

TRANSGRESIONES Y PERVERSIONES EN *HACE UN MILLÓN DE AÑOS*. EL ICONO RAQUEL WELCH

José Díaz Bethencourt

No soy un teórico del arte, ni un historiador,
ni un profesor de estética; soy un voyeur
con esporádicos instantes de creatividad artística.

Óscar Tusquets Blanca

Tras el rodaje en Canarias de *Más bonita que ninguna*, en octubre de 1965, comienza el de *Hace un millón de años*, película que rememora, aunque falseándola, la Prehistoria. Su argumento cuenta la historia de Tumak (John Richardson), un guerrero perteneciente a la tribu de la Roca, que es expulsado del grupo al enfrentarse a su padre y jefe de la comunidad, Akhoba (Robert Brown) por un trozo de carne que han cazado. Vagando por una tierra inhóspita, Tumak se encuentra con otra tribu más avanzada, la Concha, donde conoce a Loana (Raquel Welch) con la que pronto vivirá una apasionada historia de amor. Diversas desavenencias entre Ahot (Jean Wladon) y Tumak harán que este abandone la tribu. Tumak deja su nuevo poblado y Loana le sigue. Deambulando por tierras desconocidas y habitadas por dinosaurios y toda clase de fauna prehistórica, Tumak y Loana llegan a la tribu del primero, donde Sakana (Percy Herbert) es el nuevo jefe al que tiene que desafiar. Entretanto, aparecen los miembros de la Concha, produciéndose un enfrentamiento entre ambas catervas sazonado con erupciones volcánicas y terremotos que restablecen la paz.

¿Pueril?¹ A primera vista eso parece, pero “mire usted —le decía el director, Don Chaffey, a Elfidio Alonso en una entrevista publicada en *El Día* el 23 de octubre de 1965—: en primer lugar planteo la incomunicación, que está tan de moda; luego una situación de desintegración familiar, el padre, dos hijos, un poco a jugar a lo Caín y Abel, pero ni Caín es tan Caín ni Abel es tan bueno. Esto ya se verá en la película terminada. También está una idea de la amistad que puede tener un gran interés *distanciándola* a nuestros días. Sabe usted que hoy la amistad es un sentimiento raro, incluso sospechoso desde el punto de *vista sexual* [la cursiva es mía]. Y al final tenemos un cataclismo volcánico. Y los dos supervivientes, desde un campo extraño, casi surrealista ven cómo se levanta hacia el cielo una nube estilo champiñón. Siempre hemos tenido miedo a la nube, hoy más que nunca, creo yo”.

¿Infantil? Argumentalmente parece que una lectura más sosegada indica que no es así. ¿Y visualmente? Tampoco lo creo. Intentaré demostrar que tras ese halo de trivialidad cuasi histórica y fantástica de recortados y sucintos harapos que provocan socarronas carcajadas en el patio de butacas, se esconde una imagen cinematográfica y en especial fotográficamente transgresora. El icono por antonomasia de la película, Raquel Welch, invita asimismo a una mirada perversa del espectador, cuyo librepensamiento visual da pie a todo tipo de sugerencias. Pero no quiero que se me malinterprete: el/la espectador/a es sugestionado/a por los ángulos de cámara, las posturas, los juegos de luces y el propio entorno natural que delimita el plató al aire libre.

Transgresión, perversión, ¿erotismo? ¿Acaso no excita el deseo sensual el arte de gozar, o mejor el arte de desear, o aún mejor el deseo mismo? Ante el deseo de poseer lo imposible, lo inalcanzable, nos conformamos con mirar, y como empedernidos “voyeurs/mirones” ejercitamos la vista y miramos más allá de la representación, en este caso fílmica/fotográfica. La utopía de la posesión de Raquel Welch (no olvidemos que el objeto de nuestro deseo no deja de ser una imagen) queda satisfecha apenas con unas gotas de imaginación.

