



UNIVERSIDAD MESOAMERICANA DE SAN AGUSTÍN
LICENCIATURA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL
CLAVE DE INCORPORACIÓN UNAM 8938-31

**ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS BESOS DE LAS FEMMES FATALES
DEL CINE ESTADOUNIDENSE EN LA DÉCADA DE LOS 40'S**

TESINA

EN OPCIÓN AL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTADO POR:
MILDRED STEPHANIE PERAZA MARRUFO

MÉRIDA, YUCATÁN, MÉXICO, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD MESOAMERICANA DE SAN AGUSTÍN
LICENCIATURA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL
COMISIÓN DE TITULACIÓN
INFORME FINAL

Mérida, Yucatán, a 23 de mayo de 2012.

MC. RAMIRO JESÚS SANDOVAL
Director General DGIRE
Presente

Como Presidente del Comité de titulación de la carrera de Diseño y Comunicación Visual, hago constar que el trabajo recepcional denominado:

“Análisis iconográfico de los besos de las femmes fatales del cine estadounidense en la década de los 40’s”,

realizado por:

Mildred Stephanie Peraza Marrufo,

en opción al título de:

Licenciada en Diseño y Comunicación Visual,

Cumple con las normas institucionales de estilo y su estructura corresponde a lo solicitado para los trabajos de titulación en la modalidad de:

Tesina

Por lo que declaro que este documento permite al alumno, continuar con sus trámites que correspondan al proceso de titulación.

Atentamente



L.D.C.G. Tatiana Gasca Albertos

Presidenta

UNIVERSIDAD MESOAMERICANA DE SAN AGUSTÍN
LICENCIATURA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL
COMISIÓN DE TITULACIÓN
INFORME FINAL DE REVISIÓN

Mérida, Yucatán, a 23 de mayo de 2012.

L.D.C.G. Tatiana Gasca Albertos
Presidenta de la Comisión de Titulación
Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual
Presente

Como revisora del trabajo recepcional:

**“Análisis iconográfico de los besos de las femmes fatales del cine
estadounidense en la década de los 40’s”,**

realizado por:

Mildred Stephanie Peraza Marrufo,

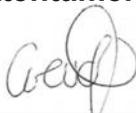
en opción al título de:

Licenciada en Diseño y Comunicación Visual,

le informo que he concluido con la revisión del formato institucional del trabajo mencionado. Asimismo, afirmo que cada uno de sus capítulos, conclusiones y referencias cumplen con los lineamientos que establece la Universidad.

Sin otro particular me pongo a sus órdenes para cualquier aclaración al respecto.

Atentamente



L.D.G.P. MARÍA JOSÉ CUEVAS CANTO

UNIVERSIDAD MESOAMERICANA DE SAN AGUSTÍN
LICENCIATURA EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL
COMISIÓN DE TITULACIÓN
INFORME FINAL DE ASESORÍA

Mérida, Yucatán, a 23 de mayo de 2012.

L.D.C.G. Tatiana Gasca Albertos
Presidenta de la Comisión de Titulación
Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual
Presente

Como asesor(a) del trabajo recepcional:

**“Análisis iconográfico de los besos de las femmes fatales del cine
estadounidense en la década de los 40’s”,**
realizado por:

Mildred Stephanie Peraza Marrufo,

en opción al título de:

Licenciada en Diseño y Comunicación Visual,

le informo que he concluido con la revisión de redacción, ortografía y contenido, así como de la originalidad del trabajo mencionado. Asimismo, afirmo que cada uno de sus capítulos, conclusiones y referencias cumplen con los lineamientos que establece la Universidad.

Sin otro particular me pongo a sus órdenes para cualquier aclaración al respecto.

Atentamente



L.D.C.V. Ilyana H. Monterrubio González, M.D.

Advertencia

Por este medio, declaro que esta tesina titulada:

**“Análisis iconográfico de los besos de las femmes fatales
del cine estadounidense en la década de los 40’s”**

Es de mi autoría, a excepción de las citas y referencias que he empleado para fundamentar este trabajo de investigación y en el que se otorga crédito a sus autores. Asimismo, afirmo que no ha sido presentado previamente con éste o algún otro nombre, para la obtención de título profesional o grado académico equivalente.



Mildred Stephanie Peraza Marrufo

Agradecimientos

Este documento está dedicado a una gran mujer que me vio crecer y supo aconsejar en los momentos que más la necesité. Gracias María Adriana Sansores Cohuo (q.e.p.d) por todo el amor y cariño que brindaste, tanto a mí, como a toda tu familia y amigos que te extrañan y aman.

Gracias a mi madre por su apoyo incondicional y a mi padre por las buenas pláticas y sinceros consejos; a mis hermanos que por su peculiar personalidad pueden hacer enojar a uno, pero esperar lo mejor cuando más se necesita.

Agradezco a mi amigo y gran amor Iván Gamboa Novelo, por el apoyo, cariño y confianza que siempre me das. Gracias por hacer de mis días, los más alegres.

Gracias a mi amiga y asesora Ilyana Monterrubio González, por creer en mi tesina; por todas las lecturas, correcciones y enseñanzas que me diste, siendo mi asesora y maestra. Agradezco a Vicente Addiego por ayudarme a desarrollar el tema. Gracias a todos mis maestros de la carrera de diseño, a mis compañeros de generación, familiares y amigos que siempre me dieron su apoyo y cariño.

Gracias, totales.

Resumen

El siguiente documento tiene la finalidad de analizar escenas de beso de las femmes fatales más representativas del cine estadounidense de la década de los 40's. El análisis se determinará mediante el método pre-iconográfico, iconográfico e iconológico de profundidad de Erwin Panofsky.

Mediante la recolección de información se determinarán los factores que influyen en los elementos que constituyen una imagen, en este caso una serie de imágenes en movimiento. Se analizará conforme a lo que el método de análisis exige, de acuerdo a la música, diálogo, iluminación, vestuario, posición de los actores, ambiente, contexto de la época, personalidad de los actores, gestos y tonos de voz.

Se escogerá el periodo de la década de los cuarenta en el cine estadounidense, delimitándose a las cinco actrices más representativas como femme fatale: Mary Astor, Barbara Stanwyck, Rita Hayworth, Lana Turner y Ava Gardner. Las seis películas más representativas: "El halcón Maltés", "Perdición", "Gilda", "Forajidos", "El cartero siempre llama dos veces" y "La dama de Shanghai", siendo las películas que tuvieron más relevancia dentro del género del cine negro, de acuerdo a la década delimitada.

