, 191; y Zacharia 2015, 238. En este trabajo usaremos el pseudónimo con el genitivo para referirnos a ella.

<sup>3</sup> Panayatopoulos 2008, 10-11.

<sup>4</sup> Hobsbawm y Ranger 2002, 274.

<sup>5</sup> Mouritsen 2009, 43.

<sup>6</sup> Hasta la obra de Konstantino Paparrigópulos, en la segunda mitad del siglo XIX, no se incluyó a Bizancio en el *continuum* racial y cultural griego, añadiendo de esta forma el peldaño medieval.

<sup>7</sup> Clogg 1997, 10.

<sup>8</sup> Zacharia 2015, 236.

territorios griegos del continente comenzaron a ser accesibles a Europa, estos no interesaban en su presente social, etnográfico o cultural, sino meramente monumental. Los diarios de viajeros, los grabados o las primeras fotografías en color sepia contribuyeron a crear una imagen idealizada, inmutable y romántica de Grecia, atrayendo a los viajeros, estudiantes e intelectuales alemanes, italianos, franceses e ingleses con sus restos arqueológicos y paisajes bucólicos<sup>9</sup>, muchas veces en contra de la propia población local, considerada barbarizada y excluida intelectualmente. En vez de rechazarla, los teóricos nacionalistas griegos importaron esta visión puramente europea para añadirle el plus de la continuidad racial y cultural, en una especie de “renacimiento griego”<sup>10</sup>. Esta reapropiación o redirección de un legado griego clásico hasta entonces considerado de estricta propiedad europea hacia la línea étnica de una nación particular, convirtieron la ideología oficial del Estado heleno en arcaizante, arqueológica y mitificadora del pasado clásico<sup>11</sup>. Este pasado histórico (aunque idealizado), por lo tanto, devino en ventaja simbólica y diplomática, así como refugio para huir de orientalización —que es, por supuesto, otra construcción europea<sup>12</sup>. Huelga decir, al hilo de esto, que las representaciones del pasado clásico suelen ser las aprobadas oficialmente, perpetuando la imagen deseada de Grecia<sup>13</sup>. En conclusión, podríamos decir que asistimos a una dominación intelectual como expresión de la colonialidad del saber, que a su vez es fruto del colonialismo que se ejerce desde el interior de Europa hacia su periferia.

Este discurso dominante es portador de un modo de conducta, al cargar sobre los griegos la onerosa carga de emular y cuidar por los canales políticos, discursivos, culturales y artísticos a sus antepasados, con los que se sienten en deuda<sup>14</sup>. El ilustrado griego Adamántios Koraís afirmó en París en 1803, en plena fiebre “desbarbarizadora”, que “o nos convertimos de nuevo en dignos portadores de su nombre [de los griegos antiguos] o no lo llevaremos”<sup>15</sup>. Siendo esto inviable por pura lógica histórica, y pese a la invaluable producción cultural e intelectual de la Grecia contemporánea, se genera una inseguridad interior y una decepción exterior respecto al país, pues al ser este heredero directo del glorioso pasado griego, *debería* hacerlo —en el sentido anglosajón de *performance*— mejor<sup>16</sup>. La propia dicotomía “griego moderno/griego antiguo” procede de la efervescencia nacionalista y neoclásica de la Europa de Napoleón y la Restauración absolutista, así como de las necesidades de legitimar un Estado nuevo, pobre y endeudado. Por lo tanto, en Grecia no solo existe un marcado colonialismo económico desde sus comienzos —con una última expresión, salvando todas las distancias históricas posibles, en los planes de “ajuste” ejercidos desde los sectores oficiales de la UE y el FMI desde 2010—, sino también cultural<sup>17</sup>. En buena parte, pues,

<sup>9</sup> Panayatopoulos 2009, 184-185; Bouduri 2004, 14. Para una síntesis de los primeros trabajos fotográficos extranjeros en Grecia, consúltase Xanthakis 2008, 23-33; y para el caso concreto de Atenas, véase Yiakoumis 2000. En cuanto a las implicaciones ideológicas y coloniales de las primeras fotografías en Grecia, el trabajo más acabado es el de Panayatopoulos 2008.

<sup>10</sup> Kitromilides 2009, 26.

<sup>11</sup> Kitromilides 2009, 26; Plantzos 2012.

<sup>12</sup> Kokkinidou 2011, 241-244.

<sup>13</sup> Plantzos 2013, 1.

<sup>14</sup> Plantzos 2013, 10.

<sup>15</sup> Anderson 2006, 72.