La película está llena de numerosos instantes “welchianos”, de abundantes, copiosos iconos de su escultural cuerpo. Pero la cuestión sería cuál o qué momento escoger. Hay una imagen que trabajé para estos mismos Coloquios,² que ya en su día me sedujo sobremedida, y sobre la que vuelvo a insistir para esta ocasión, haciendo válidas aquí y ahora las palabras de Gombrich de que “nunca se acaba de aprender en lo que al arte se refiere. Las grandes obras de arte parecen distintas cada vez que se las contempla. Parecen tan inagotables e imprevisibles como los seres humanos”.³

Pero volvamos a la sinopsis, al momento en que Loana cae al mar desde las garras de un pterosaurio y es arrastrada hasta la orilla de una playa donde, malherida, consigue ponerse a salvo. Exhausta, cae en suavísimo escorzo tras un matorral, donde yace en la parte inferior del encuadre,⁴ que constituye una de las tres partes en que podemos dividir la imagen, las otras dos son el elevado relieve del fondo (Risco de Famara), que contrasta con el azul del cielo, y la playa, pero sobre todo el matorral, que viene a suponer la transición entre el primer y tercer elemento de la composición, cuyas delicadas líneas en nada tensionan lo que desde el punto de vista dramático viene a significar uno de los momentos de mayor clímax del filme: ella, Loana, herida; él, Tumak, aturdido porque no encuentra a la mujer que ama, creyendo que ha sido pasto del pterosaurio. Por tanto, el dramatismo cinematográfico contrasta con la ternura compositiva extrapolada de la narración fílmica, y que es la imagen que ahora nos interesa.

Si aplicamos la ley de tercios a esta imagen, es decir, si la dividimos en tres partes iguales en horizontal y vertical, tomando como referencia esos límites, los puntos de intersección serán cuatro, aquellos donde el objeto adquiere mayor fuerza y peso visual. De este modo, observaremos que estos coinciden aproximadamente con la parte central del cuerpo de Loana, esto es, tal y como está concebida la imagen, entre los senos y la zona púbica, y que al mismo tiempo viene a concordar casi con el punto geométrico de la estructura, lo que evidencia el carácter estático de la composición.

Todo hace vislumbrar que se trata de una pose consciente, aunque bien es sabido que tanto en fotografía como en cine, pero especialmente en esta última disciplina, por cuanto existe un guión previo a la realización, no se descartan, por supuesto, espontaneidades. De todas formas, redundante es esta consciencia la forzada disposición, si se me permite la licencia, de la modelo: recordemos que está herida en su vientre, sobre el que cuidadosamente coloca su mano derecha, cuyo brazo suponemos doblado, como doblada está la pierna izquierda. Por el contrario, el brazo izquierdo se flexiona ligeramente, como la pierna derecha, cuyo resultado es una equilibrada y rítmica postura de contrarios. Si a esto añadimos la tradicional lectura visual en Occidente, de izquierda a derecha, remarcada por los muslos y el pecho, todo parece indicar que hay una pose consciente, de ubicación del sujeto en lugar preciso. Pero lo más sorprendente es que el cuerpo de Loana está inmaculado, apenas sangra, a pesar de estar recientemente presa entre las garras de un pterosaurio por los aires insulares. Si fuéramos realistas (ya sabemos que estamos en el género fantástico, aunque no por ello la narración debe perder verosimilitud), Loana se “tendería” de cualquier manera, pero las intenciones son bien diferentes: mostrarla. ¿Que el observador contemple cómo eran las féminas,

supuestamente, hace un millón de años? No, la verosimilitud histórica poco importa, la esencia estriba en enseñar el cuerpo, pero no el de Loana, sino el de Raquel Welch. Los diálogos apenas existen y son poco perceptibles porque poco o nada importan, como los nombres de los protagonistas y de las tribus que, dicho sea de paso, sabemos que son los de la Roca y la Concha gracias a la sinopsis facilitada por la distribuidora.

Aquí Raquel Welch no está desnuda. Tiene convenientemente tapadas sus pudendas partes, lo justo y necesario para que se desaten elucubraciones, cavilaciones más allá de lo estrictamente “correcto”. Tapar lo que históricamente corresponde que esté al descubierto o no: ¿qué período histórico es este donde conviven dinosaurios y humanos? Este relato ahistórico, esta fantasía intemporal es la coartada perfecta para vestirla, aunque probablemente la razón obedezca a una autocensura propia del medio, porque mostrar desnudos en la escultura o la pintura es tan antiguo como el arte mismo, pero a diferencia de estas, el cine, por su propia estructura productiva, si quiere ver poses pornográficas, no en el sentido etimológico del término (descripción de la prostitución), ni tampoco en el denominado cine porno, sino referido a la obscenidad y falta de pudor relacionado con el sexo (entendido como órgano sexual), necesitaría canales alternativos. Si las mujeres que muestran su sexo en algunos dibujos de Klimt o Rodin, las que lo hacen en obras de Christian Schad, Wesselmann, Erich Fischl, Lucien Freud o la *Etant Donnés* de Duchamp, lo hicieran en el cine, el impacto en el espectador se multiplicaría, quizás por el carácter más verosímil del cine y, por ende, de la fotografía.

