

ACCA

017

ANÁLISIS Y COMUNICACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA
analysis and contemporary communication of architecture
departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica dEGA Universidad de Sevilla

Edición

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica
Universidad de Sevilla
<http://departamento.us.es/dega/>
Avd. Reina Mercedes 2, 41012 – Sevilla

Directora dEGA

Mercedes Linares Gómez del Pulgar

Editor ACCA 017

José Joaquín Parra Bañón

Redacción ACCA

Antonio Ampliato Briones
José María Gentil Baldrich
Francisco Granero-Martín
Francisco S. Pinto Puerto

- © De la edición, dEGA
- © De los textos, sus autores
- © De las imágenes, sus autores

Diseño: J. J. Parra Bañón
Maquetación: Pedro Mena Vega
Impresión: Tecnographic

ISBN: 978-84-09-12804-4
Depósito Legal: SE 1214-2019

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada, ni transmitida, ni almacenada en ninguna forma ni por ningún medio sin la autorización previa y por escrito de la dirección editorial y los titulares del copyright. En este volumen con trabajos de investigación universitaria, aunque en cada caso se indica la procedencia de las imágenes, se pueden haber utilizado algunas de las que los autores de los textos pudieran no haber podido identificar a la propiedad de los derechos, o bien han entendido que las imágenes eran de libre uso. En caso de identificar alguna imagen como propia, la propiedad de los derechos puede ponerse en contacto con los editores con el fin de corregir los errores que se detectaran en ediciones posteriores.

Los trabajos de investigación originales que componen este volumen de ACCA han sido seleccionados tras convocatoria pública y sometidos a un proceso de revisión y evaluación por dos expertos universitarios previa a su publicación. Los criterios y los contenidos expuestos son responsabilidad de sus autores.



dEGA
departamento de EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA
escuela técnica superior de Arquitectura
universidad de Sevilla

ACCA

017

ANÁLISIS Y COMUNICACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA
analysis and contemporary communication of architecture
departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica dEGA Universidad de Sevilla

ÍNDICE

8-16

Tres tratados y trece textos terminales

Umbral del editor (J. J. Parra)

18-35

Elogio de la sombra en el cine: notas a Junichiro Tanizaki

José María Gentil Baldrich

36-53

Dibujos y sepulcros. Notas sobre tres trazados góticos

Alfonso Jiménez Martín

54-69

Cuestiones de geometría y dibujo de arquitectura

José Antonio Ruiz de la Rosa

70-83

Del pensamiento y la mano. Una reflexión sobre el dibujo del arquitecto

Francisco Granero-Martín

84-97

La fotografía como campo de experimentación para la arquitectura

Inmaculada Guerra Sarabia

98-107

Pas de côté: genetic images

María Josefa Agudo-Martínez

108-123

Dibujos, maquetas y viceversa. Usos de modelo y dibujo en la concepción arquitectónica

Ana Yanguas Álvarez de Toledo

124-137

La dimensión simbólica de las fortificaciones fronterizas. Palimpsestos, hijos de un paisaje relicto

Juan José Fondevilla Aparicio

138-153

El olivar en Écija: un paisaje olvidado

Jorge Moya Muñoz

154-171

La iglesia de San Juan de los Caballeros de Jerez en las vistas de

Hoefnagel (1565), Wyngaerde (1567) y Guesdon (1853-55)

Manuel Barroso Becerra

172-189

Charles Clifford y Édouard Baldus: similitudes, vínculos y correspondencias

Pablo Fernández Díaz-Fierros

190-213

Tecosa: la fábrica carolinense de Higuera y Miró

Eva María Daza Rebollo y José Joaquín Parra Bañón

214-232

Didáctica de la arquitectura. Siza, Évora, taller, maqueta, dibujo, vanguardia, antigrafiá, parerga, paralipómena, etc.