<sup>16</sup> Panayatopoulos 2009, 185. No nos resistimos a mencionar una impresión personal relativa a estos últimos años de crisis financiera y de sistema en Europa y en Grecia. Cuando los medios conservadores, griegos y europeos, se vieron en el reto de justificar las políticas de “austeridad expansiva” impuestas al país, trazaron una estrategia para resaltar la corrupción, el clientelismo, y la “falta de seriedad” como causas de los recortes en servicios públicos. Estos argumentos, siempre carentes del más mínimo análisis histórico, se han expandido de tal manera que están contribuyendo a empeorar más la imagen del país, que siempre es contrapuesto a su idealizado pasado clásico. Por el lado contrario, suele esgrimirse el legado de la Grecia clásica como una moneda de cambio para condonar la deuda pública del Estado, lo que no suprime el problema de base.

<sup>17</sup> Colonialismo cultural: Panayatopoulos 2009, 183; Hamilakis 2007, 57-123.

la visión que Grecia tiene de sí misma es occidental, más concretamente la de la intelectualidad alemana, inglesa y francesa de comienzos del siglo XIX<sup>18</sup>.

### III. ¿Quién fue Nelly's?

No es difícil advertir una notable interrelación entre las principales dinámicas artísticas y políticas del siglo XX y la obra de Nelly's. Su gran longevidad y su paso por los principales teatros de ese siglo —el corazón de Europa, Weimar; y su periferia, Grecia; así como Nueva York— pueden atestiguar esta afirmación. Natural de Aydin, en Asia Menor, Nelly's creció en una familia de la burguesía comerciante de la diáspora grecoparlante, en la que se le inculcó una visión idealizada y romántica de Grecia desde muy temprano. Pronto se interesó por la fotografía, la pintura, la música y la danza, lo que la encaminó en 1920 a estudiar en Dresde, graduándose en fotografía en diciembre de 1923<sup>19</sup>. Ser estudiante en Weimar tenía sus ventajas, dado su carácter central para las corrientes artísticas europeas. Sus maestros, los reputados fotógrafos Hugo Erfurth y Franz Fiedler, le iniciaron tanto en la fotografía clásica como en la de vanguardia<sup>20</sup>. Enseguida comenzó a trabajar en la fotografía del desnudo y se interesó por la de danza, que le abrió las puertas a la experimentación con el movimiento. La cultura del cuerpo perfecto y desnudo que se estilaba en Alemania, muy conectada con la Antigüedad, fue una de sus mayores influencias<sup>21</sup>.

Nelly's llegó a Atenas por primera vez en 1924. Esta toma de contacto con la capital helena supuso un punto de inflexión en su vida y el inicio de una trayectoria ascendente. Educada en el amor a Grecia desde muy pequeña, su primer impulso fue fotografiar todas las antigüedades que llegaran a sus manos, usando una técnica de muy alta calidad fotográfica pero alejada de las vanguardias<sup>22</sup>.

Aunque parece que nunca pudo optar a la fotografía arqueológica oficial, muy controlada por el Estado; y pese al escándalo inicial que suscitaron las fotografías de los desnudos de la bailarina Mona Païva en la Acrópolis del 18 de octubre de 1925<sup>23</sup>, que llegaron a las portadas de los periódicos; la fotógrafa poco a poco fue labrándose apoyos estratégicos —como el de Aléxandros Filadelfeús, director del Museo de la Acrópolis—, se moderó con los semidesnudos de Nikolska de 1930 y empezó a recibir clientes procedentes de la burguesía ateniense en su cada vez más popular estudio de Ermú 18<sup>24</sup>.

Nelly's navegará entre los diferentes discursos oficiales que adoptará el Estado durante todo el período de Entreguerras, pasando por la democracia liberal, la monarquía autoritaria y la dictadura; situaciones diferentes que conducirán a su trabajo a ser interpretado de forma diferente en cada contexto. De hecho, su trayectoria artística se vería completamente mediatizada por la dictadura del general Ioannis Metaxás (1936-1941). El golpe de Estado monárquico que impuso la dictadura fue consecuencia

<sup>18</sup> Hamilakis 2003, 60.

<sup>19</sup> Harder 2001, 12; Bouduri 2004, 11.

<sup>20</sup> Zacharia 2015, 234.

<sup>21</sup> Damaskos 2008, 324; Koskina 1992, 24-25.

<sup>22</sup> Panayatopoulos 2009, 191; Bouduri 2004, 20. Sin duda la decisión de renegar de las vanguardias por técnicas que, aunque la potenciaban y sofisticaban, recordaban a la tradición fotográfica anterior, es consciente, dada su formación artística y técnica en Dresde, una de las sedes del expresionismo europeo en pintura, cine, danza o escultura. Quizá, pensamos, ese espíritu conservador se adecuase mejor a la Grecia del momento que uno tan radical como el que presentaban las vanguardias. Una opción sería pensar en una especie de pragmatismo laboral por parte de Nelly's, que adoptando ese estilo tradicional sabría que pronto se haría popular y podría ascender hacia estancias oficiales, aunque esto no trasciende el rango de hipótesis.