Imaginemos por un momento que Raquel Welch se nos muestra desnuda, sin harapos (como cabría esperar después de su traumático viaje pterodáptilo), es más, en una actitud obscena; entonces “esta pornografía icónica bloquea la imaginación del voyeur, sujeto a la imposición de lo imaginado...”.⁵ En efecto, si el mirón presencia en directo lo que su imaginación debería comenzar a elucubrar, ¿qué obtiene? Nada, porque su utopía queda inmediatamente mancillada. Pero por fortuna nuestra Olimpia, o nuestra Venus, igual da, está convenientemente vestida, lo que la dota de un fuerte peso erótico y un no menos elevado voyerismo porque, como dice Óscar Tusquets,⁶ además de abrigar, vestirse sirve para convertir a una chica bien formada en una diosa.

De *Almuerzo en la hierba* ha dicho Argan que “el tema de la *conversación* de figuras vestidas y desnudas en un paisaje, proviene de un cuadro veneciano de principios del siglo XVI [...]. La composición repite, sacado de un grabado de Marcantonio Raimondi, un grupo de divinidades fluviales en un *Juicio de Paris* de Rafael [...]”.⁷ Y un amigo de Manet comentó que “mujeres desnudas almorzando con jóvenes vestidos, semejante corrupción era intolerable, y los escritores de la época protestaron por la indecencia, olvidando el cuadro de Giorgione en el Louvre que Manet dijo en voz bien alta que lo había inspirado”.⁸ Esta referencia al pasado ha servido a Anthony Julius para considerar la defensa canónica, una de las tres defensas que analiza (las otras dos son la formalista y la del alejamiento) para examinar las obras de arte que son transgresoras. Como es sabido, esta y otras obras de Manet, en especial *Olimpia*, causaron gran revuelo entre críticos y público en general (a excepción de intelectuales como Baudelaire, Zola y Mallarmé) cuando fueron presentadas a la sociedad parisina decimonónica. Según Julius, estas defensas actúan como antídoto, como respuesta al ataque. La defensa del alejamiento “insiste en que las obras de arte existen para causarnos un impacto”, para alejarnos “de lo familiar; nos niega los placeres del reconocimiento fácil [...]. Perturba la mente. (*¿Qué espero de un cuadro? —pregunta Lucien Freud—. Espero que sorprenda, perturbe, seduzca, convenza*)”. La defensa formalista “intenta poner de manifiesto la ignorancia del espectador cuando se estremece al ver a una mujer

desnuda contemporánea en una obra de Manet, o cuando busca y no encuentra un tema en una obra de Mondrian”.⁹

Sabemos sobradamente que las dos obras de Manet mencionadas están fechadas en 1863 y que *El almuerzo en la hierba* fue rechazada por el jurado del Salón oficial, pero una exposición paralela con las obras excluidas (el Salón de los rechazados), permitió su exhibición con el entonces título de *El baño*. *Olimpia* se expuso en el Salón de 1865 con el consiguiente revuelo ya señalado. Pero, ¿cómo podían escandalizar si estaban inspiradas en obras que ya tenían el *nihil obstat* de los academicistas de la época?¹⁰ También se ha dicho que *Olimpia* es un homenaje a la *Venus de Urbino* de Tiziano, o una parodia, dado que Olimpia era un nombre muy habitual entre las prostitutas. Y por último, el mayor de los descaros: la mirada a quien observa. A ese burgués arrogante y de verbo grandilocuente que se paseaba por los museos contemplando obras de arte del pasado al tiempo que hacía uso de los burdeles parisinos, de esa Olimpia que le desafía, que interpela a su cliente, ubicado a contracampo y en claro plano subjetivo cinematográfico.

