

CINE Y PINTURA EN *HACE UN MILLÓN DE AÑOS*. RAQUEL WELCH COMO MODELO

José F. Díaz Bethencourt

*El ojo que ves no es
ojo porque tu lo veas;
es ojo porque te ve.*

A. Machado

CINE Y PINTURA

Advierto que no pretendo buscar las posibles referencias pictóricas habidas en el filme interpretado por Raquel Welch ni, por supuesto, si *Hace un millón de años* ha servido de inspiración a los artistas plásticos. Sobre las recíprocas influencias y presencias entre ambas artes ya se han ocupado convenientemente José Luis Borau (*La pintura en el cine* y *El cine en la pintura*) en sendos discursos leídos en los actos de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y Ortiz y Piqueras en *La pintura en el cine*, entre otros.

Intentaré acercarme a la pintura partiendo de un fragmento del filme, de un fotograma, a lo sumo dos, para cotejarlos y ver las posibles coincidencias o discordancias. Pero, qué fotograma/s elegir entre los miles que podemos encontrar en cualquier largometraje. Confieso que la decisión no ha sido fácil. En ese cotejo he intentado alejarme lo más posible de anteriores textos que por una u otra razón siempre me guiaban hacia una interpretación del paisaje y cómo el cine lo hacía suyo.¹

Por qué escoger, entonces, la imagen de Raquel Welch recostada sobre la arena, agotada después del raptó del pterosaurio. Ciertamente podía haber escogido otra, tan o más interesantes que ésta, pero mi inclinación obedece a aquello que Roland Barthes, aplicado a la fotografía y que hago extensible al cine, llama primero *studium*, es decir, “el gusto por alguien”, “la aplicación a una cosa”, y segundo *punctum*, lo que “viene a punzarme”. Precisamente es esta “copresencia”, el interés por algo y luego cómo ese algo me pincha (me perturba, en palabras de Barthes) como espectador, la que ha hecho que me decante por esa imagen y no por otra.²

Pero, y qué hay de la imagen pictórica. Por qué me decido por *Caja con piano y toro* de Óscar Domínguez. Es una elección que deriva después de un concienzudo análisis del fotograma. Es, por tanto, una decisión subordinada a la imagen cinematográfica: del examen de ésta deriva la elección de aquélla. Por similitud compositiva podía haber tomado otros ejemplos: cualesquiera de las majas de Goya, *La Venus del espejo* de Velázquez, *La gran odalisca* de Ingres, *Olimpia* de Manet, *Desnudo rojo* de Modigliani o *El reposo* de Santiago Santana, pero son ejemplos demasiado evidentes: la centrada imagen de Raquel Welch, donde casi todo su cuerpo, excepto un pie, queda dentro del marco, del encuadre, guarda mucha más relación con las obras antes citadas que con la de Domínguez, a pesar también de su claro

centrado. Sin embargo, la obra del artista canario, pese a evidentes diferencias, vislumbra notables coincidencias que las otras pinturas no poseen.