<sup>23</sup> Zacharia 2015, 234, nota nº 2. Para algunos apuntes sobre la fotografía arqueológica y Nelly's, véase Bouduri 2004, 20-23. Las fotografías de Païva son un auténtico hito en la trayectoria de la artista: para un análisis exhaustivo de su génesis, desarrollo y repercusiones, véase Karali 2013.

<sup>24</sup> Katsari 2013, 1; Zacharia 2015, 234.

de años de gran inestabilidad sociopolítica: el fracaso de la experiencia venizelista liberal y la catástrofe de Esmirna de 1922, la falta de legitimidad social del Parlamento, las reivindicaciones del movimiento obrero, el *crash* de 1929, el papel retardatario de la Corona, el auge de los totalitarismos y el goteo intermitente de golpes de Estado anteriores al de Metaxás. La dictadura, que se autodenominó Régimen del 4 de agosto (*Kathestós tis Tetártis Afgustú*), tuvo un cariz tradicionalista y paternalista, de raigambre aristocrática y autocrática, y normalmente se le admiten características fascistas<sup>25</sup>.

Metaxás organizó un plan propagandístico de gran calado a nivel estatal, en el marco conceptual del Nuevo Estado (*Néon Krátos*), proyecto similar al del *Estado Novo* de Salazar en Portugal y de Vargas en Brasil. La renovación, que fue en buena parte ideológica, se articuló en torno al eslogan de la Tercera Civilización Helénica, seguidora de los modelos del Tercer Reich alemán y la Tercera Roma italiana. En ella, la Grecia antigua, Bizancio y la actualidad se fundían en un continuo heleno-cristiano<sup>26</sup> que presentaba y cosificaba a los griegos como los herederos y cuidadores de su herencia, un legado que los hacía excepcionales<sup>27</sup>. Para asegurarse de su correcta difusión propagandística se creó el Ministerio de Prensa y Turismo bajo el mando de Theólogos Nikolúdis, que pasó a controlar la radio, el cine, la prensa y el teatro, entre otros<sup>28</sup>.

Hoy caben pocas dudas de que Nelly's entró en la nómina del Ministerio y por tanto del Régimen, aunque ella siempre defendió su autonomía ideológica<sup>29</sup>. Tratando de dar un salto cualitativo, Nikolúdis concibió y buscó exportar una imagen de Grecia que, en vez de reposar sobre la fotografía de antigüedades, combinase la continuidad racial de los griegos con los paisajes naturales, rurales y bucólicos, estableciendo una especie de simbiosis y reciprocidad entre la naturaleza de la Hélade y los cuerpos humanos<sup>30</sup>. Nelly's sirvió a este propósito de forma magistral, casi creando *exempla* para el futuro, publicando sus famosos paralelismos en la revista cultural trilingüe *In Greece/En Grèce/In Griechenland*, una publicación del Ministerio para la promoción de la imagen griega en el exterior<sup>31</sup>. El proyecto del ministro de fundir la naturaleza o el paisaje —que en ocasiones contenía ruinas— con cuerpos de griegos quedó cubierto con las fotografías de los Juegos de Delfos de 1927 y luego de 1930<sup>32</sup>, así como las tomas de atletas en la Acrópolis de Atenas. En ellas es patente la influencia del desnudo y de la relación entre educación física y pensamiento neoclasicista germano —que puede retrotraerse a Winckelmann. En realidad, se trataba de volver a buscar, pero por otros medios, la belleza y perfección humanas; nuevas formas de aproximarse a las raíces clásicas de los griegos “modernos”, a su identidad helénica, tal y como propugnaba la denominada “Generación de los 30” griega. Son ideas de orígenes diversos pero que confluyen en el esencialismo de la artista, que llegó a adoptar cánones propios de la cultura nazi, como la asexualidad y pureza de los cuerpos<sup>33</sup>.

Existe aún hoy un enconado debate sobre la presencia del fascismo en la obra de Nelly's. De la bibliografía que hemos consultado, se pueden encontrar ejemplos a favor<sup>34</sup> y en contra<sup>35</sup>. No se nos puede pasar por alto que el debate está condicionado por la sensibilidad que se deriva del trabajo de la artista, además de por la categoría de la que goza en Grecia donde, a diferencia de Leni Riefenstahl en Alemania, ha sido elevada en las últimas décadas a símbolo nacional y purgada —por no decir limpiada—

<sup>25</sup> Clogg 1997, 119; Kallis 2007, 235.

<sup>26</sup> Clogg 1997, 119; Kallis 2007, 238.

<sup>27</sup> Zacharia 2015, 233.

<sup>28</sup> Petrakis 2006, 4; Katsari 2013, 9.

<sup>29</sup> Nelly's 1989, 303.

<sup>30</sup> Bouduri 2004, 24.

<sup>31</sup> Katsari 2013, 9.