TABLA DE CONTENIDO

Portada/ I

Informe final/ II

Informe final de revisión/ III

Informe final de asesoría/ IV

Hoja de advertencia/ V

Agradecimientos/ VI

Resumen/ VII

Tabla de contenido/ VIII

CAPÍTULO I

Introducción/ 1

Planteamiento del problema/ 2

Pregunta de investigación/ 3

Objetivos de investigación/ 3

 Objetivo general/ 3

 Objetivos particulares/ 3

Justificación/ 3

Delimitación/ 5

Limitaciones/ 6

CAPÍTULO II

Revisión de la literatura/ 7

 Comunicación no verbal/ 7

 Lenguaje corporal/ 8

 Expresiones faciales/ 8

Posturas/	8
Espacio y proximidad/	9
Comunicación por el tacto/	9
El beso/	10
Definición de beso/	10
Origen del beso/	10
Los besos en el cine/	11
Femme fatale/	13
Definición de femme fatale/	13
Aparición de la femme fatale/	14
Antecesoras como Femme Fatale en el cine estadounidense/	15
Theda Bara/	15
Marlene Dietrich/	17
Actrices como femme fatale en la década de los 40's en el cine estadounidense/	18
Mary Astor/	19
Barbara Stanwyck/	21
Rita Hayworth/	23
Lana Turner/	25
Ava Gardner/	27
Películas/	28
El Halcón Maltés/	29
Perdición/	31
Gilda/	32

Forajidos/ 34

El cartero siempre llama dos veces/ 35

La dama de Shanghai/ 37

Cine negro/ 38

Definición de Cine negro/ 38

Inicios/ 39

El papel de la femme fatale en el cine estadounidense/ 40

CAPÍTULO III

Metodología/ 42

Tipo y diseño de investigación/ 44

Modalidad de la Investigación/ 44

CAPÍTULO IV

Conclusiones/ 45

“El Halcón maltés”/ 45

Primera escena de beso. “El Halcón Maltés” / 45

Segunda escena de beso. “El Halcón Maltés” / 55

“Perdición”/ 62

Primera escena de beso. “Perdición”/ 62

Segunda y tercera escena de beso. “Perdición”/ 71

Cuarta escena de beso. “Perdición”/ 75

Quinta escena de beso. “Perdición”/ 80

“Gilda”/ 85

Escena de beso. “Gilda”/ 85

“Forajidos”/ 94

Escena de beso. “Forajidos”/	94
“El cartero siempre llama dos veces”/	103
Primera escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”/	103
Segunda escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”/	110
Tercera escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”/	113
Cuarta escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”/	118
Quinta escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”/	121
“La dama de Shanghai”/	125
Primera escena de beso. “La dama de Shanghai”/	125
Segunda y tercera escena de beso. “La dama de Shanghai”/	131
Conclusión final/	138
Referencias/	145
Glosario/	147
Apéndices/	151
Apéndice A Matriz de análisis de Erwin Panofsky/	151
Apéndice B Actrices más representativas como femme fatale en el cine estadounidense /	152
Apéndice C Películas más representativas del cine negro estadounidense de la década de los 40’s /	155
Apéndice D Planos cinematográficos/	157
Figuras	
Figura 1. May Irvin y John C. Rice en “El beso”/	11
Figura 2. Escenas de beso en el cine/	12

- Figura 3. Theda Bara/ 15
- Figura 4. Marlene Dietrich/ 17
- Figura 5. Mary Astor/ 19
- Figura 6. Barbara Stanwyck/ 21
- Figura 7. Rita Hayworth/ 23
- Figura 8. Lana Turner/ 25
- Figura 9. Ava Gardner/ 27
- Figura 10. Mary Astor y Humprey Bogart en “El Halcón Maltés”/ 29
- Figura 11. Barbara Stanwyck y Fred MacMurray en “Perdición”/ 31
- Figura 12. Rita Hayworth en “Gilda”/ 32
- Figura 13. Ava Gardner y Burt Lancaster en “Forajidos”/ 34
- Figura 14. Lana Turner y John Garfield en “El cartero siempre llama...”/ 35
- Figura 15. Rita Hayworth y Orson Welles en “La dama de Shanghai”/ 37
- Figura 16. Primera escena de beso. “El halcón Maltés”/ 45
- Figura 17. Segunda escena de beso. “El halcón Maltés”/ 55
- Figura 18. Primera escena de beso. “Perdición”/ 62
- Figura 19. Segunda y tercera escena de beso. “Perdición”/ 71
- Figura 20. Cuarta escena de beso. “Perdición”/ 75
- Figura 21. Quinta escena de beso. “Perdición”/ 80
- Figura 22. Escena de beso. “Gilda”/ 85
- Figura 23. Escena de beso. “Forajidos”/ 94
- Figura 24. Primera escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”/ 103
- Figura 25. Segunda escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”/ 110
- Figura 26. Tercera escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”/ 113

- Figura 27. Cuarta escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”/ 118
- Figura 28. Quinta escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”/ 121
- Figura 29. Primera escena de beso. “La dama de Shanghai”/ 125
- Figura 30. Segunda y tercera escena de beso. “La dama de Shanghai”/ 131

CAPÍTULO I

Introducción

Los besos son una expresión de sentimientos y emociones que a lo largo de la historia de la humanidad se han convertido en un símbolo de amor y de otros significados, ya que a través de los labios se pueden compartir los besos de los buenos días, de las alegrías, de los logros ganados. Un beso sustituye las palabras de un “hace tiempo que no te veía y te extrañaba”, o bien simplemente como un cordial saludo en la mejilla, de respeto, besos de traición, de hipocresía y hasta besos de deseo o muerte.

Mediante los labios se puede hablar, comer, sonreír; pero los besos pueden descifrar y transmitir todo lo necesario para ser entendidos y escuchados. A lo largo de la humanidad, este símbolo de reconocimiento ha sido representado para las culturas de una manera diferente, aunque, en la actualidad es un acto de saludo entre la sociedad. Cada individuo le da un significado cuando los da, esperando un beso a cambio.

De acuerdo con Montandon, el gesto mismo de besar en sus dimensiones tanto sociales como eróticas, es objeto en la literatura y en las artes, de numerosas referencias en los textos y de puestas en escena pictórica y escultural que formulan, todas ellas, diferentes significados y enseñanzas (2007, pág. 17).

El beso ha sufrido una evolución de acuerdo a su significado y al valor mismo, existen diferentes tipos de besos y las intenciones con que se den. Por ello, a pesar que sea un símbolo cotidiano en la actualidad, se analizará de acuerdo a una metodología pre-iconográfica, iconográfica e iconológica; escenas de beso de una época en tiempos de guerra, protagonizada por un personaje emblemático del género cine negro, ya que, sin la femme fatale no girarían las pasiones de los turbulentos y delirantes protagonistas.

Planteamiento del problema

De acuerdo con Torre (2005) en cuanto a su valoración del cine: Contra lo que pudiera pensarse, el buen cine no halla su verdadera sustancia en la espectacularidad; es decir, en la acción violenta y sin interrupciones, en la presentación de escenarios mayúsculos, en el despliegue de multitudes, en los prodigios tecnológicos, en la exploración de ambientes sórdidos y temas tremendistas. Miles o decenas de miles de filmes que contienen a pasto uno o más de esos componentes han sido condenados al olvido (pág. 22).

Todos recuerdan al cine por sus grandes historias, actores y escenas que garantizaban muchas sonrisas y melancolías; tantos recuerdos que se vienen a la mente. Poco a poco el cine va teniendo mínima novedad frente al espectador, ya que en la actualidad con la competencia de otros ámbitos como el internet, realitys, televisión y la publicidad, o de nuevas tecnologías como el 3D, ha creado nuevas finalidades y estereotipos en la sociedad, creando una especie de hipnosis, siendo el individuo parte de la masa guiada por el fenómeno actual.

Cada época ha tenido sus propias celebridades, que los convierten en ídolos, y a veces en mitos. En la época presente ha tenido una evolución frente a lo que se percibe como imagen. El cine es un arte, y por ello las historias son el mayor peso en las películas, aún tienen una trascendencia, ya que, fueron realizadas y criticadas de acuerdo a un contexto y sociedad que les tocó vivir.

La época de los cuarenta dio lugar a la mujer a tomar un protagonismo en el cine, y a través de las escenas de beso, una relevancia como un ícono representativo en la cinematografía, ya que las escenas marcaron una importancia de acuerdo a la trama de la historia y de la personalidad que representaban.

Pregunta de investigación

¿Cuál es la relevancia de las escenas de besos de las femmes fatales en el cine estadounidense de la década de los 40's?

