

# Sombras amenazantes y personajes-sombra. Del cine a la pintura

CARLOS SALAS GONZÁLEZ

## RESUMEN

Con el presente trabajo se pretende evidenciar la importante y temprana influencia que ha tenido el cine en la pintura, a partir de dos tipos iconográficos muy concretos que cuentan con el común denominador de la sombra. Ambas iconografías fueron forjadas en el cine mudo y pasaron al ámbito de las artes plásticas gracias al atrevimiento de ciertos pintores vanguardistas.

**PALABRAS CLAVE:** cine, pintura, vanguardia, sombra, iconografía

## ABSTRACT

With the present work one tries to demonstrate the important and early influence that has had the cinema in the painting, from two very concrete iconographic types that rely on the common denominator of the shadow. Both iconographies were forged in the mute cinema and went on to the area of the plastic arts thanks to the presumption of certain vanguard painters.

**KEY WORDS:** cinema, painting, vanguard, shadow, iconography

Que la pintura ha influido notablemente en el cine es un hecho constatable. Parece lógico que aquel arte primitivo fraguado en milenios de historia se convirtiese, en los últimos estertores del siglo XIX, en referente inexcusable para ese nuevo sistema de representación visual que era el cine. A dicha cuestión han atendido diversos investigadores en las últimas décadas<sup>1</sup>. Sin embargo, el camino de investigación inverso, aquél que estudiaría las posibles influencias del cine en la pintura del siglo XX, ha sido emprendido por muy pocos estudiosos y sólo durante los últimos años<sup>2</sup>. En ambas direcciones, pintura-cine y cine-pintura, apunta el cineasta José Luis Borau en sendos discursos para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y en La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, respectivamente<sup>3</sup>.

Dichas influencias del cine sobre la pintura van desde cuestiones relativas a la representación del movimiento hasta otras relacionadas con la escala o el tipo de encuadre empleados, pasando por aspectos relativos al color o a la luz, así como, y muy fundamentalmente, por citas y tipologías iconográficas. Entre esas iconografías forjadas en la gran pantalla que han terminado siendo adoptadas por los artistas plásticos hay dos relativas a la sombra que van a ser el objeto de estudio de este breve trabajo<sup>4</sup>.

---

1 Destacan los siguientes trabajos: P. BONITZER, *Peinture et cinéma. Décadrages*, Editions de L'Etoile, París, 1985. J. AU-MONT, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997. A. COSTA, *Cinema e pintura*, Loescher Editore, Torino, 1991. A. ORTIZ y M<sup>a</sup>.J. PIQUERAS, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, 2003.

2 Véase A. GARCÍA LÓPEZ, *Inversión de las relaciones cine y pintura, análisis desde los géneros cinematográficos*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

3 J. L. BORAU, *La pintura en el cine; El cine en la pintura: discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y San Fernando, con los de contestación correspondientes*, Ocho y medio, Madrid, 2003.

4 Mi tesis doctoral, en la que actualmente trabajo, versa, precisamente, sobre la influencia del cine en las artes plásticas durante

Es cierto que la historia de la pintura está cuajada de representaciones de sombras. Sin ir más lejos, el propio mito clásico del origen de la pintura –estrictamente hablando se trataría del origen conjunto de dibujo y relieve– nos remite a una sombra, aquella perteneciente al amado de Cora, hija del alfarero Butades de Sición, cuya silueta dibujaría la joven en una pared para tenerlo presente durante su futura ausencia<sup>5</sup>. Sombras que siempre han estado ahí, adquiriendo un especial protagonismo en el siglo XVII de la mano de los pintores barrocos: Caravaggio, Rembrandt, La Tour –la lista puede ser interminable–. Pero ahora nos queremos referir a otro tipo de sombras, las que han nacido de ese arte que es heredero de la fantasmagoría, de la cámara oscura, del mito de la caverna. Un arte en cuya esencia está el eterno diálogo entre la luz y la sombra. Aquél en el que los fantasmas plateados se mueven en una enorme pantalla: el cine.

### SOMBRAS AMENAZANTES

En algunas obras de destacados pintores del siglo XX nos tropezamos con un tipo de sombra muy determinado. Una sombra que aparece sola, sin la referencia del cuerpo que la provoca, no perteneciendo, por tanto, al personaje que protagoniza la escena representada en el cuadro, y llegando a adquirir una relevancia similar, o incluso mayor, a la de éste. Una sombra que genera misterio, en ocasiones monstruosa, y que termina suponiendo una amenaza para el personaje con el que comparte escena. Veamos a continuación algunos casos paradigmáticos de esta curiosa iconografía.