La *Olimpia* de Manet nos lleva a Tiziano y a Giorgione, a la *Venus del espejo* de Velázquez y a *La maja desnuda* de Goya, al erotismo de Lempicka y Modigliani, y también a la Raquel Welch/*Venus de Hace un millón de años*. Pero a diferencia de esas obras, esta Venus fílmica no enseña ni manosea sus genitales, no muestra sus glúteos, ni siquiera mira a cámara, al observador; no conmina, al menos con su mirada, no amenaza, en apariencia, al espectador: exhibe lo moralmente exigible. Esta imagen, este fotograma, como toda fotografía, representa un gesto de *cut*, en palabras de Dubois: “*Temporalmente* (...) la imagen-acto fotográfico, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante. *Espacialmente*, de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así como una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente cortada en vivo”.¹¹

¿He transgredido la esencia cinematográfica del movimiento al traspasar el límite y congelar la imagen? Es posible, pero ese “gesto de *cut*”, ese *punctum* del que habla Barthes es inevitable para mi análisis. Si con este trayecto del movimiento cinematográfico al estatismo fotográfico he quebrantado la sustancia del cine, que me perdonen los puristas y me bendigan los transgresores.

Salvada esta digresión —que me parecía necesaria, dado que cine y foto se complementan porque el primero necesita de la fotografía (no olvidemos su etimología: representación gráfica de la luz), pero a la vez “el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica” y “no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva”—,¹² y volviendo a la Venus de *Hace un millón de años*, ¿dónde radica entonces la transgresión?

En *Patologías de la imagen*, Román Gubern habla del relativismo “de los conceptos y de los gustos”,¹³ y pone un ejemplo extraído de un texto de David Freedberg, *El poder de las imágenes*: “Las mujeres yanomami, por ejemplo, usan por toda vestimenta en su selva un fino cordón que les rodea la cintura y que no cubre sus genitales. Pero cuando se les despoja de este somero aditamento simbólico, se sienten desnudas y embarazadas ante las miradas ajenas”. Y añade Gubern que, en Japón, la espalda tiene un extraordinario atractivo erótico, que en China existe un excepcional interés por los pies femeninos pequeños y que en algunas zonas del norte de África son muy valuadas las mujeres obesas; y añadiría que cada ser

humano tiene sus preferencias eróticas masculinas y/o femeninas, independientemente de la zona geográfica en la que se encuentre.

Esta subjetividad conceptual respecto de lo que puede producir satisfacción sensual hace que los segmentos eróticos puedan ser tantos como partes del cuerpo considere el espectador. Pero no basta con mirar. Los ojos no son más que el transporte, el medio que nos lleva de la mera contemplación (no basta mirar para comprender) al conocimiento. Y aquí entra en juego la cognición cultural del espectador, su competencia lectora y, por supuesto, una inevitable carga subjetiva. Como el analista no está sujeto a una regla o patrón universal que le dicte la forma de operar, sino que antepone criterios o intereses personales, puede pensar, por ejemplo, que la obra es inmoral. Pero, “¿Qué es la moral?” —se pregunta Comte-Sponville—. “Es el conjunto de reglas que yo me impongo a mí mismo, o que debería imponerme, no con la esperanza de una recompensa o el temor de un castigo, que sería sólo egoísmo, no en función de la mirada del otro, que sería sólo hipocresía, sino al contrario, de forma desinteresada y libre: porque me parecen imponerse universalmente (para todo ser razonable) y sin que haya necesidad para eso de esperar o temer cualquier cosa”.¹⁴

Si me impongo normas cristianas me preguntaré, ¿transgrede esta diosa pagana mis convicciones religiosas? En principio no porque está vestida. No quiere esto decir que el arte cristiano no permitiera tales licencias (*Adán y Eva* de Masaccio, o el mismo tema tratado por Durero, donde los expulsados del paraíso parecen más extasiados que avergonzados por cometer el pecado original, por no citar el mismo tema en el programa iconográfico que Miguel Ángel realiza en el techo de la Capilla Sixtina, donde el pene de Adán se encuentra a la altura de la cabeza de Eva y que, en un giro que no vemos pero que suponemos, se precipitaría hacia él). Tampoco parece que la Venus Raquel invite a la lujuria, a la concupiscencia o la lascivia.

Dice Gubern en *La mirada cristiana* que “la nudofobia no era más que una reacción represiva y autorrepresiva —defensiva, en suma— ante la emergencia de la excitación sexual al contemplar el cuerpo desnudo. Era una defensa psicológica ante el miedo al deseo que debilita o hace vulnerable, además de pecador, a quien lo mira”.¹⁵ Y si Raquel Welch no está desnuda, ¿cuál es la amenaza? La misma que da Gubern para la nudofobia, solo que aquí en vez de mostrar se sugiere, con lo que el deseo se hace más perentorio y la imaginación se desboca: el voyeur puede cumplir por fin su utopía.