José Joaquín Parra Bañón



Jacques Feyder (1885–1948), *Thérèse Raquin*, 1928

ELOGIO DE LA SOMBRA EN EL CINE: NOTAS A JUNICHIRO TANIZAKI

José María Gentil Baldrich

Catedrático de la Universidad de Sevilla
Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica

jmgentil@us.es

RESUMEN

En el ensayo *Elogio de la sombra* de Junichiro Tanizaki de 1933, se hace un seguimiento de la presencia de la sombra en el arte y la vida cotidiana japonesa que, desde su tardía traducción, ha tenido un gran éxito en la crítica artística y, en particular por su temática, en la arquitectura. Sin entrar en un análisis general del escrito, que excede lo propuesto en este trabajo, vamos a comentar un aspecto concreto: el referido a la supuesta ausencia de la sombra en el cine occidental en comparación con el japonés de la época. Intentaremos hacer ver lo erróneo de esa apreciación con una serie de ejemplos sobre el tema de la época del escrito, algunos muy poco considerados o inexistentes en el tratamiento de esa cuestión por los estudiosos, y algunas de sus consecuencias icónicas.



[1] Segundo de Chomón (1871–1929), *Une excursion incohérente*, 1909

[2] Carl Theodor Dreyer (1889–1968), *Vampyr. Der Traum des Allan Grey*, 1930–32

ELOGIO DE LA SOMBRA EN EL CINE: NOTAS A JUNICHIRO TANIZAKI

Mensus eram coelos, nunc terre metior umbras ([Antes] medía los cielos, ahora mido las sombras de la tierra)

Johannes KEPLER. *Epitafio para su lápida*, h. 1630

Elogio de la sombra

En 1933 Junichiro Tanizaki (1886–1965) publicó *Elogio de la Sombra*, un pequeño ensayo donde abordaba, de una manera un tanto dispersa, determinados aspectos de la vida y la estética japonesa en general y de la arquitectura en particular, a partir de las reflexiones surgidas en el proceso de la construcción de su propia casa.¹ El texto ha gozado de un gran éxito en la crítica arquitectónica, tanto por su excelente redacción y ameno discurso, como por el exotismo de sus opiniones y un cierto espíritu receptivo de autoflagelación occidental muy al uso. Además, el hecho de su tardía traducción –en 1977 al francés y al inglés, con prólogo del arquitecto Charles Moore; en 1987 al alemán y en 1994 al español–² le dio un tinte de supuesta modernidad a su lectura, que le ha sido grato a ciertos ámbitos de nuestro mundo académico. No hay que decir, en cualquier caso, que en la arquitectura de su época pasó absolutamente inadvertido.

Tanizaki escribía su *Elogio* en un momento en que recuperaba su identificación con la tradición cultural japonesa, después de un periodo personal muy volcado en las costumbres y prácticas occidentales que presentaba aquí, veladamente, como desviaciones juveniles. Aparecía además en un momento histórico del Japón que conviene recordar: en 1933 el Imperio del Sol Naciente se encontraba en pleno auge nacionalista y en la fase final de su apogeo en el Extremo Oriente, que tuvo el posterior y trágico resultado de todos conocido. Esta circunstancia, que impregnaba su



- [3] Erich von Stroheim (1885–1957), *Greed*, 1924
[4] Abel Gance (1889–1981), *La Roue*, 1923

escrito y no se suele recordar por la crítica habitual, hace que su relato se encuentre plagado de opiniones claramente críticas con unas influencias occidentales que no vamos a detallar aquí. Su texto es un ingenioso relato que trata –además de la arquitectura– sobre la vida cotidiana, la comida y las costumbres japonesas, incluso con comentarios raciales por no decir racistas, junto a una curiosa y particular dedicación a los retretes tradicionales de su país y la actividad en ellos desarrollada.

Pero el propio título del ensayo nos puede resultar engañoso. Máxime si atendemos a la presentación comercial que se hace del mismo en alguna edición de su obra: «En Occidente, el más poderoso aliado de la belleza fue siempre la luz; en la estética tradicional japonesa lo esencial está en captar el enigma de la sombra». Esta apreciación es particularmente equivocada, porque el arte occidental fue, precisamente, un claro deudor de la consideración de la sombra en la expresión artística desde su mítica fundación por la sombra arrojada por el amante de la hija de Butades, que relatan Plinio y otros autores. El asunto, por su importancia, ha tenido tratamiento específico en publicaciones y exposiciones recientes. Es fácil de ver que, al contrario, en la imagen chino-japonesa tradicional la sombra, al igual que sucedió con el empleo de la perspectiva cónica, fue sencillamente inexistente. En ella podemos ver excelentes dibujos, ciertamente, pero, por así decir, como si fueran un *comic* de “línea clara” y en axonométrico. Pero este tema tiene un desarrollo que se excede de lo propuesto aquí.