Precisamente será este centrado un elemento convergente en ambas imágenes porque no se produce ningún espacio vacío, como es natural, en ambos centros de la representación. A este elemento habría que añadir otro, que viene caracterizado por el desenmarcado, es decir, aquél que acentúa el marco como borde de la imagen: Domínguez lo hace efectivo a través de las cortadas ramas del árbol o mediante el color blanco, que se desparrama hacia el otro espacio de representación, *Hace un millón de años* mediante la salida de campo de Tumack. Se me reprochará que si Tumack sale de campo y se evidencia el desenmarcado, éste no es compatible con el centrado; pero aquí entra un tercer elemento, y que evidencia las diferencias entre ambos tipos de representación: el movimiento de cámara, a modo de reenmarcado, para dejar nuevamente a Raquel Welch en el centro de la imagen. Es decir, el cine, a diferencia de la pintura, se puede permitir el lujo de reabsorber/redistribuir los elementos que entran en la composición. Esta capacidad o libertad para admitir y rechazar es lo que ha llevado a Jacques Aumont a decir que el cine no hace sino “descentrar, excentrar”, y por tanto es “un medio indirecto de ganar o reforzar el centro”.³ Hay que tener en cuenta que Aumont está hablando del cine clásico o canónico, que hace del centrado su regla de oro, y en el que también es importante no sólo la mayor o menor centralidad de la figura principal, sino el equilibrio de las diferentes masas plásticas que intervienen en la imagen: Raquel Welch aparece en la parte inferior en ligero escorzo, suavemente desplazada hacia la izquierda, pero este desplazamiento queda compensado con el matorral de la derecha, y al fondo el Risco de Famara clausurando la composición. Todo queda equilibrado. La horizontalidad de la presencia humana viene a contrastar con la verticalidad de los elementos naturales, lo que evidencia una mayor carga en la parte inferior del plano general (presencia de Raquel Welch), caracterizado por una excelente profundidad de campo, una de las condiciones inexcusables para Bazin (la otra era la toma larga) para una representación real del mundo.

Para el mismo teórico francés la diferencia entre pintura y cine estriba en que la primera “polariza el espacio hacia dentro”, mientras que todo lo que se muestra en el segundo “hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeta, la pantalla centrífuga”.⁴ ¿Realmente “polariza el espacio hacia dentro” la *Caja con piano y toro* de Domínguez? Las ramas del árbol desbordan el límite visual de la imagen, el *marco-límite* de Aumont. Por tanto, invitan/incitan a la mirada hacia el exterior del marco. Pero, en efecto, se trata de una invitación limitada, imaginariamente acotada, porque por mucha facilidad que tengamos para completar lo que está ausente, siempre hemos de remitirnos a lo que hay dentro de los límites del marco, lo que evidencia un mínimo esfuerzo. Aun así, se produce una operación mental de apertura a lo imaginario. Sin embargo, no ocurre lo mismo con el color blanco, porque a pesar de que traspasa ese marco límite, vemos que su destino es un segundo escenario de representación, con lo cual, en este segundo caso, nuestra imaginación queda seccionada o, si se quiere, guiada.

¿Se polariza el espacio hacia dentro o se prolonga indefinidamente en el universo la obra de Domínguez? Sin ser tan taxativo como Bazin, pero haciendo uso de su taxonomía, diré que más bien existe una tensión de fuerzas, una hostilidad centrípeta-centrífuga claramente ganada por la primera; pero esto no tiene por qué significar la anulación de la segunda.

Además, en los límites de la representación pictórica también nos encontramos con aquello que Bazin aplica a los límites cinematográficos: “una mirilla que solo deja al descubierto una parte de la realidad”,⁵ que si bien es cierto, será más lábil en el caso de la pintura, pero no por

ello inexistente. Aquí entra en juego el *marco-ventana* del que habla Aumont, aquél que permite extender la mirada (y por tanto la imaginación) más allá del marco de la propia representación.

Si en términos de marco cine y pintura, pese a sus diferencias, guardan cierto parecido, en cuanto al espacio, al menos en el caso que nos ocupa, las diferencias tienden a marcarse. En términos de representación, todo relato está inmerso en un espacio que intenta ser verosímil. Ese espacio nos ofrece una “doble realidad”:⁶ tridimensional, en profundidad, y aquí entra en juego la mayor o menor aplicación de las nociones de perspectiva; y bidimensional, es decir, el espacio plano de la tela o de la pantalla. Hasta aquí cine y pintura van parejos, pero la cuestión estriba en el relato, que para Aumont⁷ significa la activación de dos elementos que van encadenados al menos en el campo cinematográfico, pero no en el pictórico: acontecimiento y causalidad. Efectivamente, ¿cuál es la causa del acontecimiento representado por Óscar Domínguez? Tendrá su fundamento, pero está fuera del campo de representación. ¿A qué obedece la salida de campo de Tumack antes citada? No hay que ir más allá: desde su posición Loana ha sido presa del pterosaurio. Esta sencilla ironía ha puesto en relación ambos conceptos. Ahí radica la diferencia.