Objetivos de investigación

Objetivo general.

Analizar, a partir del método pre-iconográfico, iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky, los besos de las cinco femmes fatales más representativas en el cine estadounidense de la década de los 40's.

Objetivos particulares.

1. Definir el significado y origen de los besos, femme fatale y cine negro.
2. Identificar a las actrices y películas más representativas en el cine negro estadounidense de la década de los 40's.
3. Identificar las escenas de beso de las películas delimitadas de las femme fatale del cine negro estadounidense de la década de los 40's.
4. Identificar los elementos simbólicos que componen la escena de beso, de acuerdo al método de profundidad de Erwin Panofsky.

Justificación

"¿Te interesa saber lo mucho que te odio? Te odio de tal modo que buscaría mi perdición para destruirte conmigo" (Hayworth, 1946).

Por medio de las escenas de beso de las femmes fatales, se pretende identificar los elementos simbólicos como un ícono a través del cine estadounidense, que marcó una imagen como fuente de erotismo y femineidad, donde los besos forman parte esencial de una historia tóxica, romántica ó dramática.

De acuerdo al método de Erwin Panofsky (2007) sea cual fuere el nivel sobre el cual nos situemos, nuestras identificaciones y nuestras interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y justamente por tal razón deberán ser rectificadas y corregidas por una investigación acerca de los procesos históricos cuya suma constituye lo que puede llamarse tradición (pág. 58).

Se obtendrá un análisis en tres niveles de lectura, que permitirá sea más completa de acuerdo a la música, encuadres, ambiente, posición de los personajes, diálogo, personalidad de las protagonistas y la comunicación no verbal que emplean en sus actuaciones.

De acuerdo con Martínez (2010), el cine se basa en todas las artes. Ya que las utiliza, las necesita, las mejora y las difunde. Sin la literatura y los escritores, sean de novela, cuento, guión o poesía, el cine no tendría argumentos. Sin la fotografía, la pintura, la escultura y la arquitectura, no tendrían soporte estético ni justificación teórica. Sin la música y la danza, la luz o el color no podría expresarse en su plenitud. Sin las ciencias, la física y la química, la tecnología o la informática, el cine no tendría base material en que sustentarse. El cine, además, conduce a la tecnología hacia el arte, reproduce la luz y el color y eleva el movimiento y el ritmo a las alturas de las artes llamadas “nobles”, para generar la fantasía, la ficción y la realidad (parr.1).

A lo largo de la formación académica, se obtiene un aprendizaje teórico y práctico; lo cual permite se pueda desarrollar una interpretación subjetiva y un análisis de lectura. La investigación documental es parte esencial de un proceso de investigación, en donde constituye una estrategia que observa y reflexiona sistemáticamente sobre realidades de diferentes tipos de documentos.

Por medio de la investigación se indaga, interpreta, presentan datos e informaciones sobre un tema determinado de cualquier ciencia, utilizando para ello, un método de análisis. Teniendo como finalidad de realizar un análisis en tres niveles de lectura y de que la investigación del proyecto sea una aportación para la comunidad universitaria.

Delimitación

La delimitación de este análisis está basada en investigar escenas de beso de cinco femme fatale más representativas del género del cine negro, en el cine estadounidense de la década de los 40's. Dos antecesoras de la imagen representativa de la femme fatale fueron Theda Bara y Marlene Dietrich, quienes forman un complemento para la investigación. Las femmes fatales más representativas: Mary Astor, Barbara Stanwyck, Rita Hayworth, Lana Turner y Ava Gardner. Las películas más representativas: "El halcón Maltés", "Perdición", "Gilda", "Forajidos", "El cartero siempre llama dos veces" y "La dama de Shanghai"

Es una delimitación temporal, porque sólo una década se investigará, identificará y analizará. Los primeros ocho meses fueron de recabar información necesaria para así comprender el significado del beso, femme fatale y cine negro. Identificar a las actrices más representativas de acuerdo a sus personalidades, los personajes que interpretaron, directores y películas. El noveno mes fue de identificar las escenas de beso, de acuerdo a lo investigado anteriormente. Del décimo al decimotercer mes se elaboró el análisis de las escenas de beso a través del método pre-iconográfico, iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky, de acuerdo a los elementos simbólicos que componen la escena.

Limitaciones

La limitación de esta investigación será la disponibilidad del material, ya que, las películas se realizaron en un país extranjero. Se tendrá que comprar ó bien descargar las películas delimitadas para luego analizar las escenas de beso.

La duración de realización de la tesina analítica es de trece meses, y de acuerdo al propio método pre-iconográfico, iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky dará la extensión, ya que no hay límites para analizar, sino el propio tesista decide la profundidad.

Capítulo II

Revisión de literatura

Comunicación no verbal

La comunicación no verbal existe desde hace miles de años y ha sido punto de interés en disciplinas como la psicología, antropología, entre otros; pero solo a principios de este siglo se dio una verdadera investigación del trasfondo de la comunicación entre los individuos por medio de las expresiones.

Los seres humanos tienen la habilidad y capacidad de descifrar mensajes por medio de pura intuición, que se va aprendiendo desde la infancia como reconocimiento de tonos de voz, interpretación a los movimientos corporales, gestos y del cómo se reacciona.

Desde que nace un individuo existen indicadores de su propio sexo y conforme va creciendo, comienza a comportarse como tal; ya que el cuerpo comunica por sí mismo, de acuerdo a sus expresiones faciales, la forma en que se mueve y la postura que adopta.

Investigaciones por el profesor Birdwhistell, dicen que los movimientos corporales masculinos y femeninos no están programados por la biología, sino por la cultura y se aprende en la niñez. Es por ello, que la comunicación es una negociación entre dos personas, un acto creativo; no solo porque el otro entienda lo que uno dice, sino porque ambos cambian con la acción, formando un sistema de interacción y reacción bien integrado (Davis, 1976, pag.25 y 29).

En las relaciones interpersonales tanto hombres y mujeres actúan y se desenvuelven de acuerdo a sus fines; muchas veces en forma mecánica, de manera que ni se dan cuenta que la técnica es: no verbal. En muchas ocasiones la comunicación no verbal actúa como reguladora del proceso de comunicación, contribuyendo a ampliar ó reducir el significado del mensaje y varía según a la cultura que pertenezca.

Lenguaje corporal

Corresponde al lenguaje de los gestos y las posturas, puede que no se intercambie palabra alguna, pero se conoce exactamente lo que se está diciendo. El lenguaje corporal comparte características con el lenguaje visual, debido a que la vista interviene en ambos y también las influencias socio-culturales.

Expresiones faciales

El rostro humano comunica los estados emocionales y es la principal fuente de información, ya que aporta datos esenciales sobre la personalidad de los individuos. Hay rostros de muchas formas y medidas, pero se considera al rostro como fuente primaria de información acerca de los demás y se formulan juicios acerca de su personalidad de acuerdo a características faciales.

De acuerdo a Knapp, el rostro es un sistema multimensaje que puede comunicar información que se utiliza como un regulador convencional, abriendo y cerrando los canales de comunicación, complementando y calificando otras conductas y sustituyendo mensajes hablados. Las expresiones faciales representan emociones simples, algunas son mezclas de diversas emociones (1982, pág. 252).

Posturas

La postura es la más fácil de identificar y observar en la comunicación no verbal, los cambios de postura son paralelos al lenguaje hablado, al igual que los ademanes. Dependiendo de la situación, el individuo cambia de postura, cruza las piernas, gira su cuerpo, como signo de barrera o para establecer límites.