<sup>32</sup> A modo de curiosidad, y para mostrar la popularidad del trabajo de Nelly's, el yacimiento actual de Delfos sigue empleando sus tomas en sus carteles explicativos.

<sup>33</sup> Katsari 2013, 18.

<sup>34</sup> Katsari 2013; Zacharia 2015.

<sup>35</sup> Damaskos 2008; Bouduri 2004.

de sus relaciones con Nikolúdis y Goebbels, si bien estas fueron muy diferentes entre sí<sup>36</sup>. En un repaso rápido a la prensa griega leemos epítetos y calificaciones como “la legendaria fotógrafa”<sup>37</sup> o “la gran fotógrafa griega”<sup>38</sup>. En el documental que emitió la EPT, la Radiotelevisión pública griega, en 1982, no se mencionó ni una vez cualquier relación con el Régimen. La artista, ya muy envejecida, se limitó a afirmar:

“[Το] *Times* του Λονδίνου έγραψε, ένας κύριος, ότι δεν καταγόμαθα εμείς οι Έλληνες (...) από τους αρχαίους, αλλά από γύφτους, από τους Αλβανούς και από τέτοιες ράτσες (...). Εγώ εξοργίστηκα πολύ άμα το άκουσα αυτό..., και είχα κάνει ένα φωτομοντάζ από παραλληλισμούς”<sup>39</sup>.

En este artículo tendemos a pensar que la visión que Nelly’s guardaba de Grecia, fuertemente idealizada y nacionalista, es, de hecho, una ideología. Bastará decir que, en ausencia de pruebas, es muy probable que se produjera una concomitancia o connivencia entre las aspiraciones artísticas de Nelly’s, enraizadas en su trayectoria vital, y las necesidades del Régimen.

En esta línea, Nelly’s incluso confeccionó algún cartel para EON —sin firmarlo—, la organización de juventudes del Régimen —similar a las Juventudes Hitlerianas— y para la familia real<sup>40</sup>. En los epígonos del Régimen diseñó los famosos paneles del pabellón griego para la Exposición Universal de Nueva York de 1939, uno de los cuales rebosaba de paralelismos raciales y resonancias de la Tercera Civilización Helénica. Cuando arribó a la Gran Manzana, a finales de agosto de 1939, se encontró a menos de un mes del estallido de la Guerra mundial, en la que Grecia quedó involucrada desde el principio. Nelly’s permaneció en Estados Unidos 27 años, hasta que decidió volver a Atenas. 1939 es un corte abrupto en su trayectoria: el interés investigador decae aquí enormemente, tornándose borrosas y en gran parte desconocidas el resto de su obra y vida.

#### IV. Primer estudio de caso: Nikolska en la Acrópolis

Las fotografías tomadas por Nelly’s en 1930 a la bailarina húngara Nikolska no son solo sus tomas más famosas, sino que están consideradas como algunas de las mejores representantes de la fotografía de danza que, aun con las características técnicas del momento, muestran una dimensión móvil pocas veces igualada<sup>41</sup>. En este trabajo nos interesa la dimensión ideológica que Nelly’s expresa a través de sus fotografías y los canales artísticos que emplea. Huelga decir que los niveles estéticos y técnicos de la serie son superlativos<sup>42</sup>. Para analizarlas, por tanto, partiremos del

<sup>36</sup> Zacharia 2015, 248-251; Katsari 2013, 16.

<sup>37</sup> “Η θρυλική φωτογράφος” (traducción propia). Mastropáulos 2015.

<sup>38</sup> “(...) στη μεγάλη ελληνίδα φωτογράφο” (traducción propia). Bouneláki 1996.

<sup>39</sup> “Un señor del *Times* de Londres escribió que nosotros los griegos (...) no descendíamos de los antiguos, sino de los gitanos, los albanos y razas similares (...). Montaba en cólera cuando escuchaba esto..., así que hice un fotomontaje a partir de los paralelismos” (traducción propia). Sguráki 1982, minuto 22:46 a 23:18.

<sup>40</sup> Zacharia 2015, 245.

<sup>41</sup> El Museo Benaki de Atenas, donde se atesoran las fotografías, es especialmente restrictivo con su política de reproducción de imágenes. Con todo, la página web del museo tiene enlazadas las dos fotografías más famosas de Nikolska en las siguientes direcciones:

[https://www.benaki.gr/index.php?option=com\\_collectionitems&view=collectionitem&id=131546&Itemid=&lang=en](https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=131546&Itemid=&lang=en)

[https://www.benaki.gr/index.php?option=com\\_collectionitems&view=collectionitem&id=131681&Itemid=&lang=en](https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=131681&Itemid=&lang=en)

(31/08/2018).

<sup>42</sup> Karali 2013, 59.

presupuesto teórico que afirma que la estructura visual de la fotografía media entre los sitios fotografiados y los códigos ideológicos y estéticos de sus consumidores<sup>43</sup>.