En realidad Tanizaki no hablaba de la sombra propiamente dicha y menos de la imagen artística. Habla de penumbras, veladuras, claroscuros y sombreados, percibidos o imaginados en su arquitectura doméstica: «Cada vez que veo un *toko no ma*, [una habitación tradicional] esa obra maestra del refinamiento, me maravilla comprobar hasta qué punto los japoneses han sabido dilucidar los misterios de la sombra y con cuánto ingenio han sabido utilizar los juegos de sombra y luz» (Tanizaki, 1994, 48–49) Y se pregunta: «¿Pero por qué esta tendencia a buscar lo bello en lo oscuro sólo se manifiesta con tanta fuerza entre los orientales? Hasta hace no mucho tampoco en Occidente conocían la electricidad, el gas o el petróleo pero, que yo sepa, nunca han experimentado la tentación de disfrutar con la sombra; desde siempre, los espectros japoneses han carecido de pies; los espectros de Occidente tienen pies, pero en cambio todo su cuerpo, al parecer, es translúcido» (Tanizaki, 1994, 70–71).

Más allá de espectros –cuyas sombras, lejos de la transparencia, luego nos aparecerán– lo que Tanizaki también mantiene a lo largo de su escrito son curiosas manías, que trascienden de una supuesta sensibilidad oriental que se pregona. Una que aparece de manera persistente es su rechazo a la luz eléctrica, que consideraba utilizada en exceso en su país y nefasta para su añorada sombra. En realidad lo que Tanizaki parece elogiar en su texto no es a la sombra que todos conocemos, sino a algo muy distinto: a la oscuridad.



- [5] Robert Wiene (1873–1938), *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920
[6] Paul Leni (1885–1929), *The Cat and the Canary*, 1927

La sombra en el cine

La opinión particular del autor, que es el objeto de este trabajo, es la que expresaba sobre la presencia de la sombra en el cine:

Veamos por ejemplo nuestro cine: difiere del americano tanto como del francés o del alemán, por los juegos de sombras, por el valor de los contrastes. Así pues, independientemente incluso de la escenografía o de los temas tratados, la originalidad del genio nacional se revela ya en la fotografía. Ahora bien, utilizamos los mismos aparatos, los mismos reveladores químicos, las mismas películas; suponiendo que hubiéramos elaborado una técnica fotográfica totalmente nuestra podríamos preguntarnos si no se habría adaptado mejor a nuestro color de piel, a nuestro aspecto, a nuestro clima, a nuestras costumbres (Tanizaki, 1994, 26).

Sorprende esta idea porque Tanizaki había sido guionista, incluso adaptando sus propios textos, para el cine japonés de la época y, por consiguiente, debía ser conocedor de lo producido en Occidente sobre el tema. Además, en 1933, cuando finalizaba el periodo del cine mudo –que por supuesto era monocromo y dependía totalmente de la imagen– la sombra, con mayor o menor fortuna, había tenido una presencia tan destacada y con tantos ejemplos en el cine occidental que era imposible ignorarlo.

En el origen de la propia fotografía, cuando Henry Fox Talbot publicó el primer procedimiento de obtención de negativos en 1839, lo denominó «The art of fixing a shadow».³ En efecto, aunque en la propia etimología de fotografía sea a la luz a lo que se refiere, la fijación de una sombra fugaz que nunca más volvería a surgir era la fascinación conceptual de la nueva técnica.