Los individuos tienen su propia característica de caminar, estar sentado y de controlar su cuerpo. Es algo personal, de acuerdo a su carácter y como una expresión de su actitud frente a las personas que le rodean.

Espacio y proximidad

El espacio comunica, ya que cada individuo define su posición del lugar que ocupa. Dependiendo del rol jerárquico de cada uno, será el nivel de intimidad que debe mantenerse. La burbuja de espacio personal de un ser humano representa el mismo margen de seguridad; si un extraño irrumpe en ella, surgirá la necesidad de huir o atacar.

La invasión territorial puede ser impedida a través del lenguaje y de diferentes tipos de maniobras de defensa como: fuga, miradas hostiles, volverse o apartarse, bloquear con objetos y defensas verbales.

Todo individuo tiene su propia distancia convencional y variará de acuerdo a la edad, sexo, referencia cultural, ambiente, actitudes, emociones, temas, características físicas, personalidad y la relación con la otra persona.

Comunicación por el tacto

El sentido del tacto no solo aporta información sobre lo que se toca, sino que puede ser tranquilizador, estimulante, confortable o doloroso. Posee una clase de proximidad, puesto que de las áreas táctiles del cerebro, el hombre puede tener una experiencia a través de la piel, por medio de este sentido.

Investigaciones de Heslin, concluyen que los diversos tipos de conducta táctil puede ser: funcional-profesional, social-cortés, amistad-calidez, amor-intimidad y excitación sexual (Knapp, 1982, pag.226).

El tacto, gusto y olfato son sentidos de proximidad, porque necesitan tener cerca la fuente de sensación para que obtengan la información necesaria; el oído y la vista brindan experiencia a distancia; el tacto es la forma de contacto más efectivo para comunicarse y los significados varían de acuerdo a la parte del cuerpo tocada, tiempo que dura el contacto, fuerza aplicada y modo de tocar.

El beso.

Definición de beso.

Los labios evolucionaron para que el hombre pudiera comer y luego hablar; pero al besar se satisfacen otros tipos de necesidades, porque un beso provoca una cascada de mensajes neurales y químicos que transmiten sensaciones táctiles, excitación sexual, sentimientos de cercanía, motivación y euforia (Walter, 2010, pág. 25).

Un beso es el acto de tocar algo con los labios, con un propósito a menudo afectivo que presentan los seres humanos y también algunos primates. El beso es un acto que puede darse de muchas formas, en distintos lugares y con diversos propósitos; dependiendo del país y de su cultura, de la situación, de los autores involucrados y otras instancias.

Origen del beso.

El origen del beso proviene del hombre de Cromagnon, cuando las madres masticaban los alimentos y se los pasaban directamente desde su boca a la del bebé. En la historia evolutiva los mamíferos desarrollaron una doble actividad; primero la de succionar, chupar o mamar y después la de masticar los alimentos. Del nacimiento, el único medio del cual se recibía alimento es a través del seno de la madre, siendo este acto la primera manifestación de satisfacción de una necesidad primaria.

La boca se asocia como un medio de obtención de placer y satisfacción, instalado dicho conocimiento y asociación en el subconsciente de las personas. Posteriormente, la necesidad de cariño se ve reflejada al desarrollarse la capacidad sexual-afectiva, siendo el beso una forma de satisfacción mutua.

Según Walter (2010) desde que las formas de besar evolucionaron, el acto se volvió adictivo. Los labios del ser humano disfrutan hasta el más ligero roce de piel sobre la suya, ya que están conectados a densas poblaciones de neuronas sensoriales a lo largo del cuerpo.

De los doce o trece nervios craneales que afectan la función cerebral, cinco trabajan mientras se besa, lanzando mensajes desde los labios, boca, mejillas y nariz hasta el cerebro, el cual almacena información sobre la temperatura, el sabor, el olor, y los movimientos durante el beso (pag.27).

Los besos en el cine.



Figura 1. May Irvin y John C. Rice en “El beso”.

La primera escena de beso en el cine fue en el año de 1896 y causó una controversia total, ya que para la sociedad no era bien visto; provocando que el corto sea calificado de escandaloso y pornográfico, sobre todo por el primer plano en que aparecen los actores May Irvin y John C. Rice, famosos intérpretes teatrales que fueron contratados para que revivieran ante una cámara cinematográfica, una escena de la obra que estaban representando con el film “El beso de May Irvin” o “El beso”.



Figura 2. Escenas de beso en el cine.

Miles de escenas de beso han sido un ícono para la historia del cine. Existen de diferentes tipos, como los de pasión, venganza, de respeto, de saludo ó hasta escenas consideradas como pornográficas, del que parten como una evolución de la apertura moral en el cine, hasta la posibilidad de abordar diversas temáticas sexuales de manera natural y para un público cada vez más amplio.

El Beso Hollywoodense se describe así: uno inclina al otro hacia atrás, como invitándolo a estar más cómodo y preparándolo para lo que le espera. Ha sido uno de los recursos más utilizados en el cine y tuvo su mayor esplendor en la época dorada, donde constituía la culminación amorosa de una relación y aquellas escenas de besos intensos eran simplemente el final perfecto.

Femme fatale.

Definición de femme fatale.

Dicen que un beso y hasta una mirada pueden decir más que mil palabras; y bien para una femme fatale es sinónimo de ese misterio, que las convirtieron en un mito, provocando corrientes de emociones sobre sus víctimas, con sus encantos femeninos, pero con notable hipocresía, como un “te quiero” y un “te odio”, hasta que pueda cumplir su objetivo: ser una belleza fatal, que posee las características únicas y necesarias que lo pueden conseguir todo gracias a sus encantos.

El término femme fatale “Mujer fatal” fue acuñado en 1867 por George Darien.

Años después, en 1912, George Bernard Shaw lo añadió a un diccionario y definió como: “una mujer hermosa y peligrosa que, mediante sus irresistibles encantos, atrae a los hombres hacia el peligro, la destrucción e, incluso, la muerte”. La imagen de la femme fatale tiene sus raíces en el temor decimonónico por las mujeres que decidían alejarse de su papel conyugal y, por esa razón, eran vituperadas y vistas como presencias amenazantes, rebeldes y usurpadoras, equiparables a la imagen de Lilith. Esta fallida compañera de Adán fue elegida para representar esa belleza maliciosa: esbelta, de piel marmolea, melena rojiza, carnosos labios rubí, ojos esmeraldas, nacarada sonrisa, impulsiva, con la lasciva a flor de tacto, sin respeto alguno por el otro sexo. (Bastarrachea, 2010, pág. 25).

Sus encarnaciones tienen algo de cover-girl y de mujer pantera. Pin-up, diosa o diablesca, es una criatura que pertenece al ámbito del sueño erótico, pero los hombres que las conocen se hunden inmediatamente en la pesadilla (Simsolo, pág. 272).

Aparición de la femme fatale.

La mujer fatal se origina de las vamps mitológicas nórdicas. Fueron los franceses los que la denominaron femme fatale; a su vez, los norteamericanos la llamaron “spider woman” (mujer araña).

La imagen de la femme fatale se puede encontrar en la literatura, sus orígenes se hayan en el primer romanticismo (situado en la segunda mitad del siglo XIX).

El autor alemán Goethe proporciona un boceto de femme fatale en la figura de la condesa Adelaida, personaje destacado de la obra teatral “Götz de Berlichingen”. Adelaida impulsada por una gran ambición, utiliza para sus fines a los hombres provocando desgracias, traiciones y muertes, incluidas las del propio Götz.