Despojémonos de pacatos moralismos y contemplemos a Raquel. Tal y como está encuadrada (en ligero contrapicado) es evidente que hay una preferencia carnal. Su rostro está en clara desproporción con respecto al resto del cuerpo (el canon de Policeto se va al traste). Ahora su gesto —¿de dolor?— no importa. De dolor, como ya se comentó, por el desarrollo dramático de la película, pero si lo observamos aislado, como estamos haciendo, puede parecernos incluso de éxtasis (erótico se supone, porque el místico lo dejamos para Santa Teresa, aunque la ambigüedad en la ejecución de su rostro por parte de Bernini da que pensar). ¿Mensaje subliminal? En absoluto, porque somos plenamente conscientes de esta situación: percepción y conciencia van aquí de la mano. Lo que tiene relevancia es su cuerpo.

Ya se sabe que todo espectador es un mirón en potencia, ya sea cinematográfico, fotográfico, pictórico..., pero especialmente el primero, porque está enclaustrado en esa sala de butacas a oscuras y casi hipnotizado por las imágenes que se suceden veloces ante sus pupilas. Hay veces en que el mirón es castigado. Por ejemplo, ya en la mitología clásica Acteón fue devorado por sus propios perros como castigo impuesto por la diosa Ártemis,

irritada por haberla visto desnuda mientras se bañaba en un manantial; Tiresias, que había sido cegado por Palas al verla accidentalmente desnuda en la versión menos célebre de este eximio adivino; o el cuadro de Watteau *Júpiter y Antíope*, “donde vemos —dice Gubert— cómo el dios desvela con deleite la desnudez frontal de la joven dormida, retirando una sábana, en un gesto que ofrece a la vez su desnudez al contemplador del cuadro desde su posición más ventajosa, la frontal. Constituye un ejemplo elocuente de cómo el desnudo intenta seducir al espectador del cuadro, utilizando la mediación anecdótica de unos personajes que desvelan o desencadenan la exhibición nudista para el espectador”.¹⁶

Sin embargo, en *Hace un millón de años* no hay castigo ni complicidad (tan característica de las películas porno donde frecuentemente la protagonista mira a cámara, en una descarada interpelación al espectador/mirón mientras efectúa una felación a su compañero de avatares sexuales). Si en los casos mitológicos el mirón podía correr la peor suerte, en esta ocasión el mirón no puede morir al tratarse de dos entidades distintas, la real (la sala de butacas) y la ficticia (la proyección en pantalla). Tampoco hay personajes con los que poder identificarse, como Júpiter, ni reclamo al espectador. Por eso el mirón de este icono fílmico está libre de intermediarios que desvíen su atención. Es, en este sentido, inmaculado. Por tanto, el placer de gozar es directo y total.

“Espero que sorprenda, perturbe, seduzca, convenza”, se respondía Lucien Freud a la pregunta de qué esperaba de un cuadro. Este icono de Raquel Welch produce la misma sensación, a pesar de la quietud que transmite. Sorprende porque a bote pronto coge desprevenido, sin las armas necesarias para entenderlo. Tan solo después de una larga reflexión se llega a desentrañar algo de lo oculto que contiene ese cuerpo brutal extendido en la brutalidad de la naturaleza insular. Perturba su pose, antinatural, voluptuosa y sicalíptica. Más que seducir, cautivan sus piernas, sus abultados pero proporcionados senos¹⁷ y su cóncavo vientre. Convince su ubicación, custodiada por el Risco, en medio de la “nada”, en mitad de ese paisaje natural de poblada vegetación halófila, con la que mantiene una simbiosis nunca antes filmada, fotografiada o pintada: es por esto que convence. Y por su arrebatadora capacidad para hipnotizar el deseo sensual, o lo que es lo mismo, su facultad para erotizar. Ese mirón, ese perverso carnal desideologizado e “inmoral”, incapaz de satisfacer su propia sexualidad, encuentra aquí su punto de partida, a partir del cual poder hacer realidad su sueño.