Pero volviendo al asunto de la doble realidad: la pintura, y el objeto de Domínguez así lo atestiguan, permite un juego mucho más amplio entre los caracteres bidimensional y tridimensional, que el que puede ofrecer el medio cinematográfico. La *Caja con piano y toro* establece una sutil relación entre ambos espacios: el superior, eminentemente pictórico, da cobijo a ambas dimensiones, pues sobre un plano de dos, se representa la ilusión de las tres dimensiones; pero la ironía visual de Domínguez radica precisamente en la parte inferior de su objeto, donde la ilusión se hace verdad, o realidad soñada, o inventada, pero al fin y al cabo táctil.

Si en el cine y en la mayoría de las obras pictóricas la “contradicción”⁸ de esta doble realidad (tres dimensiones sobre un soporte bidimensional) es innegable, en la obra de Domínguez esa contradicción se torna coherencia porque ya no se trata de prolongar más allá del marco la representación, o de seccionarla, sino de mostrar que es posible alargarla, y que los efectos de ilusión pueden ser algo más que una mera acción de ensoñación, y esta capacidad de convertir la ilusión en verdad, en algo tangible, hasta ahora, el cine ha sido incapaz de incorporar. De todas maneras, esta transgresión de las formas (que fue una de las causas de mi elección) que ofrece el objeto del artista viene reforzada a su vez por el propio objeto en sí: la caja. Una caja que permanece abierta, por tanto, muestra, da a conocer lo que hay en su interior. Aquí no hay secreto bien guardado, todo lo contrario: se muestra para ser vista, quiere que la miren. Pero para esta operación ha de abrirse, porque mientras permanezca en la oscuridad, cerrada, no existe. De igual modo, sin el haz de luz del proyector el cine permanecería inexistente; sin embargo, y a diferencia de la caja de Domínguez, precisa de la oscuridad para mostrarse.

El punto de vista del espectador ante la pantalla y ante el cuadro puede ser infinitamente variable, adoptar tantas posturas como se quiera, pero no por ello va a cambiar lo que está representado. Es decir, por mucho que el espectador se mueva (en este aspecto la pintura aventaja claramente al cine: en la sala oscura podemos cambiar de punto de vista, de ubicación en la butaca, pero una vez situados, debemos permanecer inmóviles, debido a la propia dinámica de la exhibición, observando como mirones para contemplar, por ejemplo, el desasosiego de Tumack y el dolor de Loana en *Hace un millón de años*), la escenografía permanecerá inquebrantable.

La libertad que nos propone el objeto de Domínguez es, en este sentido, determinante. Su propia naturaleza la desliga de cualquier atadura preconcebida, de tal forma que los puntos de observación se multiplican (la fotografía que vemos nos ofrece uno de los muchos posibles: ligeramente ladeado hacia la izquierda y en suave picado). Pero además, el ojo, en este caso la cámara del fotógrafo, está, al mismo tiempo, creando (más bien manipulando) un nuevo espacio en la misma escenografía, dado que la proyección de los haces lumínicos va modificándolo mediante sombras a medida que se crean nuevos puntos de vista. Por tanto, si en la pantalla y en el cuadro la variabilidad del punto de vista no afecta a la representación y el espacio se mantiene inmutable, en la *Caja con piano y toro*, por su heterodoxa configuración (*simbiosis* de pintura y escultura), el espacio se hace cambiante.