El inglés Mathew Gregory Lewis escribió la novela “El Monje” (su obra más conocida); el personaje de Matilde es una mujer letalmente seductora que induce al fraile Ambrosio, por el que siente una desenfrenada pasión y que hasta entonces había sido un modelo de virtud, a buscar los más lujuriosos placeres y a realizar las más despreciables acciones.

“Cleopatra” sería la perfecta femme fatale que hace asesinar por la mañana a los amantes que han pasado la noche con ella. En la poesía, Baudelaire fue uno de los precursores de la imagen de la mujer fatal que suele tener un valor de destrucción.

Barbey d’Aureville escribió “Las Diabólicas” en 1873, colección de relatos que hace patente su tendencia a la blasfemia y lo satánico. Las protagonistas de estas historias son mujeres que a su perversidad innata, unen una insana voluptuosidad.

En Italia, D’Anunzio crea con la figura de Hipólita Sandio, un primer retrato discursivo de la mujer fatal y cruel. Las criaturas D’anunzianas poseen las virtudes soberanas de las mujeres destinadas a dominar el mundo con el poder de su belleza.

A partir del renacimiento, las imágenes de Venus son claros exponentes de la presencia del sexo y el placer en las artes visuales. La iconografía del deseo sexual masculino, encarnado generalmente en el desnudo de una bella mujer.

Gustave Moreau, traduciría el lenguaje visual de manera rebuscado y adornado. Empezó a realizar series sobre la figura bíblica de Eva, que metamorfoseó en Salomé, pero en obras como “Edipo y la esfinge” y “El joven y la muerte”; había evocado una imagen de mujer amenazadora e inquietante.

Antecesoras como femme fatale en el cine estadounidense.

Theda Bara.



Figura 3. Theda Bara.

La creación de la femme fatale en el cine fue derivada de las vamps anti-heroína, como Theda Bara. Ella fue una creación de Hollywood que mezcla la crueldad y sexualidad erótica en sus numerosos papeles.

Esta emblemática actriz de la década de los 30's desencadenó en el cine una gran importancia por sus irreverentes papeles, así como por su interpretación cínica y hasta despiadada. La manera del cómo se reía le hacía valer del apodo "vamp", término que quedó acuñado para aquellas mujeres fuertes, que utilizan sus métodos de seducción para acabar con la vida, emociones ó la cordura de aquellos hombres que caían en sus redes.

De acuerdo a Jover (2004) a medida que fue creciendo, Theda adquirió una fascinación cada vez mayor por los teatros ambulantes, actrices de tableau vivant y por los recitales poéticos callejeros.

Theda Bara marca el debut de la primera vampiresa en la película "Érase un tonto" (1915), basada del poema "El vampiro". Al interpretar "Cleopatra" en el año de 1917, causa un escándalo por la escasa vestimenta como la reina egipcia (figura 3).

De acuerdo a Nacache (2006) entre 1909 y 1913, el estudio de interpretación americano ha evolucionado con algo de retraso respecto a Europa, pasando de la exageración de la pantomima a un sistema que valora la reserva en el gesto y en la expresión. El star-system del cine mudo tal como se desarrolló, debía proponer una doble corriente: la estrella exótica y venenosa, de interpretación distante y afectada, cuyo prototipo era Theda Bara (pág.127-128).

A Theda Bara se le reconoce por la famosa frase: "*Kiss me, my fool*" ("Bésame, tonto mío"). Su capacidad de adaptarse a cualquier papel le dio versatilidad al interpretar personajes, no sólo demostrando erotismo sino también de maternidad o desesperación.

Marlene Dietrich.



Figura 4. Marlene Dietrich.

Marlene Dietrich nace en Alemania en 1901 de una familia de clase alta. Estudió en la escuela de Arte Dramático de Max Reinhart; poco después comenzó a interpretar en el teatro y el cine y a finales de los años veinte era ya una estrella popular en Alemania.

Antes de ser descubierta por Josef Von Stenberg, su éxito estuvo limitado a su país. Stenberg que se encontraba en Alemania para dirigir “El ángel azul” con Emil Jannings, buscaba una actriz que pudiera comunicar el erotismo de la vampiresa del filme. Antes del estreno en 1930, la actriz firmó un contrato con la Paramount y se dirigió a Hollywood.

Dietrich y Stenberg trabajaron juntos en seis películas, convirtiéndola en una estrella sensual y misteriosa. En 1935 la colaboración entre ambos llegó a su fin y ella comenzó a trabajar para otros directores.

En la película “El ángel azul” (1931) bajo el papel de Lola, logra seducir a un profesor con su atractivo; vestida con sombrero de copa, liguero y corsé. Lola es una femme fatale clásica, quien atrae a los hombres y luego continúa su camino cuando se cansa de ellos, disfrutando tratarlos mal.

En 1937, mientras estaba en Inglaterra, recibió ofertas del III Reich para que regresara al cine alemán, pero ella rechazó la invitación y sus películas fueron prohibidas en Alemania. En los años cincuenta, cuando su carrera cinematográfica empezaba a declinar, inició una nueva fase como cantante y actriz de cabaret.

A principios de los años setenta conservaba aún su glamour y popularidad; el gusto por llevar pantalones, prenda que puso de moda en su momento de mayor auge. Marlene fue famosa por su imagen vestida de esmoquin, un juego de ambigüedad sexual que sirvió para acrecentar el misterio sobre su vida privada.

A pesar de tener origen alemán, se le reconoce en el cine de Hollywood. Su dicción era identificable por dicho acento, el relieve de la voz y de una imagen difícil de olvidar, proyectando emociones controladas y apropiadas.

Fue una diva que rompió los esquemas de la "vamp" femenina, creando una imagen de inalcanzable e indomable, pero sensual y al mismo tiempo fría; de fuertes convicciones políticas y poseedora del título “las piernas perfectas”, que fueron aseguradas por un millón de dólares. Fue la única estrella capaz de hacer sombra al destello de Greta Garbo, con la que mantuvo una actitud distante y de una rivalidad que encubría una relación lésbica que había vivido en su juventud.

Actrices como femme fatale en década de los 40's en el cine estadounidense.

El cine en la época de la Segunda Guerra Mundial, notó que su espectador más importante eran las mujeres. La década de los 40's fue el mayor auge del cine negro, para

que las historias lacrimógenas quedaran expuestas y dio paso a películas que presentan un conjunto de elementos que reflejen la época.

Las femmes fatales más representativas son: Mary Astor, Barbara Stanwyck, Rita Hayworth, Lana Turner y Ava Gardner. Algunas reconocidas por su increíble belleza, gran interpretación de nuevos retos y algunas otras que glorifican el erotismo y atractivo sexual. Sus movimientos, miradas, diálogos, arrogancia, belleza e interpretación, pudieron enamorar a la cámara y al público de aquella época, que las colocaron como diosas e íconos de lo que dicen y hacen para aumentar su título de ser fatales.

Mary Astor.



Figura 5. Mary Astor.

Lucille Vasconsellos Langanke nació el 3 de mayo de 1906 en Quincy, Illinois en el seno de una familia de inmigrantes alemanes. Fue una actriz estadounidense conocida

por su delicada belleza clásica, con una capacidad de reproducir una gran variedad de personajes que van desde ser villana hasta el de la heroína.

El inicio de la carrera de Astor fue dirigida por su padre, que la metió en un concurso de belleza a los catorce años de edad. Un año más tarde apareció en su primera película, “Sentimental Tommy” (1921). Después de un poco tiempo, Astor fue seleccionada por John Barrymore, su coprotagonista en “Beau Brummel” (1924) y “Don Juan” (1926), la primera película muda con el disco de música Vitaphone y efectos de sonido.