Una de las obras más conocidas del polémico Christian Schad es su *Retrato del Dr. Haustein* (1928) [Fig. 2]. En ella, este destacado representante de la Nueva Objetividad coloca al personaje retratado sobre un fondo neutro, generando tras él un espacio sin obstáculos que será ocupado por la sombra que le acompaña. Ambas figuras, tanto la sentada y corpórea, correspondiente al doctor Haustein, como la que configura la sombra, son las únicas que componen el cuadro. Así, mientras que el personaje retratado aparece en actitud relajada, completamente ajeno a lo que ocurre tras él, la sombra proyectada a sus espaldas no hace otra cosa que inquietar al espectador. En efecto, dicha sombra aparece ante nuestros ojos como una seria amenaza que acecha al despreocupado doctor. Y es que esta oscura silueta, lejos de asemejarse al cuerpo que supuestamente la genera –el de la mujer de Haustein, según indican los testimonios y estudios realizados sobre este cuadro–, más bien nos recuerda a la desasegante sombra del vampiro ideado por Murnau en su mítico film *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922), cumbre terrorífica del llamado cine expresionista alemán. De hecho, la cabeza ahuevada y desprovista de cabello, así como la mano extendida con sus amenazantes dedos alargados, partes más destacadas de la sombra pintada por el artista alemán, constituyen una silueta muy similar a aquella que discurría por muros y paredes en el film de Murnau [Fig. 1]. Por consiguiente, esta extraña sombra no responde a la realidad física del cuerpo del que surge, pues no es éste el de una figura monstruosa –que se sepa, la esposa del retratado no tenía el aspecto de un enjuto muerto viviente–, sino que parece ser la aguda representación de una monstruosidad interior, lo cual encaja a la perfección con la realidad de ambos personajes, pues, según palabras de Sergiusz Michalski, “su relación era tempestuosa, y se cree que ella ejercía una influencia maligna sobre este hombre urbano, culto y, al parecer, sereno”<sup>6</sup>. Esta misma idea de la sombra como metáfora la expresa, esta vez refiriéndose a una obra cinematográfica, Victor Stoichita: “La sombra, imagen exterior, trasluce lo que ocurre en el personaje.

---

las vanguardias históricas, tema que me fue sugerido por el director de la misma, el doctor Germán Ramallo Asensio, quien previamente ya se había adentrado en este novedoso campo de estudio, véase G. RAMALLO, “Algunos paralelos entre el cinematógrafo y la obra de Picasso. El Guernica y la luz cinética” en Actas de las X Jornadas de Arte *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, C.S.I.C., Madrid, 2001, pp. 529-544.

5 Dicha leyenda es recogida por Plinio el Viejo en el libro XXXV de su *Historia Natural*, véase PLINIO, *Textos de Historia del Arte*, Esperanza Torrego (Ed.), Antonio Machado Libros, Madrid, 2001, p. 124.

6 S. MICHALSKI, “Sombras de soledad, sombras de amenaza”, en *La sombra*, catálogo de exposición (Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid), Victor I. Stoichita (ed.), Madrid, 2009, p. 56.



Fig. 1: Nosferatu, Friedrich W. Murnau (1922).

Muestra lo que el personaje *es*. La proyección de la sombra equivale a una “apertura” de este interior cerrado”<sup>7</sup>. De manera que nos encontramos con una sombra que no es ni la del personaje retratado, pues se sitúa a sus espaldas como una cruel amenaza, tétrica y monstruosa, ni la de la figura que supuestamente la genera, sino la de la oculta personalidad de ésta última. Y es esta fantástica sombra, metafórica e irreal, algo tan sólo visto antes en los memorables films expresionistas que allanaban el terreno para la aparición de uno de los géneros cinematográficos fundamentales de la década de los treinta, el de terror. Sobre el papel esencial que desempeña la sombra en este tipo de películas escribe Edí Liccioli: “Si en las obras cinematográficas anteriores o, incluso, contemporáneas, la sombra se queda en una neutralidad no significativa; en las de la vanguardia expresionista, su predominancia expresiva se carga de todos los valores visuales, simbólicos y psicoanalíticos”<sup>8</sup>. No obstante, el propio Michalski, al observar también una nítida influencia cinematográfica en la sombra ideada por Schad, relaciona ésta con otra película del momento, *Sombra* (*Schatten*, Arthur Robinson, 1923), y no con el *Nosferatu* de Murnau: “A diferencia de otras películas expresionistas, las sombras móviles de *Schatten* se proyec-