La más transitoria de las cosas, una sombra, el emblema proverbial de todo lo que es fugaz y momentáneo [...], puede ser fijada para siempre en la posición en la que parecía exclusivamente destinada a ocupar un único instante [...]. El hecho es que podemos recibir la sombra fugaz sobre el papel, inmovilizarla allí, y en el espacio de un único minuto fijarla tan firmemente que ya no podrá cambiar.⁴

En lo que respecta al cine, heredero de la fotografía, se suele dar el uso pionero de la sombra como un elemento protagonista en el discurso dramático, a las obras surgidas de la escuela expresionista alemana en la segunda década del siglo XX. Sin embargo, aun reconociendo esa trascendencia, se suele olvidar el importante precedente del aragonés Segundo de Chomón, quien la utilizó –sin duda inspirado en los teatros de sombras parisinos de la época– como un elemento importante de la trama de una película: *Une excursión incoherente* [1], cuyo enrevesado y surrealista argumento responde fielmente a su título. Fue dirigida para Pathé Frères de París en 1909 y, como Chomón era un especialista en efectos especiales –probablemente fuera el mejor de su época–, no se recató en usarlos ampliamente en la que fue su última película personal de aquella etapa francesa. Por ejemplo, la aparición en la



[7 y 8] Friedrich Wilhelm Murnau (1888–1931), *Nosferatu*, 1922

misma de imágenes de gusanos y otras porquerías en los alimentos –que algunos han relacionados con semejantes provocaciones en las tomas de Spielberg para Indiana Jones–, los dibujos animados de la construcción de un puente y, sobre todo, en las escenas donde usa las sombras. En estas se desarrolla una secuencia en la que el protagonista, dormido, participa de un sueño donde sobre una tela –como pantalla virtual– las sombras desarrollan un episodio que, por onírico resulta difícil de explicar, pero que tanto técnica como narrativamente debió calar en los interesados. Olvidada mucho tiempo, incluso mal adjudicada su autoría en algunas bases de datos, se la ha reconocido más recientemente, incluso como una influencia en *El Perro andaluz* de Buñuel.

Chomón alcanzó un gran prestigio. Su marcha a Italia en 1912, tras algunos intentos y decepciones en Barcelona, culminó su carrera internacional. Colaboró con Giovanni Pastrone (1883–1959) tanto de ayudante de dirección, camarógrafo y responsable de efectos especiales, como de gestor de proyectos en la cinematografía italiana. Su labor en la magna producción *Cabiria* (1914), especialmente la simulación de la quema por Arquímedes de la flota romana en Siracusa, están entre los episodios destacables de los efectos especiales de la historia del cine.⁵ Es curioso que las primeras reivindicaciones de Chomón provengan precisamente de estudiosos italianos, deseosos del reconocimiento de su cine histórico injustamente marginado –Tanizaki, como hemos visto, ni lo citaba– y reconocedores de los autores que le dieron el auge que tuvo hasta la Primera Guerra Mundial. Además de diversos artilugios técnicos que desarrolló, al cineasta aragonés se le adjudica la invención del *tavelling* que practicó en sus rodajes.

Las influencias de *Une excursion incoherente* se pueden apreciar en otras películas. En 1924 se estrenó en los Estados Unidos, tras un largo y proceloso desarrollo de rodaje, producción y montaje, la película *Greed* [3] de Erich Von Stroheim. En una de sus escenas se proyecta un episodio que recogen las sombras producidas sobre una tela –a contraluz, como Chomón– dentro una larga y compleja trama. Se puede pensar que sea dudosa su relación, pero el estreno de la película de Chomón coincide con la fecha del viaje –en realidad huida– a los Estados Unidos de Von Stroheim que, en cualquier caso, no cabe duda que la vio en su nueva residencia a comienzos de año siguiente.⁶ Similar empleo se produce en 1923 en *La Roue* [4] de Abel Gance para cierta escena íntima, quien, significativamente, tuvo como colaborador al Chomón de su última etapa francesa y en su *Napoleón* de 1927, aunque el director francés no lo citara en los créditos. Esas sombras proyectadas ayudaban en las películas citadas a matizar o difuminar escenas comprometidas o imaginarias, como los sueños, o situaciones terroríficas o eróticas, donde las sombras adoptan, de manera tácita o expresa, una vida propia. Este uso se hizo en una película con el significativo título de *Schatten* [10] –*Sombras*– del director norteamericano Arthur Robinson activo en Alemania en 1923, donde unas sobras chinescas participan de manera principal y autónoma en una trama de celos.⁷