Mary Astor perfeccionó su técnica vocal en varias producciones teatrales, lo cual hizo una exitosa transición al cine sonoro. Tuvo varios papeles como protagonista, pero en realidad ella era una actriz de carácter, ya que poseía un estilo inteligente, actuación natural y siempre se las arregló para superar un material mediocre. Demostró su gran calidad de trabajo, en su papel más famoso: la bella Brigid O’Shaughnessy de la obra maestra de John Huston del cine negro “El halcón Maltés” (1941). En “La Gran Mentira” de 1941, Astor ganó un Oscar como la mejor actriz de reparto.

La vida privada de Astor contuvo drama al tener cuatro matrimonios, tres divorcios, alcoholismo e intentos de suicidio.

Barbara Stanwyck

Figura 6. Barbara Stanwyck.

Barbara Stanwyck nace en Nueva York, EEUU en 1907. A los trece años abandonó la escuela para formarse como bailarina y a los quince comenzó su carrera, apareciendo con las Ziegfeld Follies y otras revistas escénicas. En 1927 debutó en el cine con un papel secundario, al año siguiente firmó contratos en Columbia y Warner.

Desde el primer momento impresionó por su profesionalidad, ya que era una actriz disciplinada y trabajadora que respondía a cada reto con seriedad. La primera parte de su carrera fue dirigida por Frank Capra y William Wellman.

A finales de los años treinta estaba atrincherada como protagonista fiable y a principios de los cuarenta alcanzó la cima de su carrera con realizaciones tan premiadas como “Juan Nadie” (1940), “Las tres noches de Eva” (1941), “Bola de fuego” (1941) y

“Perdición” (1944), en la que Barbara Stanwyck tiene que cargar con la etiqueta de femme fatale que le ha de colocar Billy Wilder.

Perfecta en la comedia, el melodrama ó la tragedia, cada película es para ella un medio de renovar su imagen y de demostrar la amplitud de sus posibilidades actorales. Esta línea de conducta le permite imponer caracterizaciones diferentes en la galaxia del cine negro (Simsolo, 2007, págs. 227-228).

Entre su repertorio de películas se encuentran: “Stella Dallas” (1937), “Sueño dorado” (1939), “La Unión del Pacífico” (1939), “Una gran Señora” (1942), “Mi reputación” (1946), “Las dos Señoras Carroll” (1947), “Astucia de mujer” (1953) y “Siempre hay un mañana” (1956). Su carrera cinematográfica empezó a declinar en los años cincuenta y concluyó a mediados de los sesenta, pero tuvo una buena actuación como estrella de televisión.

Recibió varias nominaciones de la Academia, pero no pudo ganar un premio hasta que en 1981 recibió un Oscar honorífico por el conjunto de su labor. Llegó a aparecer en más de 80 películas, mostrando gran fuerza y pasión al personificar a cada uno de sus personajes. Barbara Stanwyck muere en Santa Mónica, EE UU en el año de 1990.

Rita Hayworth.



Figura 7. Rita Hayworth.

Margarita Carmen Cansino nace en Nueva York, EE UU en 1918, hija del bailarín español Eduardo Cansino. Empezó su carrera como bailarina a los doce, trabajando con sus padres en un night-club. En 1937 firmó un contrato de siete años con Columbia y adoptó el nombre artístico de Rita Hayworth.

Siendo todavía una adolescente, apareció en la pantalla bajo el nombre de Rita Cansino en películas como: “Charlie Chan en Egipto” (1935), “Infierno de Dante” (1935) y “Meet Nero Wolfe” (1936). Por consejo de su primer marido Edward Judson, cambió su nombre y se tiñó el pelo castaño; cultivando un glamour más sofisticado en su papel junto a Cary Grant en “Sólo los ángeles tienen alas” (1939).

A principios de los años cuarenta alcanzó gran popularidad interpretando a mujeres en melodramas de calidad, como “La dama en cuestión” (1940), “Sangre y arena” (1941), “Desde aquel beso” (1941) y “La Rubia de fresa” (1941). Sus habilidades de baile se mostraron junto a Fred Astaire en “You'll Never Get Rich” (1941) y “Bailando nace el amor” (1942). En “Las modelos” (1944) ayudó a establecer a Hayworth entre las estrellas más importantes del momento.

La película más famosa de Hayworth que la coronó como diosa sexual es “Gilda” (1946), célebre por la escena en la que canta “Put the Blame on Mame”; en donde Hayworth se quita lenta y maliciosamente los guantes que le cubrían el antebrazo, además de recibir una bofetada propinada por Glenn Ford.

Hayworth fue durante gran parte de los años cuarenta, la indiscutida reina erótica del cine Hollywoodiense, pero su compulsiva tendencia a enamorarse, casarse y divorciarse exasperaba a los jefes de la Columbia.

Dos años más tarde Hayworth protagonizó otro clásico del cine negro, “La dama de Shanghai” (1948), dirigida por entonces su marido Orson Welles, de quien ya estaba tramitando el divorcio.

En 1949 se casó con Alí Khan, otra vez separada regresó a Hollywood y la Columbia le renovó el contrato. En 1953 se casó con Dick Haymes y el matrimonio se anuló dos años después; la actriz desapareció de la pantalla durante tres años.

En 1957 reapareció en papeles de belleza madura y realizó un mérito trabajo en “Mesas separadas” (1958). En 1971 intentó dedicarse a las tablas, pero fracasó ya que se olvidaba de los textos; suponían que el deterioro de su memoria se debía al alcohol, pero fue hasta 1981 que se le declaró incapacitada y pasó al cuidado de su hija, Yasmin Aga Khan; fue entonces cuando se supo que padecía la enfermedad de Alzheimer.

Entre su repertorio de películas se encuentra: “Seis destinos” (1942), “Esta noche y todas las noches” (1945), “La diosa de la danza” (1947), “Trinidad” (1952), “Salome” (1953), “Paul Joey” (1957) y “Llegaron a la cordura” (1959).

Lana Turner.



Figura 8. Lana Turner.

Julia Jean Mildred Frances Turner nace en Wallace, EE UU en 1920. Se cuenta estaba dando sorbos a una gaseosa en una farmacia cuando fue descubierta por William R. Wilkerson, un editor del Hollywood Reporter que la recomendó a Mervyn LeRoy.

En el momento de su descubrimiento vestía un suéter ajustado que realzaba sus curvas, por ello se le reconoce como “La chica suéter”. Su primera aparición fue en “They Won't Forget” (1937), en la que se muestra un breve momento con una falda ajustada y un suéter. Pronto firmó un contrato en el estudio Metro-Goldwyn-Mayer.

Apariciones en películas como “El Gran Garrick” (1937), “Las aventuras de Marco Polo” (1938), “El amor encuentra Andy Hardy” (1939) y “Estas chicas Glamour” (1939), sólo aumentaron la potencia de su imagen de símbolo sexual.

A medida que su fama creció, pronto comenzó a ganar protagonismo, de vez en cuando realizaba una interpretación digna de elogio como “Vidas Borrascosas” (1957), de la cual estuvo nominada al Oscar como mejor actriz; pero su habilidad para proyectar promiscuidad fue lo que la convirtió en una estrella duradera.

Turner dio una de sus actuaciones más respetadas, como una adúltera de sangre fría en “El cartero siempre llama dos veces” de 1946. Después de aparecer en varias películas, incluyendo “Calle del delfín verde” (1947), “Los tres mosqueteros” (1948) y “Lo malo y lo bello” (1952), dejó MGM prefiriendo salir por su cuenta. El hecho dio frutos y en 1958 Turner obtuvo una nominación al Oscar como mejor actriz por su papel en “Peyton Place”.