Fig. 2: Retrato del Dr. Hausteine, Christian Schad (1928). Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

7 VI. STOICHITA. *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid, 2006, p. 156.

8 E. LICCIOLI, “De Platón a Caligari: El cine como danza de sombras en la oscuridad”, *Antaria*, nº 2, 2004, p. 176.

taban desde detrás del escenario, sobre una especie de pantalla transparente. Se podría inferir en el retrato de Haustein un procedimiento parecido, siempre que la sombra de Schad no se considere un concepto totalmente simbólico”<sup>9</sup>. En cualquier caso, y pese a valorar la interesante observación de Michalski, se nos antoja que esa peculiar morfología monstruosa que presenta la sombra en cuestión, tan irreal como parecida a la del célebre vampiro de Murnau, es la que confiere a ésta un carácter decididamente simbólico, resultando así, si cabe, aún más cercana a *Nosferatu* que a *Schatten*.



Fig. 3: *El intelectual*, Marcelo Pogolotti (1937). Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

Otra sombra inquietante es la que acecha al protagonista del óleo de Marcelo Pogolotti titulado *El intelectual* (1937) [Fig. 3]. Efectivamente, este incisivo pintor cubano compone una curiosa escena en la que el personaje que da título a la obra, un joven intelectual que puede representar perfectamente al propio Pogolotti, quien también era escritor y periodista, se apoya sobre la mesa de su escritorio al ser vencido por el cansancio y el sueño, mientras que a sus espaldas se proyecta la terrible sombra de un personaje que porta una guadaña. Así que todo parece indicar que es la mismísima muerte la que amenaza desde el exterior a ese joven intelectual. Pero la macabra dama no es mostrada directamente, sino que el pintor prefiere delatarla a través de la representación de su sombra proyectada en la pared que se encuentra tras el protagonista. De modo que nos tropezamos, otra vez, con el recurso consistente en mostrar una sombra monstruosa tras el personaje que protagoniza la escena, siendo ésta la representación lúgubre de una fatal amenaza. Al igual que ocurría en el cuadro de Schad, donde el protagonista permanece ajeno a la monstruosidad del personaje que genera la sombra que se dibuja a su espalda, en el de Pogolotti, como acabamos de apreciar, el protagonista, al estar sumido en el sueño, tampoco es consciente de la horrible figura que se planta ante sus ojos y que sólo nosotros vemos gracias a la mencionada proyección de su sombra. Así que, pese a no existir en este caso un referente cinematográfico tan concreto como el del vampiro de Murnau, volvemos a ser testigos de un probable ascendiente cinematográfico. Y es que, en efecto, el mero hecho de representar a un personaje que queda fuera de campo a través de su sombra parece remitirnos antes al cine que a cualquier otra disciplina artística,

9 S. MICHALSKI, Ob. Cit., p. 56.

de la misma manera que el propio papel que desempeña dicha proyección oscura, a veces autónoma, como metáfora visual del peligro que se cierne sobre un determinado personaje, no es otro que el que otorgaron los cineastas expresionistas centroeuropeos a este tipo de sombras, erigiéndose en auténticos maestros a la hora de explotar las posibilidades expresivas y simbólicas de la luz en sus films, virtud que después heredarían sin complejos los realizadores de Hollywood, sobre todo aquéllos que cultivaron el cine negro y el de terror.

Cierto es que determinadas pinturas nada sospechosas de tener un ascendiente cinematográfico, tales como *Huida y persecución* (1872), de William Rimmer, anterior incluso al alumbramiento del cine, o *Misterio y melancolía de una calle* (1914), de Giorgio de Chirico, anterior a esa utilización expresiva y simbólica de la sombra en el cine a la que nos referimos, ya contaban con ciertas sombras amenazantes<sup>10</sup>. Pero también es verdad que dichas sombras aparecían a una considerable distancia del personaje amenazado, casi en el extremo contrario del cuadro, lo que las diferencia de esa impúdica cercanía que la amenazante sombra cinematográfica guarda con respecto a su víctima, que es precisamente lo que ocurre en los mencionados cuadros de Schad y de Pogolotti<sup>11</sup>.