- [9] Arthur Robison (1883–1935), *Schatten. Eine nächtliche Halluzination*, 1923
[10] David Wark Griffith (1875–1948), *The Sorrows of Satan*, 1926

Igualmente aparecerán en 1927 en *Fashions for Women* de Dorothy Arzner (1897–1979) –que fue la única mujer directora de cine en Hollywood por aquel entonces–, matizando, como había hecho Gance, unos desnudos, y en *The Mad Parade* (1931) de William Beaudine (1892–1970). Finalmente surgen proyectando una matanza sobre una pared –para no herir susceptibilidades– en *Scarface* de 1932 de Howard Hawks (1896–1977) y en la franco-alemana de aquel año dirigida por el director danés Carl Theodor Dreyer, *Vampyr. Der Traum des Allan Grey* [2], donde se muestra dentro de un oscurecido ambiente, con sombras de espectros entrando y saliendo, en la secuencia completa de una acción. Pero esas matizaciones, a la altura de 1932 y después de las producciones expresionistas que ahora veremos, tuvieron un éxito desigual: había pasado mucho tiempo –sobre todo para los vampiros– y la película de Dreyer fue tal fracaso que lo dejó sin rodar durante una temporada.

Algunas sombras personales

Señala Stoichita que, aunque analizar un fotograma de manera aislada no se pueda considerar una operación muy correcta, para el caso de las películas expresionistas alemanas sí le parece acertado, porque sus autores reconocieron el ser tomas inspiradas en la imagen histórica de la pintura con vocación de cuadros en sí mismas (Stoichita: 154). Pone como ejemplos las conocidas imágenes del doctor Caligari y Nosferatu [6, 8, 9], convertidas en tópicos icónicos y a las que no nos podemos sustraer. Con independencia de estar o no de acuerdo con esa opinión, la supuesta excepcionalidad lo sería transitoriamente, porque a partir de entonces la influencia sería la del cine en la pintura y la imagen en general, y no al contrario. Sobre esa etapa artística se ha escrito tanto que nos basta citar a Román Gubern para situarnos en el contexto:

Asesinos, vampiros, monstruos, locos, visionarios, tiranos y espectros poblaron la pantalla alemana en una procesión de pesadillas que se ha interpretado como involuntario reflejo moral del angustioso desequilibrio social y político que agitó la República de Weimar y acabó arrojando el país a los brazos del nacionalsocialismo (Gubern: 140).

Las sombras que surgen de este cine alemán tienen una particularidad novedosa: son sombras de protagonistas, generalmente aislados, que refuerzan al máximo su acción, multiplicando su maldad o su miedo o, puestos a asustar, el de los espectadores. Son sombras personales. *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene inaugura esta serie en 1920 y no vamos a comentar el impacto de la sombra producida por el doctor, salvo indicar como en ese conocido fotograma se recogen significativamente las manos del personaje como un elemento esencial de la imagen, que se repite igualmente en otros fotogramas de la película y podremos ver en otros ejemplos posteriores.⁸ La sombra arrojada por el malvado y la importante presencia de las manos se repite en *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau en 1922, en una particular apropiación de la historia de Drácula de Bran Stoker. En ella, al co-



[11] Florián Rey (1894–1962), *La Aldea maldita*, 1930

[12] Fritz Lang (1890–1976), *M, el vampiro de Düsseldorf*, 1931

mienzo de la película, la sombra del conde Orlok avanza con las manos en alto sobre el desdichado agente inmobiliario Hutter y, al final de la misma, la sombra sube por la escalera hacia el dormitorio de la bella protagonista y se proyecta después sobre ella para poseerla, con las posteriores y funestas consecuencias de las leyes vampíricas que, con la luz del amanecer de Bremen, causan la propia destrucción del agresor rematando la película.