Conceptualmente hablando, se parte desde un escenario idealizado, monumentalizado y protagonizado por el Partenón, pero desde una perspectiva impersonal: realmente, no hay ningún detalle claramente definitorio en las fotografías que nos permita identificar al Partenón como tal. El espacio es *Grecia*<sup>44</sup>, en un sentido general, tal y como lo concibe el imaginario occidental.

No es casualidad, en este sentido, que sean fotografías de semidesnudos insertas en una composición que articula un movimiento puro, virtuoso, pero no plástico; violento, pero no brusco; junto a una gama de colores claros y blancos; una composición que envuelve y sugiere una idea de armonía general —recíproca entre el Partenón y Nikolska. Es una traducción a los códigos de la fotografía de la belleza, el movimiento y la serenidad, conceptos claves en el entendimiento del arte clásico en Europa y especialmente en Alemania, alma máter de Nelly's, desde el siglo XVIII.

La interrelación de estas ideas resulta en una imagen integral de la mentalidad clásica<sup>45</sup>; incluso se ha propuesto que su fotografía transcribe la percepción de los monumentos griegos, utilizando un ángulo abajo-arriba, como el de Ictino y Calícrates<sup>46</sup>. El propio peinado de Nikolska recuerda al de una griega de la Antigüedad. Es un estilo reaccionario, donde el espacio griego brilla y vibra absuelto de cualquier impureza, frente a las alternativas cubistas y de la poesía griega del momento<sup>47</sup>. No es extremo afirmar que las fotografías de Nikolska se apropian del espacio griego y lo digieren para el público occidental, probablemente una de las causas por las que Nelly's es más conocida en Occidente que otros fotógrafos griegos<sup>48</sup>. En todo caso, la artista estaba importando conceptos europeos a la fotografía griega tomando la Acrópolis como modelo: un símbolo profundamente sensible para la nación<sup>49</sup>, pero a la vez transnacional. De ahí que aún hoy día se mantengan como sus fotografías más famosas.

Al hilo de lo anterior es obligado mencionar la breve historia de la publicación de las fotografías. Si bien es cierto que los negativos fueron publicados en septiembre de 1934 sin el permiso de Nelly's en la revista francesa *Voilà*<sup>50</sup>, no hemos podido encontrar en la bibliografía que hemos consultado ningún tipo de revuelo o crítica generalizada en Francia respecto a estas fotografías. Parece que Nelly's no deseaba que las imágenes llegaran a la prensa griega, seguramente para evitar otro escándalo similar al que desató su trabajo con Mona Païva unos años antes<sup>51</sup>. Es sintomático, en definitiva, de lo que hemos expuesto, que las imágenes de Nikolska fueran captadas por el público francés y no por el griego, que hipotéticamente buscaría otros códigos para representar el espacio griego clásico.

Aunque es cierto que frente a los paralelismos las fotografías de Nikolska tienen una carga ideológica menos explícita y pesada, centradas en la búsqueda de la belleza *per se*, no es menos cierto que no dejan de ser un producto cultural conductor de ideas, imágenes y conceptos que se perpetúan y difunden a lo largo del tiempo.

---

<sup>43</sup> Panayatopoulos 2009, 194.

<sup>44</sup> Damaskos 2008, 325.

<sup>45</sup> Koskina 1992, 35.

<sup>46</sup> Koskina 1992, 27.

<sup>47</sup> Katsari 2013, 15.

<sup>48</sup> Panayatopoulos 2009, 192.

<sup>49</sup> Kokkinidou 2011.

<sup>50</sup> Zacharia 2014, 189.

<sup>51</sup> Un estudio pormenorizado de las reacciones en la prensa hacia aquellas fotografías puede encontrarse en Karali 2013, 79-84.

## V. Segundo estudio de caso: los paralelismos

A diferencia de las fotografías de Nikolska, los denominados “paralelismos” son un tipo, no una serie, de fotografías que Nelly’s realizó mientras vivió en Atenas (1924-1939) con el objetivo de comparar, de diversas formas, a los griegos del momento con los antiguos, normalmente representados en esculturas. A esta definición, un tanto general y que comprende buena parte de su obra de este período de su vida, habría que añadirle una puntualización que separe dos tipos de paralelismos: por un lado, los que imitan o representan escenas inspiradas en la Antigüedad, como las fotografías de los Juegos de Delfos o de los atletas en la Acrópolis; y, por otro, los casos extremos de *collages* para la revista gubernamental *In Greece/En Grèce/In Griechenland* y los paneles de la Exposición Universal de Nueva York de 1939. Si bien estos últimos son menores en número, son, sin embargo, más explícitos en su intención y cuentan con un contenido ideológico más marcado. En estas tomas se contraponen directamente a los griegos antiguos con los modernos. Existen, por tanto, varios niveles en los paralelismos: no son lo mismo una lucha en los juegos delficos, que un Doríforo, que un cara a cara entre un pastor griego y el Zeus de Cabo Artemisio<sup>52</sup>.