No hay miradas inocentes. En mayor o menor medida todas transgreden, son perversas. Queramos o no todos llevamos dentro un canalla icónico, un egoísta que se niega a compartir su desenfreno perceptivo: esta falsa y fantástica Willendorf cinematográfica está a tiro de pupila, al antojo del mirón para ser idolatrada, convertida en divinidad por las masas de espectadores. En este sentido, podemos decir que *Hace un millón de años* es un producto *kitsch* o, mejor, lo que los estadounidenses han denominado *camp*, al “complacerse en la cultura de masas y destruir las jerarquías culturales establecidas: una historieta del *comic* puede ser tan importante —y por supuesto más *divertida*: palabra clave— que *La Iliada*, y un objeto vulgar producido industrialmente en serie más hermoso y apetecible que una porcelana china”.¹⁸ Pero de la idolatría al fetiche no hay más que un paso: ¿adorar la imagen de una divinidad no es amar más al objeto que al sujeto? “Para el mirón fetichista el pie o la cabellera pueden valer más que el seno o la nalga”,¹⁹ y tiene más importancia “una parte del cuerpo o un vestido que el cuerpo entero y sexuado”.²⁰ Se produce por tanto una deconstrucción icónica, una cosificación del sujeto que poco a poco pasa a ser considerado como objeto. El rostro de Raquel Welch no es la parte preeminente de su cuerpo, no es más que un anexo, y tal y como está encuadrada, se subordina la expresión al resto. Si como ha dicho Román

Gubern, el rostro es la parte más proclive a convertirse en obscena porque se encuentra desprotegida (delata nuestro placer o dolor sin que podamos evitarlo), en dónde radica aquí la obscenidad, ¿en sus caderas, en sus sobresalientes pechos, en su tapado pubis? ¿Es por esto que podemos considerarla una diosa de la fertilidad? Más bien una diosa de la sexualidad, y en un nivel más terrenal, en un cuerpo sexuado y salvaje, bravío, como el paisaje que la envuelve.

“Toda ley lleva aparejada su sanción, pero donde no hay ley tampoco puede haber transgresión”, dice Pablo a en su carta a los Romanos (3,15). Por lo tanto, la primera necesita de la segunda para que obtenga carta de naturaleza. ¿Es una invitación de Pablo a transgredir o a imponer la norma? El código de Hammurabi no surge por azar, lo hace porque la comunidad transgrede las reglas de convivencia. Ahora bien, una obra de arte solo es transgresora desde el momento en que se le apliquen no las normas o preceptos que se imponen a todos por parte de la autoridad para regular algo, sino desde el preciso instante en que hacen acto de presencia las leyes morales, las que no se imponen a nadie sino las que se auto-impone cada uno a causa de determinados prejuicios o convencionalismos sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, G. C.: *El arte moderno 1770-1970*, Valencia: Fernando Torres, 1976.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1994.
- BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 1990.
- BETHENCOURT, José Díaz: “Unidad de lugar y profundidad de campo en *Hace un millón de años*”, *X Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, Arrecife: Cabildo de Lanzarote, Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, 2004.
- “¿Una imagen vale más que mil palabras? Fata Morgana y la imagen de Lanzarote en el cine de Herzog”, *XIII Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote* (en prensa).
- “Cine y Pintura en *Hace un millón de años*: Raquel Welch como modelo”, *XVI Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2006, pp. 1097-1107.
- GUBERN, Román: *Patologías de la imagen*, Barcelona: Anagrama, 2004.
- *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- JULIUS, Anthony: *Transgresiones. El arte como provocación*, Madrid: Destino, 2002.
- PAOLETTI, John T. y. RADKE, Gary M.: *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid: Akal, 2002.
- MARZAL FELICI, Javier: *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid: Cátedra, 2007.
- *Robert Mapplethorpe: certain people*, Pasadena: Twelvestrees, 1985.
- RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane y HONNEF, Klaus: *Arte del siglo XX*, Madrid: Taschen, 2001.
- SOLANA, Guillermo: “El inicio de las vanguardias: del impresionismo al fauvismo”, en *Historia del arte. El mundo contemporáneo*, Madrid: Alianza, t. 4, 1997.
- TUSQUETS BLANCA, Óscar: *Contra la desnudez*, Barcelona: Anagrama, 2007.
- VV. AA.: *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos-Ideas-Tendencias*, Valencia: Fernando Torres, 1979.
- VV. AA.: *Técnicas de los grandes fotógrafos*, Madrid: Hermann Blume, 1982.
- VV. AA.: *Los maestros de la pintura occidental*, Madrid: Taschen, 2002.