Al hilo de las sombras amenazantes se hace obligada la referencia a una de las obras más interesantes de Picasso, la cual, sin embargo, no se cuenta entre las más populares del universal artista malagueño. Se trata de *La sombra sobre la mujer* (1953) [Fig. 5], impactante óleo que guarda muchas similitudes con otro cuadro titulado *La sombra* [Fig. 4], y que fue realizado, al parecer, tan sólo un día antes que el primero<sup>12</sup>. Tal precisión cronológica no es baladí, pues, como veremos a continuación, el hecho de que *La sombra* se realizara antes que *La sombra sobre la mujer* no hace sino reforzar nuestra tesis de la notable influencia cinematográfica que evidencian ambas obras, especialmente la segunda.

En *La sombra*, Picasso presenta ya a los dos personajes que también protagonizarán su segunda pintura: la mujer desnuda y la sombra de un hombre. Pero mientras que en esta primera versión la sombra se queda a los pies de la cama donde yace la mujer, en el segundo cuadro, como bien indica su título, esa sombra



Fig. 5: *La sombra sobre la mujer*; Pablo Picasso (1953). Art Gallery of Ontario, Toronto.

10 Véase V.I. STOICHITA, Ob. Cit., pp. 147-152.

11 En estos cuadros, además, las presumibles víctimas permanecen ajenas a las sombras que les acechan, como suele ocurrir en el cine; mientras que en la obra de Rimmer, el personaje amenazado es consciente del peligro que se cierne sobre él y huye despavorido.

12 Véase D. HOLLIER, "Portrait of l'artiste en son absence (Le peintre et son modele)", *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, n° 30, 1989, pp. 5-22.



Fig. 4: *La sombra*, Pablo Picasso (1953). Museo Picasso, París.

sombra masculina y su correspondiente proyección, en el caso de la segunda pintura, sobre el cuerpo de la mujer. Desde luego, este aspecto diferencial es muy significativo, ya que el hecho de que la consabida sombra llegue a extenderse sobre buena parte de ese cuerpo femenino, precisamente sobre pechos, vientre, pubis y muslos, incorpora una idea de posesión que en la primera pintura, en la que la sombra únicamente se proyectaba sobre suelo y cama, sólo era de amenaza. De hecho, lo que sucede en *La sombra sobre la mujer* es que Picasso se ha atrevido a dar un paso más a través de la sombra de su protagonista, la cual pasa a poseer, plástica y simbólicamente, a esa mujer indefensa, como tantas veces se había visto en la gran pantalla desde los grandes cineastas expresionistas. Recordemos otra vez a Murnau y su *Nosferatu* a través de las palabras de Santos Zunzunegui: “Cuando el vampiro penetra, finalmente, en la habitación de Ellen, será también su sombra –emanación del fuera de campo– la que se proyecte sobre la aterrorizada muchacha, manchando de negro su virginal camisón blanco mientras la huella de su mano se deposita sobre el cuerpo de la mujer en un gesto cargado de erotismo malsano”<sup>13</sup>. En cualquier caso, esta sustitución del fuera de campo por la sombra asesina no es una novedad de *Nosferatu*, ya que se había dado con anterioridad en *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919)<sup>14</sup>.

13 S. ZUNZUNEGUI, “Sonata de espectros”, en *La sombra*, Ob. Cit., pp. 71-73.

14 Esta cuestión se aborda, poniendo en relación un plano del film de Wiene con una obra del pintor y dibujante Félix Vallotton, en L. BERRIATÚA, *Los proverbios chinos de W. F. Murnau*. Filmoteca Española, Madrid, 1992, p. 43.

gana protagonismo, abarcando más espacio y desplegándose sobre buena parte del cuerpo desnudo de la dama. Y es que, en realidad, estamos hablando de dos instantes sucesivos pertenecientes a una misma escena o secuencia, algo eminentemente cinematográfico. En los dos cuadros es la luz que procede del exterior, donde todavía se halla el hombre y donde sitúa Picasso el punto de vista del espectador, la que pasa a iluminar ese espacio donde se encuentra la mujer. Un lugar que antes de la irrupción masculina, muy probablemente, estuviese por completo a oscuras. Y es que todo parece indicar que el hombre acaba de abrir la puerta de ese cuarto, que ha descubierto en él a la fémmina desnuda y que su enorme sombra, proyectada gracias a la fuerte luz que viene del exterior, se erige en amenaza para la mujer. Si en realidad se trata de una modelo posando para un pintor es lo de menos, pues, lo que a un espectador en pleno siglo XX le viene a la cabeza al ver ambas imágenes, sobre todo la segunda, es una de aquellas angustiosas escenas en las que el asesino o el monstruo, según fuese cine negro o de terror, se acercaba peligrosamente a su víctima.