A juzgar por sus escritos, Nelly’s creía sinceramente en estos paralelismos y en la continuidad racial de los griegos<sup>53</sup>, lo que la impulsó a explotar esta idea artísticamente. Si el Régimen tuvo el papel de causa o de consecuencia en la producción de estas fotografías completas no resulta tan relevante como el hecho de que el contexto de Entreguerras proporcionara este tipo de expresiones artísticas. Probablemente Nelly’s tuviera ideas aproximadas desde su infancia en Aydin<sup>54</sup>.

¿A qué se debe que el Régimen decidiera apoyarse en la fotografía para propagar sus ideas? Los investigadores que han trabajado sobre fotografía arqueológica suelen recordar que, durante el siglo XIX y buena parte del XX, la crítica hacia la objetividad fotográfica fue muy débil, otorgando carta blanca a la fuerza documental y decisiva de cada pieza fotográfica<sup>55</sup>. Con estas mimbres, no es de extrañar que Nelly’s, y desde luego el Régimen, estuvieran convencidos de que por la vía fotográfica su propaganda se asentaba sobre unas bases sólidas y realistas. En otras palabras, la fotografía actuaba como un legitimador casi científico de esta continuidad racial. Cuando algunos de los *collages* más representativos aparecieron en el primer número de *In Greece/En Grèce/In Griechenland*, estos fueron acompañados de artículos de títulos tan sugestivos como “La raza”, o de textos que afirmaban que “el lazo con la Antigüedad es evidente y exacto”<sup>56</sup>.

Estamos en contra de concebir como ingenua, tal y como lo han hecho algunos autores, la comparación de los griegos con ejemplos del arte antiguo<sup>57</sup>. No debería subestimarse el “poder blando” de la difusión cultural de los órganos del Régimen, ni el discurso tentador del nacionalismo que, recordemos, andaba muy oxigenado en el contexto del final del período de Entreguerras. Un discurso que, por otro lado, tenía más

<sup>52</sup> De nuevo, el Museo Benaki expone públicamente en su página web algunos ejemplos de paralelismos. Una toma sin *collage*, a la que nos referimos también en la nota nº 31, se puede encontrar en el siguiente enlace:

[https://www.benaki.gr/index.php?option=com\\_collectionitems&view=collectionitem&id=131762&Itemid=&lang=en](https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=131762&Itemid=&lang=en)

De igual modo, las dos partes que componen un paralelismo con *collage* siguen las siguientes direcciones:

[https://www.benaki.gr/index.php?option=com\\_collectionitems&view=collectionitem&id=131891&Itemid=&lang=en](https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=131891&Itemid=&lang=en)

[https://www.benaki.gr/index.php?option=com\\_collectionitems&view=collectionitem&id=131915&Itemid=&lang=en](https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=131915&Itemid=&lang=en)

(31/08/2018).

<sup>53</sup> Damaskos 2008, 327. Véase, a su vez, la nota nº 38.

<sup>54</sup> Damaskos 2008, 327.

<sup>55</sup> González Reyero 2014, 44.

<sup>56</sup> Damaskos 2008, 328; Koskina 1992, 24.

<sup>57</sup> Damaskos 2008, 328.

de cien años, se creía inmutable y que simplemente estaba actualizándose con medios considerados más objetivos. Dentro de este marco, los paralelismos presentaban una amplitud cronológica y artística de gran envergadura, cimentando la idea esencialista del *continuum* cultural y racial griego, desde la época de los palacios minoicos al Régimen del 4 de agosto.

En 1939, el Ministerio encargó a Nelly's el diseño de los paneles que servirían de fondo al pabellón griego de la Exposición Universal de Nueva York de ese mismo año, con el objetivo de dotar de contenido visual al concepto "Grecia"<sup>58</sup>. Se ha afirmado que el objetivo era convertir la Antigüedad en la clave de bóveda de la nación<sup>59</sup>; pero nosotros observamos, tanto en los paneles como de forma general en los paralelismos, un intento de traducir a lo visual la Tercera Civilización Helénica; de materializarla. El pasado clásico, el bizantino y la vida rural y natural se engranan mediante el paralelismo y confluyen en el concepto de helenismo. La cultura griega se revela como un todo histórico, material e inmaterial, en el que confluyen desde personas a estilos arquitectónicos, pasando por la agricultura, la sensibilidad religiosa o el patrimonio monumental.