Esas dos escenas de *Nosferatu* inician toda una serie posterior de imágenes: la de la sombra que avanza sobre alguien indefenso, generalmente dormido, como sucede con Thomas Hutter al principio y con su prometida Ellen al final. Y la del vampiro que sube las escaleras, «la sombra de las manos de Nosferatu (esos dedos largos como las uñas de un muerto que hubiese solicitado manicura hasta la resurrección de la carne)».⁹ La sombra que amenaza con los dedos de uñas largas aparece casi literalmente en la americana *The Wizard* (1927) de Richard Rosson y la que se mueve en una escalera la podemos ver en *Therese Raquin* (1928) del belga Jacques Feyder. La importancia dada a las mismas, en ambas ocasiones, se muestra por ser las imágenes difundidas para la propaganda de la película que, en el caso de la de Rosson, junto a otras potentes imágenes de sombras en la cinta, es lo único que nos ha quedado por haberse perdido la original.

La sombra de la mano de uñas largas aparece también en *The Cat and the Canary* (1927. En España titulada *El legado tenebroso*), dirigida por Paul Leni, recién llegado a Hollywood desde Alemania donde había desarrollado una importante labor. Pero esa secuencia de la sombra de la mano avanzando amenazante sobre una dormida Laura La Plante resulta circunstancial; en otros fotogramas se muestran más claramente la influencia del Doctor Caligari y, como es fácil comprobar, los orígenes expresionistas del director [6]. En ese momento las sombras eran protagonistas de cualquier película que pretendiera sobrecoger: en 1926 dirigió David Wark Griffith *The Sorrows of Satan* (en España *Las tristezas de Satán*) [10], en su primera película para la Paramount, y a partir de entonces será tradicional su presencia en múltiples producciones: *The Mysterious Dr Fu Manchu* (1929) y *The Return of Dr. Fu Manchu* (1930), –un malvado chino que odiaba a los occidentales– de Rowland V. Lee (1891–1975); y, sobre todo, en *The Black Cat* (1934; en España *Satanás*) de Edgar George Ulmer (1900–1992), director de origen checo, que había realizado los decorados del Doctor Caligari y trabajado en Alemania con Murnau y Fritz Lang antes de marchar a América. En la última película de Murnau –que estaba en los Estados Unidos desde 1926– *Tabú* de 1931, la pareja de enamorados polinesios Reri y Mathai reciben dormidos la sombra de Hitu, el vigilante opresor, que avanza sobre ellos.¹⁰ Capítulo aparte merecería las sombras en las escaleras, imprescindibles en el cine negro americano que se desarrollaría en los años posteriores y que excede lo propuesto aquí.

Los asesinos, vampiros, monstruos, locos y espectros, que señalaba Gubern en el cine alemán de los años veinte, se habían expandido por todo el mundo y pre-



- [13] Bruce Humberstone (1901–1984), *I Wake Up Screaming*, 1941
[14] Charles Laughton (1899–1962), *Night of the Hunter*, 1955

cisaban de unas sombras. En 1930 la productora Universal adquirió los derechos del *Drácula* de Bran Stoker, tras su éxito como obra de teatro en Broadway en 1927, la proyección más o menos clandestina de *Nosferatu* en los Estados Unidos desde 1929 y en evitación de los líos legales que había tenido Murnau con la viuda del autor toda la década anterior. Al año siguiente se estrenó la primera versión de *Drácula* dirigida por Tod Browning (1880–1962) y, en ella, la sombra de Bela Lugosi –probablemente el mejor Drácula de la extensa serie– se proyectaba amenazadora en la película. Curiosamente, para solventar el problema inicial del cine sonoro, existe una versión en castellano, rodada simultáneamente con la americana, con actores distintos en los mismos decorados, y que algunos críticos consideran mejor que la original.¹¹ La aparición de Drácula se tiene que considerar como un acontecimiento en el mundo de las sombras que merecería un capítulo aparte y que se sale de este trabajo. Las sombras y los vampiros son tan consustanciales que la última película que reinterpreta el rodaje de *Nosferatu* –después de la homónima de Werner Herzog de 1979– tiene por título *Shadow of the Vampire* (en España, *La sombra del vampiro*), dirigida por Edmund Elias Merhige en 2000.