Donde el cine es deudor de la pintura es en el campo de la luz. Pero no se trata de aquella que dimana desde el exterior, que modela y que se convierte, al incidir sobre el objeto, en un elemento también integrante de la composición, sino la que es propia de la representación, es decir, la que da lugar a la creación, la que (valga el juego de palabras) da a luz, la que emerge de la propia materia pictórica. Porque, de dónde si no procede la luz en la obra de Domínguez: ¿tiene alguna fuente concreta, natural o artificial, o por el contrario carece de ella? En este caso la luz se hace o, dicho de otra forma, nace a partir de los pigmentos entremezclados libremente por el artista. Pero en el fotograma elegido de *Hace un millón de años* y, por extensión en el conjunto del medio cinematográfico, la luz no se hace, nadie la fabrica, sino que se capta a través del diafragma de la lente, a pesar de lo mucho que se manipula antes de ser grabada. Sin embargo, intenta ser lo más natural posible, y tiene una fuente muy concreta: cenital. Pero aun así, no es ni excesivamente dura ni demasiado suave, no hay sombras muy marcadas ni muy definidas; por tanto, los contrastes están muy matizados, evitando de esta forma la posible sensación de una imagen demasiado plana. Es en este aspecto donde más se asemeja a la obra de Domínguez, puesto que, a pesar de la presencia de una fuente lumínica en una obra y en otra no, ambas están caracterizadas por la luminosidad, que irradia casi por completo ambos espacios. Al mismo tiempo, el carácter simbólico que pudieran adquirir no viene dado por la luz sino por los elementos representados y cómo están dispuestos en el espacio de representación (el toro, el piano, la lata de conservas, etc.; o el matorral en *Hace un millón de años*, que actúa como desencadenante del reprimido deseo sexual de Tumack al creer que Loana ha sido devorada por los pterosaurios). Toda esta alegoría exige un conocimiento que será tanto mayor cuantos más símbolos presente y exigirá del espectador un cierto esfuerzo intelectual, que le lleve a asumir las claves de la representación.

RAQUEL WELCH COMO MODELO

Que seres humanos y dinosaurios no convivieron es de sobra sabido. No fruncimos el ceño (en clara señal de extrañeza) por esta falta de rigor científico, dado que somos conscientes de que asistimos a un espectáculo ilusorio. De todas formas *Hace un millón de años* tampoco pretende ser fiel a la historia. Como espectadores asumimos este hecho porque sabemos que estamos presenciando un relato fantástico. Pero la asunción de ese carácter no lo hacemos extensible a otros campos. No digo ya el papel que la mujer pudo haber desempeñado miles de años atrás, en las catervas de la prehistoria, y que el filme desdibuja en favor de un relato a lo *Romeo y Julieta*, como alguien lo calificó a poco de estrenarse en España. No, no me refiero a la mayor o menor veracidad de los hechos, sino a la utilización por parte del cine (de la mayor parte del cine, porque excepciones las hay y muy honrosas) del “objeto”, no ya artístico sino femenino. ¿Qué es *Hace un millón de años* sino Raquel Welch? Ella es, por ejemplo, el primer reclamo publicitario, por encima de los efectos especiales de Ray

Harruhausen. Su escultural figura en primer plano parece decir a la mirada masculina: esto y más es lo que encontrarás en el interior de la sala oscura, donde podrás experimentar el placer sexual de mirar, es decir, la escopofilia.⁹ He dicho mirada masculina porque quien fabrica el deseo de ver a Raquel Welch-objeto es un ser masculino, es decir, un macho que recrea sus propias fantasías eróticas en la pantalla: por y para lo masculino, fabricado y consumido por el hombre. De este modo, ella queda relegada a la simple y llana tesitura de objeto que se mira, que se contempla.

En el fotograma en cuestión ella está herida. Recordemos que ha sido raptada por un pterosaurio, ha volado hasta casi ser devorada y finalmente ha caído al mar, y malherida se tumba en la arena. Su disposición horizontal en el suelo obedece más a una pose,¹⁰ a una clara y afectada manera de situarse que a la dramática situación que ha vivido. Con apenas restos de sangre, con la ropa y el cabello mojados permanece apenas quejumbrosa para mostrar con todo esplendor su cuerpo, el cuerpo. Se convierte así en sujeto de la mirada masculina. Este estereotipo femenino (del que *Hace un millón de años* posee numerosos ejemplos), ampliamente mayoritario, es consecuencia de haber confinado a la mujer, como dice Ann Kaplan, “a los márgenes del discurso histórico, o incluso a una posición totalmente ajena a la historia” por haber “estado relegadas a la ausencia, el silencio y la marginalidad”.¹¹ Y añade que no es que la mujer no tenga historia propia, sino que, hasta cierto punto, matiza, hay que redescubrirla, porque, concluye, su deseo ha quedado solapado bajo el masculino.¹²