Esta iconografía oficial, como ha sido denominada<sup>60</sup>, superponía elementos de raíz griega a la base primigenia del nacionalismo griego —que, recordemos, era esencialmente europeo. De este modo, en la búsqueda de los ideales de armonía y pureza, el Régimen de Metaxás buscará promocionar la vida bucólica, de fornidos y sonrientes hombres rústicos que vivían en pueblecitos construidos de forma tradicional y sencilla; alejados de los espacios propios de la lucha de clases y los problemas urbanos. Esta imposición que emana claramente de la clase dominante y que idealiza, transforma, cosifica e ideologiza al campesinado sobre el que se sustentaban, una clase oprimida cuya realidad material no tenía nada que ver con lo que el discurso oficial orgullosamente emitía. A diferencia de Alemania, Grecia seguía siendo un país agrícola y campesino, lo que sin duda colocó al campesinado como objetivo dentro del discurso nacional. Fue el propio Metaxás el que, observando la realidad de su país, se denominó "El primer campesino" (*O Prótos Agrótis*)<sup>61</sup>. No nos resistimos, pues, a afirmar de forma gramsciana que en los paneles se dan cita las tensiones de clase y las influencias recíprocas entre ellas. Otro detalle distintivo en la Exposición es la práctica ausencia de desnudos, en sintonía con la moral conservadora del Régimen, estableciendo una frontera con los frecuentes desnudos que promocionaban los nazis en productos como *Olympia* de Leni Riefenstahl<sup>62</sup>. Se trata de una suerte de sincretismo propio de una artista transnacional como Nelly's: en su obra existen ecos del neoclásico europeo, nazis y griegos<sup>63</sup>.

## VI. Conclusiones

No es posible desligar un Estado-nación de los mitos y discursos que lo conforman y lo dotan de sentido y coherencia. Dentro de este engranaje, la pieza clave es sin duda la imaginación e instrumentalización de un pasado concreto sobre el que se construye la identidad nacional. Ha sido nuestra intención cruzar el funcionamiento particular del nacionalismo griego con la obra de Nelly's. En este sentido, hemos intentado probar que su trabajo durante el período que aquí hemos abordado (1924-1939) proporcionó cobertura a las necesidades esencialistas de representación del Estado griego a la vez que creaba memoria nacional y establecía una nueva forma de

---

<sup>58</sup> Zacharia 2015, 235.

<sup>59</sup> Katsari 2013, 7.

<sup>60</sup> Zacharia 2015, 245.

<sup>61</sup> Clogg 1997, 119.

<sup>62</sup> Un estudio solvente sobre el documental puede encontrarse en Mackenzie 2003.

<sup>63</sup> Katsari 2013, 2.

reinterpretar el pasado. Nelly's supo adaptarse a los códigos culturales propios de Grecia, lo que le valió su captación temprana para las instituciones del Estado, fueran las venizelistas o las de Metaxás, desde las que exportó una imagen de Grecia; a la vez que podía importar su formación alemana en series como la de Nikolska. Por esta razón, estudiar a Nelly's nos devuelve a esa falacia, al "pecado original" que plantea si Grecia es un país oriental u occidental, planteamiento que orbita sobre parámetros inventados y que solo conlleva sumisión e inestabilidad cultural.

Con no demasiado buen criterio podría esgrimirse que el trabajo de Nelly's es excepcional; adscrito a un período único en sí mismo y por tanto irreplicable y sujeto a él. Es nuestro sentir, sin embargo, que la continuidad nacional del helenismo sigue siendo la línea de fuerza oficial que el aparato del Estado y los medios privados se esfuerzan en transmitir. Especialmente notorios son ejemplos como la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de 2004 o el concepto integral del clasicismo que desprende el Nuevo Museo de la Acrópolis. Por el contrario, también existe una corriente nacionalista griega crítica con el discurso oficial, bien expuesta en películas como *Nunca en domingo* (*Poté tyn Kyriaký*), dirigida en 1960 por Jules Dassin. Esta corriente, opuesta a la que profesaba Nelly's, busca replantear la relación con los antiguos, de forma similar al caso italiano, teniéndolos presentes pero eliminando la carga opresiva y violenta en pos de la búsqueda de nuevas categorías de identidad, menos ancladas en el pasado mítico.

En el plano técnico hemos querido demostrar la aptitud de la fotografía como vehículo clásico, incluso como arma de doble filo por la objetividad que se le suele conferir automáticamente. En otro orden de cosas, la capacidad del legado clásico para crear discursos violentos es sorprendentemente aguda, como hemos podido comprobar aquí.