Además, como los vampiros sienten predilección por acechar a las bellas protagonistas mientras duermen, baste decir que esa escena de la sombra del aristócrata transilvano proyectándose sobre la cama de estas –que inauguró Murnau– aparecerá en numerosas versiones hasta nuestros días. Así ocurrirá en la *House of Dracula* de 1945 y, curiosamente, en una imagen casi idéntica en dibujos animados donde se sustituyen al malvado conde por Darling, y en la que esta proyecta su sombra sobre una dormida Wendy en el *Peter Pan* de Walt Disney de 1953. Convertido este fotograma en un icono habitual, así lo interpretó Picasso en dos cuadros suyos de aquel mismo año: *Sombra sobre la mujer* donde, en este caso y a diferencia de la imagen clásica, la protagonista está desnuda.¹²

Con estos antecedentes es difícil comprender la opinión que Tanizaki expresaba en 1933 sobre las sombras en el cine occidental, a no ser que fuera otra sombra a la que se refiriera, pero, aun así, y de haber existido, debería haber expresado las diferencias entre ellas. En 1949 Akira Kurosawa, probablemente el mejor director del cine japonés del siglo XX, le llevará la contraria al escritor en *El perro rabioso*, completamente deudora –para colmo– del cine negro norteamericano de la época. En este hay un elemento característico: la sombra de la pistola que acompaña a los protagonistas, raramente usado hasta entonces en el cine europeo por ser ese instrumento menos importante en sus guiones. Y Kurosawa, lógicamente, recoge la sombra del protagonista con una pistola que, por lo demás, es el centro de la trama de la película.

Notas finales

En 1930 se estrenó *La aldea maldita* dirigida por Florián Rey, seudónimo de Antonio Martínez del Castillo. La película, que se apartaba de los temas folklóricos

entonces habituales, es considerada el mejor ejemplo del cine mudo español. Se recoge en ella un enrevesado drama familiar en un entorno rural castellano –con ciertos tintes de reivindicación femenina en la lucha de la protagonista Acacia– y tenía notables influencias del cine expresionista alemán. De hecho se suele subrayar el plano en que la sombra de una mano se abalanza sobre la dormida Acacia como procedente de *Nosferatu*, al igual que sucede, además, con el uso de la sombra en otras secuencias de la misma película. Pero no se suele destacar aquella en la que la misma desolada protagonista aparece con la sombra proyectada y con sombrero de Juan [9] que, por lo que conozco, no se había utilizado como argumento visual antes en el cine. Nos aparece aquí como una nueva versión de la escena donde una amenazante sombra, en situación de superioridad, se proyecta sobre otro y que, al contrario que en las imágenes anteriormente citadas, no es un espectro quien la provoca y sus víctimas –preferiblemente mujeres o niños– son ahora conscientes de la situación o van a serlo inmediatamente. La película tuvo una gran acogida en España y animados por el éxito comercial se difundió en el extranjero. Proyectada en París el 10 de octubre de 1930 con el título de *La Village Maudite* –tras diversos avatares de producción, en una versión parcialmente sonora, hoy perdida–, se mantuvo en cartel durante un año en la capital francesa.

Al año siguiente de la película española se estrenó en Alemania una cinta mítica del cine negro: *M* (en España, *El vampiro de Düsseldorf*) dirigida por Friz Lang donde, al comienzo de la misma, el asesino interpretado por Peter Lorre aparece en una toma casi idéntica a la de Florian Rey [10]. ¿Podemos pensar que Lang había visto la película española? Es más que posible, porque los aficionados al tema lo veían todo, sobre todo si tenía una cierta fama y se proyectaba en París. Actualmente no se pueden comparar ambas obras, porque la fotografía de *M* –sobre todo después de las restauraciones recientes– es magnífica, a diferencia de las versiones de la española que, bien por defectos de rodaje o por la calidad de las copias que nos han llegado, resultan muy deficientes. Y por la temática; mientras que las penurias rurales castellanas aparecen hoy como algo remoto y olvidado, los asesinatos de niños están a la orden del día. La imagen, presumiblemente a partir de la versión de Lang, tendrá mucho éxito después. Como en los años cuarenta cualquier policía o asesino que preciara llevaba sombrero, su sombra arrojada será habitual en el cine negro americano. Se verá en *I Wake up Screaming* (en España, *¿Quién mató a Vicky?*, Bruce Humberstone, 1941) [11] –estrenada precisamente veinte días antes de entrar los Estados Unidos en guerra con Japón–; y posteriormente en múltiples ocasiones: en *Sorry, Wrong Number* (en España, *Voces de Muerte*; de Anatole Litvak, 1948); hasta en *Night of the Hunter* (en España, *La noche del cazador*, Charles Laughton, 1955) [12], película muy influenciada por el expresionismo alemán, en donde las sombras aparecen en todas sus variantes: bajando la escalera, en la pared, con niño...