Pero volvamos a lo que diferencia un cuadro del otro, y que, fundamentalmente, no es otra cosa que la longitud que adquiere la

Este mismo recurso expresivo será de nuevo empleado por Murnau en *Tabú* (1931), última película del director, rodada junto al documentalista Robert Flaherty en la Polinesia. Recurramos de nuevo al texto de Zunzunegui: “Murnau construye el inexorable ascenso de la tragedia mediante un estilizado uso de recursos cinematográficos, entre los que se cuenta una magistral utilización de la sombra como proyección, tal y como se pone de manifiesto en esa escena iluminada por la luz tenue de la luna del trópico que muestra, en primer lugar, una alargada sombra que se dirige hacia la cabaña de los amantes. Después, sobre la figura de la pareja durmiente, la luna proyectará la sombra vengadora de Hitu, mensajero del tabú y animal nocturno como Nosferatu”<sup>15</sup>. Volviendo a las dos obras de Picasso y a sus sutiles diferencias, ha de destacarse que la sombra del segundo cuadro no es opaca como la del primero, sino que resalta cromáticamente aquellos objetos de la habitación y partes del cuerpo femenino sobre los que se proyecta. Esta notable diferencia en la propia consistencia de la sombra, y siempre teniendo presente nuestra tesis de la influencia cinematográfica y los ejemplos anteriormente esgrimidos –muy especialmente el de *Tabú*–, nos puede llevar a la siguiente interpretación: la sombra del primer cuadro, cuya negritud/opacidad es completa, corresponde, en realidad, a la silueta de una figura a contraluz, mientras que en la otra pintura sí que se trata de una auténtica sombra que inunda por completo la estancia y cuanto ésta contiene, dando como resultado lo que se conoce en cine como plano subjetivo, cuando la mirada de un personaje se corresponde al cien por cien con lo que nos muestra la cámara, de manera que el espectador ve por los ojos del personaje cinematográfico –en este caso pictórico–, cosa que no ocurría en el primer cuadro.

En efecto, estas sombras picasianas nos remiten de inmediato y mejor que ninguna otra al cine. La propia condición secuencial de ambas obras, la entrada de esa luz artificial y directa, así como el papel de la sombra amenazante, primero, y posesora, después, se nos revelan como elementos típicamente cinematográficos que Picasso ha sabido trasladar con maestría a su particular universo pictórico.

## PERSONAJES-SOMBRA

Resulta indiscutible el interés que despertó en el surrealista Magritte el personaje de Fantômas<sup>16</sup>. Dicho interés se debe tanto a la primigenia serie de novelas firmadas por Marcel Allain y Pierre Souvestre como a la adaptación al cine llevada a cabo por Louis Feuillade en un memorable serial realizado durante los años 1913 y 1914, pues el belga, a diferencia de otros artistas coetáneos, nunca negó su fascinación por el séptimo arte<sup>17</sup>. Dos son las obras realizadas por Magritte que hacen directa alusión a tan famoso personaje: *El bárbaro* (1928) y *El retorno de la llama* (1943). Ambas pinturas están inspiradas de una manera explícita en el cartel cinematográfico del serial de Feuillade, aquél en el que el antihéroe aparece ataviado con un esmoquin y enmascarado, con una vista de la ciudad de París como fondo. Por el contrario, las obras a las que vamos a atender a continuación, pese a estar igualmente inspiradas en aquella primera adaptación al cine de Fantômas llevada a cabo por el director francés, se sitúan en un terreno más interesante que el correspondiente a una clara y evidente transposición, a modo de cita, de la gran pantalla al lienzo. Además, entran también aquí en juego otros personajes cinematográficos ideados por el propio Feuillade: los temibles criminales que protagonizan *Los vampiros* (*Les vampires*, 1915-1916)<sup>18</sup>, otro ambicioso serial emprendido por el cineasta al rebufo del éxito cosechado con *Fantômas*.

Entre los años 1926 y 1927, el prolífico Magritte realizó algunos cuadros que, sin duda, nos remiten a los

15 S. ZUNZUNEGUI, Ob. Cit., pp. 72-73.

16 Magritte también dejó un legado literario nada desdeñable, donde destacan notables textos como el titulado *Notas sobre Fantomas*, sobre el mítico personaje literario y cinematográfico. Véase R. MAGRITTE, *Escritos*, Síntesis, Madrid, 2003, pp. 31-33.