Kaplan,¹³ siguiendo a Barthes, comenta que todo sistema de signos (la fotografía, los anuncios de neón, la pintura, la imagen cinematográfica...) posee una carácter denotativo y otro connotativo y que todo signo puede perder el primero y acogerse solamente al segundo. Pone el ejemplo utilizado por Barthes en *Mitologías*, donde utiliza “una fotografía de *Paris Match* en la que un soldado negro hace el saludo a la bandera francesa. En el plano denotativo, ése es el significado de la foto: el soldado hace el saludo a la bandera francesa; pero en el nivel secundario de significado, el de la cultura, la ideología y la connotación, sabemos que el sentido está relacionado con una celebración del colonialismo francés: tenemos que elogiar el hecho de que los pueblos colonizados amen a sus gobernantes y luchan de buena gana por su causa”. Pero aplicado a nuestro caso ¿cuáles son los niveles denotativo y connotativo en el fotograma de *Hace un millón de años*?, ¿ha perdido el primer nivel y se ha quedado en el segundo? Cuando esto último ocurre Barthes habla de mito, y Kaplan dice que es este segundo nivel, el de la connotación (cultura e ideología), el de mito, el que el cine ha asumido con respecto a la mujer. Pero mito (aclarémoslo) masculinizado, como mito/mujer que representa para el hombre y nunca por lo que verdaderamente significa.

Volviendo al reclamo publicitario antes citado, al cartel propagandístico. ¿Qué denota y qué connota? No puede denotar nada y sí connotar mucho. La figura principal es Raquel Welch, aparece en gran tamaño, en primer plano, todo lo demás es secundario, aparece de relleno, aleatorio incluso. Como en la imagen yacente, aquí el primer nivel se pierde, o si se quiere, de inmediato queda subordinado al segundo porque la misma presentación de la protagonista y sus cualidades físicas la convierten en deseable, su cuasi desnudez la cosifica para recompensa del hombre. También aquí el resto de la imagen queda en un segundo término o, si se quiere, la refuerza como centro de atención masculina. Por tanto, el hombre se convierte en un *voyeur* en potencia, es decir, en un ser que obtiene placer erótico mirando a alguien sin ser visto. Recordemos que en el cine contemplamos lo que se proyecta en la oscuridad y que el haz de luz nace del proyector, que a modo de ojo de cerradura da vida a la representación.

Al menos en este caso se trata de un *voyeurismo* eminentemente masculino pero, ¿convierte este hecho a la mujer (Raquel/Loana) en exhibicionista? Decididamente no, porque el placer erótico derivado de enseñar el propio cuerpo, o alguna de sus partes, a otra persona no recae sobre ella, que es quien muestra, sino sobre él, el espectador masculino, es decir, el receptor que satisface su mirada y por tanto su deseo sexual contemplándola a ella. Como apunta Kaplan, “el *voyeurismo* es una perversión activa, practicada, sobre todo, por los hombres con el cuerpo femenino como objeto de la mirada...”¹⁴

De lo dicho anteriormente se desprende que la imagen seleccionada de *Hace un millón de años* y la propia película están fabricadas para los espectadores masculinos. ¿Cómo? Mediante la conversión de la mujer en fetiche; pero no se trata aquí de aplicar a la mujer el término en el sentido de ídolo u objeto de culto al que se atribuyen poderes sobrenaturales, sino el utilizado en psicología, es decir, la mujer como objeto de deseo o excitación. Quizás la primera acepción pueda usarse para la obra de Óscar Domínguez como objeto en sí mismo, de culto artístico y de valoración plástica, pero despojándolo de cualquier otra connotación, a no ser que se quiera identificar sobrenatural con aquello que está por encima de lo objetivo y conecte directamente con lo subjetivo.