Su primer matrimonio fue a los 20 años con el director de orquesta Artie Shaw, duró menos de seis meses. En 1942 se casó con Stephen Crane, un hombre de negocios, sólo para descubrir que el divorcio de la primera esposa aún no era legal. Se casó de nuevo en 1943, divorciándose un año más tarde. En 1948 Turner se casó con el millonario Bob Topping, pero se divorció luego de tres años. Turner se divorció de su cuarto marido Lex Barker, después que se enteró que él había abusado sexualmente de su hija. Hubieron otros tres matrimonios fallidos y se rumora tuvo de amantes luminarias como Frank Sinatra, Richard Burton, Howard Hughes, Fernando Lamas, Kirk Douglas y Tyrone Power.

En 1958 su nombre salió a los titulares de la prensa cuando su hija Cheryl, mató al gánster Johnny Stompanato (novio de Lana). La publicidad adversa, incluía la publicación de las bochornosas cartas dirigidas a Johnny, apenas afectó su carrera. Turner continuó protagonizando películas hasta principios de los años setenta.

Ava Gardner.



Figura 9. Ava Gardner.

Ava Lavinia Gardner nace en Smithfield, EE UU en 1922. Por falta de afecto en su niñez, en 1940 realizó un viaje a Nueva York que le cambió la vida, ya que su cuñado le sacó una foto que luego llegó a la MGM.

Los de la Metro-Goldwyn le hicieron una prueba en pantalla, pero su falta de refinamiento y acento, la catalogaron como aspirante bonita pero sin experiencia. Cursos de teatro y dicción, calistenia, maquillaje, pero sobre todo mucha publicidad, le brindó experiencia para antes de asomarse a la pantalla.

En 1942 ganó renombre gracias a su matrimonio con Mickey Rooney, del que se divorció al año siguiente. En su vida privada daba la imagen de mujer fatal y por ello era objeto del permanente acecho de la prensa.

Gardner apareció en pequeños papeles decorativos durante los primeros cuatro años de su carrera cinematográfica. Su gran oportunidad llegó cuando el estudio la prestó a Universal Pictures para el clásico del cine negro “Forajidos” (1946), en donde Gardner desempeñó a una mujer seductora que lleva a la perdición al recién llegado Burt Lancaster.

La habilidad de Gardner como actriz fue revelado en películas que hizo para mejores directores como John Ford y Joseph L. Mankiewicz . Protagonizó junto a Clark Gable “Mogambo”, donde destacó por una divertida y memorable escena en la que trata de alimentar a una cría de elefante y un rinoceronte bebé.

Entre su repertorio de películas se encuentra: “Al compás del corazón” (1944), “Mercaderes de ilusiones” (1947), “Un toque de Venus” (1948), “Pandora y el holandés” (1951), “Magnolia” (1951), “La nieve del Kilimanjaro” (1952), “La condesa descalza” (1954), “The Sun Also Rises” (1957), “On the Beach” (1959), “Cincuenta y cinco días en Pekín” (1963), “Siete días de mayo” (1964), “La noche de la iguana” (1964) y “Regina” (1982) están entre las mejores películas de la actriz.

En 1945 se casó con el músico Artie Shaw, pero se divorció dos años después. En 1951 se casó con Frank Sinatra, pero se separó, ya que fue una relación caracterizada por la pasión y los celos.

En 1957 dejó Hollywood para disfrutar de Madrid, donde se rodeó de playboys y toreros. Regresó a la pantalla tres años después, más madura pero tan hermosa como siempre, a pesar que le asignaron papeles decorativos, fue capaz de dar actuaciones sobrias cuando el papel era adecuado. Su carrera cinematográfica se prolongó hasta 1982.

Películas.

El cine estadounidense sumó a su habitual producción evasiva y de exaltación nacional, a un nuevo género de películas: el cine negro ó film noir; derivado de la colección

Serie Negra de la editorial Gallimard en las que fueron publicadas algunas novelas que inspiraron a los siguientes films. El pesimismo y la inseguridad ciudadana vivida en Estados Unidos se trasladó al cine y empezó a darse un cine “psicológico”, que reflejaba la angustia y la neurosis colectiva de la posguerra.

El Halcón Maltés.



Figura 10. Mary Astor y Humphrey Bogart en “El Halcón Maltés” (1941).

Sam Spade, un detective privado de San Francisco, desea encontrar al asesino de su socio y desbaratar los planes de un grupo de traicioneros, tan absortos de la búsqueda de un objeto valioso con figura de halcón adornado con joyas.

Después de hacer su aprendizaje como guionista, John Huston seleccionó el libro del catálogo de propiedades de Warner Brothers, teniendo confianza en la fuerza de su

material que el guion consiste esencialmente en una transcripción de los diálogos de Hammett. Huston contó con un reparto impecable hasta en los papeles más insignificantes.

“El halcón Maltés” piedra angular del cine negro, utiliza sombras simbólicas y tiene lugar casi en su totalidad en anónimas habitaciones de hotel y oficinas que quedan muy lejos del sórdido encanto de “El sueño eterno” (1946) e “Historia de un detective” (1944).

Humphrey Bogard pasa de sus papeles de malo al de héroe duro y romántico. Mary Astor tiene un personaje como femme fatale, aunque aparenta ser muy respetable para su papel, resulta ser instigadora de fechorías, apropiado para una mujer que tiene preparada una mentira.

La reputación de Hammett se basa en que añadió cierto realismo social al género de misterio, con detectives privados que son profesionales. La película llega a su momento culminante cuando la revelación del objeto es en realidad una falsificación y cuando Bogart reconoce estar enamorado de la asesina, aunque pese a ello la delatará.

Perdición

Figura 11. Barbara Stanwyck y Fred MacMurray en “Perdición” (1944).

Un hombre herido entra en las oficinas de una compañía de seguros de Los Ángeles, se sienta ante un escritorio y comienza a dictar una confesión sobre la solicitud de una indemnización doble. Se trata de Walter Neff, un vendedor de seguros, que tras visitar una mansión en los feliz Boulevard para tratar la renovación de la póliza de un automóvil, conoce a la Sra. Dietrichson (interpretado por Barbara Stanwyck), que cautiva a Neff desde el momento que la ve, tan solo cubierta por una toalla.

Adaptada de una novela de James M. Cain y de la dirección de Billy Wilder, “Perdición” es el arquetipo del cine negro, la historia de una mujer desesperada por su libertad y de un hombre codicioso con un plan que acaba en crimen de la muerte de un inocente por sórdido afán de lucro.

Gilda

Figura 12. Rita Hayworth en “Gilda” (1946).

“Gilda” interpretada por Rita Hayworth, es la atractiva y seductora esposa de Ballin Mundson, un misterioso propietario de un casino de Buenos Aires. Johnny Farrell entra a trabajar como crupier en el casino de Mundson y la historia resulta un triángulo amoroso, bajo una relación de amor-odio y de una crueldad poco corriente.

El filme de Vidor mezcla de manera caótica, elementos del cine negro y pinceladas de intriga política. El sofisticado diseño de producción a cargo de Virginia Van Upp y el intenso trabajo del trío protagonista logran elevar la calidad del conjunto.