17 Véase J. VOVELLE, “Magritte et le cinéma”, *Cahiers dada Surréalisme*, nº 4, 1970, pp. 103-113.

18 Véase H. GERHOLD, “El lirismo casual de la serie y de los precursores del cine policíaco: de *The Adventures of Dolly* [*Las aventuras de Dolly*] (1908) a *Les vampires* [*Los vampiros*] (1915-1916)”, en *Cien años de cine (1895-1995)*. Vol.1.(1895-1924). Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio, W. FAULSTICH y H. KORTE (compiladores), Siglo XXI, México D.F., 1998, pp. 208-228.



Fig. 7: La ladrona, René Magritte (1927).  
Museo Magritte, Bruselas.



Fig. 6: Serie *Fantômas*, Louis Feuillade (1913-1914).

ya míticos films de Feuillade. Dos de ellos, titulados *El hombre del mar* y *La ladrona*<sup>19</sup> [Fig. 7], se nos revelan como certeras transposiciones al lienzo de la iconografía de la que dotó el realizador galo a los criminales que protagonizaban sus seriales cinematográficos, tanto *Fantômas* como *Los vampiros*. Ambas pinturas de Magritte están protagonizadas por un único personaje, el cual, vestido de escrupuloso negro, no muestra su rostro, ya sea sustituyendo éste por una tablilla de madera decorada como si de un violín se tratase, caso de *El hombre del mar*, o bien ocultándolo bajo una tupida capucha que sirve de continuación de la propia indumentaria, lo que sucede en *La ladrona*. El resultado, en ambos casos, es el de una suerte de sombra corpórea, una figura misteriosa y fantasmal, embutida en su malla negra y con el rostro oculto, al igual que solían presentarse en los seriales de Feuillade tanto el archivillano *Fantômas* y sus secuaces [Fig. 6] como la perversa Irma Vep –a veces su rostro quedaba a la vista, para lucimiento de Musidora, la actriz que la interpretaba– y sus compinches de la organización criminal *Los vampiros*. Hablamos, pues, de una iconografía concreta forjada en el celuloide<sup>20</sup>, gracias a Feuillade, y que termina pasando al ámbito de la pintura de la mano de Magritte. No debemos olvidar al respecto que estos personajes-sombra de las series filmicas eran unos malhechores, lo que provocó una importante controversia en ciertos sectores conservadores que no veían con buenos ojos la fascinación que éstos

19 Agradezco la información a D. Germán Ramallo Asensio.

20 A dicha iconografía contribuirá, apenas un lustro después de los seriales de Feuillade, el inolvidable sonámbulo de *Caligari*, Césaire, el cual, también embutido en una malla negra –eso sí, con el rostro al descubierto–, materializará las pulsiones criminales de su maléfico amo.

despertaban en el público de su época, incluido el pintor belga, entre otros surrealistas<sup>21</sup>. “Ciertamente, Feuillade presenta el mal de una manera más elaborada y sugerente que el bien, pero es por simple fidelidad a la moda literaria imperante, tendente a envolver a los delincuentes y al continuo azote al que someten la calle con un halo de romanticismo. (...) Los miembros del movimiento surrealista valoran el desprecio a lo establecido del que hace gala la serie y la adoran”<sup>22</sup> explica a propósito de *Los vampiros* Luis Enrique Ruiz.

En conclusión. El cine de Feuillade, tan entretenido como poético, se erige en una incuestionable y constante fuente de inspiración para Magritte, uno de los pintores más afamados y prestigiosos de su época, lo que dice mucho, una vez más, de ese estatus de arte que en un tiempo récord logró alcanzar el cine y que ya no abandonaría jamás<sup>23</sup>.

---

21 Véase R. DESNOS, “*Fantômas, Les Vampires, Les Mystères de New York*” *Le Soir* (26 de febrero de 1927), reeditado en R. DESNOS, *Cinema*, Gallimard, París, 1966, pp. 153-155.

22 L. E. RUIZ, *Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1895-1917)*, Mensajero, Bilbao, 2000, p. 361.

23 El cine fue nombrado como el “séptimo arte” por el crítico italiano Ricciotto Canudo en 1911, véase R. CANUDO, “Manifiesto de las Siete Artes”, recogido en *Fuentes y documentos del cine*, J. ROMAGUERA y T. HOMERO ALSINA (Eds.), Fontamara, Barcelona, pp. 17-20.