NOTAS

- ¹ Al menos eso es lo que pensaba la crítica cuando se estrenó la película en España. *ABC*: “Es un relato leve, ingenuo, sobre las peripecias de dos tribus primitivas”. *Arriba*: “Sin ninguna finalidad aleccionadora —y por esto carente de estudios arqueológicos— la trama es una fantasía con una parte amorosa y otra de aventuras”. *El Alcázar*: “Este entretenido tebeo prehistórico cuenta con peripecias emocionales”. *Informaciones*: “Evocación del mundo hace un millón de años. Película ingenua, como es lógico, pero bastante bien conseguida dentro de su tono”. Citado en Cine-Asesor.
- ² *Cine y Pintura en “Hace un millón de años”: Raquel Welch como modelo*, XVI Coloquio de Historia Canario-Americana (en prensa). Remito al lector a este texto, donde explico las razones que me llevaron a la elección de esta imagen. Asimismo en *¿Una imagen vale más que mil palabras? “Fata Morgana” y la imagen de Lanzarote en el cine de Herzog*, XIII Jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote (en prensa), explico el proceso de segmentación hasta la obtención del fotograma objeto de estudio.
- ³ Citado en Javier MARZAL FELICI, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid: Cátedra, 2007, p. 30.
- ⁴ Para una completa descripción de la secuencia, véase José DÍAZ BETHENCOURT, “Unidad de lugar y profundidad de campo en *Hace un millón de años*”, *X Jornadas de estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, Arrecife: Cabildo de Lanzarote y Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, 2004, pp. 170-2.
- ⁵ Román GUBERT: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona: Anagrama, 2005, p. 17.
- ⁶ Óscar TUSQUETS BLANCA: *Contra la desnudez*, Barcelona: Anagrama, 2007, p. 19.
- ⁷ G. C. ARGAN: *El arte moderno. 1770-1970*, Valencia: Fernando Torres, 1976, p. 114.
- ⁸ Anthony JULIOS: *Transgresiones. El arte como provocación*, Madrid, Destino, 2002, p. 43.
- ⁹ *Ibidem*, pp. 32-6.
- ¹⁰ A propósito de la *Venus durmiente*, de Giorgone, que guarda una gran similitud con la *Venus de Urbino* de Tiziano, Paoletti y Radke han dicho: “A parte de su postura, esta Venus no guarda semejanza alguna con los desnudos femeninos de la Antigua Roma. Antes bien, se asemeja a una mujer veneciana de la época que se hubiera despojado de sus ropas. Su mano izquierda no parece estar cubriendo modestamente los genitales sino dándose placer (y justo en el centro del segmento vertical de la pintura). Según los tratados ginecológicos renacentistas, la masturbación hacía a la mujer más fértil. Tal representación podría resultar apropiada, si —como sugiere el formato horizontal de la pintura— hubiese estado integrada en una pieza del mobiliario de una alcoba”. John T. PAOLETTI y Gary M. RADKE: *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid: Akal, 2002, p. 406.
- ¹¹ En Javier MARZAL FELICI, *op. cit.*, pp. 208-9.
- ¹² André BAZIN: *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 1990, p. 29.
- ¹³ Román GUBERN: *Patologías de la imagen*, Barcelona: Anagrama, 2004, p. 182.
- ¹⁴ André COMTE-SPONVILLE: *Diccionario filosófico*, Barcelona: Paidós, 2003, p. 359.
- ¹⁵ Román GUBERN: *op. cit.*, p. 197.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 207.
- ¹⁷ Respecto a la ecuación pecho-proporción, Óscar TUSQUETS, *op. cit.*, p. 151, dice: “En un cuerpo todo es proporción. De la misma forma que es una tontería hablar de colores aislados, bonitos o feos (...), las tetas de la Birkin son fantásticas en relación con el resto de su cuerpo, sobre todo en relación a su soberbio culo,

y las descomunales piernas de las mujeres de Maillol sólo se ven bien en relación con el cuerpo que soportan”.

¹⁸ José CORREDOR MATHEOS, en *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos-Ideas-Tendencias*, Valencia: Fernando Torres, 1979, p. 85.

¹⁹ Román GUBERN: *op. cit.*, p. 224.

²⁰ COMTE-SPONVILLE, *op. cit.*, p. 228.