REFERENCIAS

- AA. VV. 2009. *La Sombra*. Madrid: Thyssen Bornemisza.
- GUBERN, Román. 1998. *Historia del Cine*. Barcelona: Anagrama.
- STOICHITA, Victor I. 1999. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
- TALBOT, Henry Fox, *Some Account on the Art of Photogenic Drawing...* <http://www.lens-and-sensibility.eu/PDF/Photogenic-Drawing-1839.pdf>
- TANIZAKI, Junichiro. 1994. *Elogio de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.

NOTAS

- 1 Hay otro texto, de 1969 con igual nombre, de Jorge Luis Borges, pero pertenece a la faceta poética del admirado autor, y usa la sombra como una forma de hablar y –a mi juicio– es de menor interés.
- 2 Traducción de Julia Escobar de la edición francesa. Existe edición posterior, junto a otros escritos, en Madrid, Alianza Editorial, 2018, con traducción de Emilio Masiá López.
- 3 Henry Fox Talbot, *Some Account on the Art of Photogenic Drawing... Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil*, Londres, R. & J. E. Taylor, 1839. Como Talbot era un mal dibujante –al contrario que Daguerre– subtítulo su escrito, a manera de desquite: «sin la ayuda del lápiz del artista».
- 4 Talbot, op. cit. *The art of fixing a shadow*: «The most transitory of things –a shadow– the proverbial emblem of all that is fleeting and momentary – may be fettered by the spells of our “natural magic” & may be fixed for ever in the position which it seemed only destined for a single instant to occupy». Tomamos la traducción de José Ramón Esparza Estaun, “Fijar una sombra”, en *La Sombra*, p. 61.
- 5 Magnífico, por lo demás, es el episodio onírico que realiza para Benito Perojo en *El negro que tenía el alma blanca* (1927), uno de sus últimos trabajos en España antes de morir en París.
- 6 Von Stroheim llegó a Nueva York, procedente de Bremen o Cherburgo, el 26 de noviembre de 1909 y la película de Chomón se proyectaba en Europa desde mediados de ese año. En América se estrenó en febrero de 1910 con el título de *A Panicky Picnic*. La influencia de esa imagen que mostramos de Greed se puede ver reproducida literalmente en la pintura *Outre Songe* (1978) de la pintora surrealista argentina, afincada en París, Leonor Fini (1907–1996).
- 7 Aquel mismo año de 1923 otra película tuvo el mismo título: *L'ombra*, del director italiano Mario Almira (1890–1968), pero no se refería a la sombra arrojada, sino al significado simbólico de una doble vida en la trama de un lío de faldas. Pese a ello, en los carteles se usó la imagen de una sombra real.
- 8 En el cine mudo para expresar que alguien estaba hablando de forma vehemente se tenía que utilizar en la imagen la gesticulación de las manos, práctica que era además habitual en la oratoria de la época.
- 9 Juan Manuel de Prada, “El vampiro y la enfermedad”, en *ABC Cultural*, 10/01/2015.
- 10 Murnau no precisaba de inspiración en materia de sombras, y en la escena la protagonista Reri se despierta ante la sombra que desaparece a continuación. Murnau murió el 11 de marzo de 1931 en accidente de tráfico en California, una semana antes del estreno de la película.
- 11 La versión en español fue dirigida por George Melford (1877–1961). En ella Drácula no fue Bela Lugosi, sino el actor cordobés emigrado a América Carlos Villarías (1892–1976) y Eva, la bella protagonista, la actriz mexicana Lupita Tovar (1910–2016), fallecida con 106 años cumplidos.
- 12 Uno en el Museo Picasso de París y el otro en el The Israel Museum de Jerusalén. Como los cuadros son abstractos, tampoco se nota mucho la desnudez.