Pero volviendo a *Hace un millón de años*, ¿cómo se produce esa conversión? Como figura diegética, es decir, como elemento integrante de la narración cinematográfica, del universo supuesto por la ficción. Si bien es cierto que Raquel/Loana es la exclusiva receptora de la mirada del espectador, pues no hay más participantes (público diegético) en la acción en ese momento (recordemos que Tumack no la ve dado que se interpone el ya citado matorral), al mismo tiempo, ella no hace un uso deliberado de su cuerpo como espectáculo, sino que este rasgo viene dado por el propio acontecimiento narrativo, que a su vez obedece a las sugerencias del guión primero y de la dirección después. Este hecho reafirma el carácter doblemente fetichista: primero extra-diegético (preparación del guión, sugerencias de la dirección, montaje..., siempre desde una mirada masculina) y el propiamente diegético, pues ya se sabe que no siempre el resultado final de la película coincide con las labores previas de escritura. A esta línea principal de *fetichización* habría que añadir otras secundarias que lo único que hacen es reforzarla: la posición yacente, los escasos harapos que hacen de vestimenta, las tonalidades lumínicas, etc. Todo esto contribuye a que el varón haya sabido utilizar la cámara para seducir a la hembra, al tiempo que la ha mantenido relegada a la ausencia, el silencio y la marginalidad.

ANEXO GRÁFICO



Fotograma de Hace un millón de años.



Caja con piano y toro. *Oscar Domínguez*.



Cartel de Hace un millón de años.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1994.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1990.
- BORAU, José Luis, *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, Madrid, Ocho y Medio, 2003.
- BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1996.
- BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K., *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1997.
- DÍAZ BETHENCOURT, José (1996), “‘Hace un millón de años’ (1965). Lanzarote y Tenerife como soportes del género fantástico”, Puerto del Rosario, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura-Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote, *VII Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, 1996.
- , “Convergencias y divergencias en torno al paisaje. Hace un millón de años y También los enanos empezaron pequeños”, Madrid, T&B Editores/Festival de Cine de Las Palmas, *En pos de la ballena blanca. Canarias como escenario cinematográfico*, 2004.
- , *Unidad de lugar y profundidad de campo en “Hace un millón de años”*, (En prensa).
- DUROZOI G. y LECHERBONNIER. B, *El surrealismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- KAPLAN, Ann, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2003.
- BORRÁS GUALIS, G. M., ESTEBAN LORENTE, J. F. y ÁLVARO ZAMORA, I., *Introducción general al arte. Arquitectura. Escultura. Pintura. Artes Decorativas*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990.
- VARIOS, *El museo imaginado. Arte canario 1930-1990*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1991.
- , Óscar Domínguez, *Antológica 1926-1957*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995.
- WOODFORD, S., *Introducción a la historia del arte. Cómo mirar un cuadro*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1985.

NOTAS

- ¹ Díaz Bethencourt, 1996, pp. 277-295. 2004, pp. 149-157. En prensa.
- ² Barthes, 1994, pp. 63-65.
- ³ Aumont, 1997, pp. 96-97.
- ⁴ Bazin, 1990, p. 213.
- ⁵ *Ídem*.
- ⁶ Aumont, *ídem*, p. 107.
- ⁷ *Ídem*, p. 103.
- ⁸ *Ídem*, p. 107.
- ⁹ Kaplan, 1998, p. 37.
- ¹⁰ Barthes, *ídem*, p. 138.
- ¹¹ Kaplan, *ídem*, p. 17.
- ¹² *Ídem*, p. 26.
- ¹³ *Ídem*, pp. 42-43.
- ¹⁴ *Ídem*, p. 37.