## VII. Bibliografía

- Anderson, B. (2006): *Imagined Communities: Reflections on Origins and Spread of Nationalism*, Nueva York.
- Bouduri, I. (2004): *Nelly's Antiquities: Greece 1925-1939*, Atenas.
- Bouneláki, K. (22 de diciembre de 1996): "Με τα μάτια της Nelly's", *To Βήμα*. Recuperado de <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=84708> (31/08/2018).
- Clogg, R. (1997): *A Concise History of Greece*, Cambridge.
- Damaskos, D. (2008): "The uses of Antiquity in Photographs by Nelly: Imported Modernism and Home-Grown Ancestor Worship in Inter-War Greece", en D. Damaskos y D. Plantzos (eds.), *A singular Antiquity: Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-Century Greece*, Atenas, 321-336.
- González Reyero, S. (2014): "La fotografía como objeto. Una reflexión sobre la relación entre representación visual y discurso arqueológico" en I. Escobar (coord.), *José Latova: cuarenta años de fotografía arqueológica española (1975-2014)*, Alcalá de Henares, 13-50.
- Hamilakis, Y. (2003): "Lives in Ruins: Antiquities and National Imagination in Modern Greece", en S. Kane (ed.), *The Politics of Archaeology and Identity in a Global Context*, Boston, 51-78.
- \_\_\_\_\_ (2007): *The Nation and Its Ruins. Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Oxford.
- Harder, M. (2001): *Nelly. Dresden, Athens, New York*, Atenas.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. (2002): *La invención de la tradición*, Barcelona.
- Kallis, A. A. (2007): "Fascism and Religion: The Metaxas Regime in Greece and the 'Third Hellenic Civilisation'. Some Theoretical Observations on 'Fascism', 'Political Religion' and 'Clerical Fascism'", *Totalitarian Movements and Political Religions*, 8, 229-246.

- Karali, M. (2013): "Γυμνοί χοροί στον Παρθενώνα: μιά τετριμμένη αφήγηση υπό τό φως νεών δεδωμένον", *Τα Ιστορικά*, 58, 59-92.
- Katsari, C. (2013): "Inter-War Ideology in Nelly's Nudes: Nationalism, Fascism and the Classical Tradition", *Journal of Modern Greek Studies*, 31, 1-27.
- Kitromilides, P. M. (2009): "Paradigm nation: the study of nationalism and the 'canonization' of Greece", en R. Beaton y D. Ricks (eds.), *The Making of Modern Greece. Nationalism, Romanticism, and the Uses of the Past (1797-1896)*, Londres, 21-31.
- Kokkinidou, D. (2011): "Una nación en ruinas. Antigüedad y nacionalismo en Grecia", en E. Sánchez-Moreno y G. Mora Rodríguez (eds.), *Poder, cultura e imagen en el mundo antiguo*, Madrid, 241-260.
- Koskina, K. (1992): *Nelly's. Le corps, la lumière et la Grèce antique*, Barcelona.
- Mackenzie, M. (2003): "From Athens to Berlin: The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia", *Critical Inquiry*, 29, 302-336.
- Mastropoulos, N. (6 de diciembre de 2015): "Η Σαντορίνη της Nelly's", *Το Βήμα*. Recuperado de <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=759173> (31/08/2018)
- Mouritsen, H. (2009): "Modern nations and ancient models: Italy and Greece compared", en R. Beaton y D. Ricks (eds.), *The Making of Modern Greece. Nationalism, Romanticism, and the Uses of the Past (1797-1896)*, Londres, 43-49.
- Nelly's (1989): *Nelly's. Αυτοπροσωπογραφία*, Atenas.
- Panayatopoulos, N. (2008): *Terra Cognita. The Western Hegemonic Representations of Greece through the Case of Athens*, Tesis Doctoral Universidad de Derby, Derby.
- \_\_\_\_\_ (2009): "On Greek Photography: Eurocentrism, Cultural Colonialism and the Construction of Mythic Classical Greece", *Third Text*, 23, 181-194.
- Petrakis, M. (2006): *The Metaxas Myth. Dictatorship and Propaganda in Greece*, Londres.
- Plantzos, D. (2012): "The glory that was not: embodying the classical in contemporary Greece", *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 2, (3), 147-171.
- \_\_\_\_\_ (16 de febrero de 2013): "A voice less material: classical antiquities and their uses at the time of the Greek crisis", en *Colloquium Greece / Precarious / Europe*, Londres.
- Sguráki, I. (1982): "ΕΛΛΗ ΣΕΡΑΪΔΑΡΗ (NELLYS)", producido por EPT (Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση), <http://archive.ert.gr/6643/> (31/08/2018).
- Xanthakis, A. (2008): *Η ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας 1839-1970*, Τόμος Α, Atenas.
- Yiakoumis, H. (2000): *The Acropolis of Athens. Photographs 1839-1959. L'Acropole d'Athènes: photographies 1839-1959. Η Ακρόπολη των Αθηνών: φωτογραφίες 1839-1959*, Atenas.
- Zacharia, K. (2014): "Postcard from Metaxa's Greece: The Uses of Classical Antiquity in Tourism Photography", en D. Tziouvas (ed.), *Re-Imagining the Past: Antiquity and Modern Greek Culture*, Oxford.
- \_\_\_\_\_ (2015): "Nelly's Iconography of Greece", en P. Carabott, Y. Hamilakis y E. Papargyriou (eds.), *Camara Graeca: Photographs, Narratives, Materialities*, Londres.