“Gilda” se filmó en circunstancias similares a las de “*Casablanca*”: el guión se escribe a medida que se va rodando. Incorpora ingredientes de las obras exóticas de moda para articularlos de acuerdo con sus concepciones estructurales (voz in off), visuales (onirismo negro y llameante) y pintorescas. Este crisol proyecta de una forma atípica el melodrama de aventuras y de amor hacia el maelstrom chispeante del cine negro. El sello del realismo está ausente. Las escasas secuencias de exteriores están bañadas en una luz que las desencarna, incluida la secuencia de la huida en avión. El resto se limita a interiores de decorados sobrios o extravagantes (Simsolo, 2005, pág. 272).

La película fue atrevida para su época, ya que estaba llena de sugerentes imágenes sexuales, diálogo, un striptease de Hayworth y la recepción de una bofetada que se convertiría en la más famosa de la historia del cine estadounidense, propinada por Glenn Ford, en respuesta a la que Hayworth le había dado momentos antes.

Forajidos.

Figura 13. Ava Gardner y Burt Lancaster en “Forajidos” (1946).

Basada del cuento de Ernest Hemingway, la historia comienza cuando dos matones llegan a un pequeño pueblo para encargarse del solitario “Sueco”, interpretado por Burt Lancaster en su primer papel protagónico.

Extrapolando con gran imaginación, los guionistas Anthony Veiller y John Huston inventaron a Riordan (Edmond O’Brien), un entregado investigador de una compañía de seguros que descubre el pasado del protagonista.

La aparición de Ava Gardner como la soberbia Kitty, es causante de todos los infortunios que le suceden al Sueco, que por medio de su desventura como boxeador tiene que integrarse a un club de criminales.

Es una historia de gánsteres tomando los orígenes del hard boiled del cine negro y tomando características como el flash-back y la voz in off, aunque de una manera más lejos al alternar el orden temporal de los flash-backs.

“Forajidos” es una de las grandes películas del cine negro de los cuarenta, por su contenido temático, utilización de elementos técnicos y una gran interpretación de sus protagonistas y personajes secundarios.

El cartero siempre llama dos veces.



Figura 14. Lana Turner y John Garfield en “El cartero siempre llama dos veces” (1946).

La historia comienza cuando Frank Chambers llega a un restaurante de carretera en busca de empleo. Casi por irse, conoce a la esposa del dueño (interpretada por Lana

Turner), una joven y bella mujer, a la cual Frank inmediatamente siente una fuerte atracción y termina aceptando el trabajo.

El estrecho encuadre que optó la dirección de Tay Garnett, enfatiza la idea del encierro que sufren los fatales amantes y la sombría e inhóspita puesta en escena, conforma el decorado perfecto para el desarrollo de su infausta historia.

La película está basada de la novela de James M. Cain. La historia es reflejo de la época de Estados Unidos, que vivía en tiempos de depresión, por ello las escenas se desarrollan en un restaurante de carretera que transmite una fuerte imagen de abandono. Los personajes encajan a la perfección con el omnipresente pesimismo propio del cine negro, del cual esta película es uno de los ejemplos más celebrados.

La dama de Shanghai.



Figura 15. Rita Hayworth y Orson Welles en “La dama de Shanghai” (1948).

Con un voluble acento irlandés, Orson Welles interpreta a un marinero contratado por un abogado minusválido, para que capitaneé su yate en la travesía de un viaje de placer por el mar Caribe. La trama tiene lugar un asesinato, seguido de un juicio en el que todo el mundo actúa de un modo ruin y la escena icónica del tiroteo en la sala de los espejos.

Adaptada de una novela policíaca cuyos derechos están en poder de William Castle, tiene esta película una relación curiosa con el cine negro, ya que Welles recupera códigos

de “*Ciudadano Kane*” (voz in off, luces contrastantes, planos en picado y contrapicado, etc.), asumiendo el papel protagonista con cierto distanciamiento y de unos personajes secundarios casi excesivos (Simsolo, 2005, pág. 276).

Welles dirige una historia complicada, pues contiene asesinatos falsos y cadáveres verdaderos; además destruye el ícono sexual de Rita Hayworth, ya que en esta película se mantiene con cabello muy corto y platinado.

Cine negro.

Definición de Cine Negro.

La definición de cine negro, es un término acuñado por la crítica francesa al calificar como film noir a una serie de películas cuyo ambiente, historia y personajes destilaban cierta amargura y fatalidad.

El nombre lo pusieron por los temas: escenas nocturnas tanto en exteriores como en interiores, planos picados y contrapicados y un predominio del plano subjetivo frente al plano objetivo. Hay gran influencia del expresionismo alemán, ya que ambos géneros surgen dentro de un contexto bélico, demostrando que la guerra destruye tanto a vencedores como vencidos. La temática del cine negro será consecuencia de un cambio que destruye los viejos ideales, llevándolo a una desintegración social, política y económica; reflejando las zonas más oscuras del alma humana.

Las historias podían versar sobre la peripecia de un investigador privado inmerso en un caso, como ubicarse en el mundo de la delincuencia y los bajos fondos; descubrir un atraco o analizar el comportamiento de la policía. El protagonista masculino suele ser misógino y cínico, solitario y sin ataduras aparentes; mientras que las mujeres suelen ser ambiciosas, malvadas y codiciosas, incluso inmorales, llevando al hombre a la perdición.

Inicios.

En 1939, tras la invasión de Polonia y la política expansiva, fue determinante en el proceso de expansión de los fascismos. El Holocausto judío en que millones de personas fueron desplazadas, confinadas a campos de concentración para luego ser aniquiladas por el totalitarismo y racismo alemán, produjo de la Segunda Guerra Mundial ser uno de los eventos más estremecedores de la humanidad.

El cine estadounidense de acuerdo al enfrentamiento que se vivía, tuvo que exponer dichos actos e informar al país de lo que se acontecía en ese momento. En Europa no era permitido, así que actrices, actores, directores, tenían que salir de su país y así en América presentar películas que exponen temas de aspecto social; por ello se dice que nace un nuevo género llamado “cine negro”, lleno de cinismo e inherencia.

El pesimismo y la inseguridad ciudadana vivida en Estados Unidos se trasladó al cine y empezó a darse un género “psicológico”, que reflejaba la angustia y la neurosis colectiva de la posguerra. En la década de los 40’s se dio un nuevo comienzo donde se puso en manifiesto la artificialidad del procedimiento, descubriendo el aspecto sombrío y dramático que vivía la sociedad.

Una de las novedades más importantes de este género es la creación de nuevos personajes, los cuales consistían en el nuevo crecimiento interior de los personajes femeninos tras los cambios sociales producidos en la sociedad.

El cine negro clásico parte específicamente de 1941 con la película “El halcón Maltés” de John Huston hasta 1960. Surge como producto industrial hollywoodense, encontrándose muy ligado a la realidad del país y siendo uno de los géneros típicamente norteamericanos, para crear nuevos modelos cinematográficos.

Entre las obras más destacadas del cine negro se encuentran: “Perdición” (1944) de Billy Wilder, “Laura” (1944) de Otto Preminger, “Gilda” de Charles Vidor, “El sueño eterno” (1946) de Howards Hawks, “El cartero siempre llama dos veces” (1946) de Tay Garnett, “Forajidos” (1946) de Robert Siodmak, “Retorno al pasado” (1947) de Jacques Tourneur, “El beso de la muerte” (1947) de Henry Hathaway, “La senda tenebrosa” (1947) de Delmer Daves, “La dama de Shanghai” (1948) y “Sed de mal” (1958) de Orson Welles y “Extraños en un tren” (1951) de Alfred Hitchcock .

El papel de la femme fatale en el cine negro estadounidense.

El papel de la mujer en el cine ha trascendido desde sus inicios, ya no era sólo tener una cara bonita sino que también debe transmitir algún sentimiento hacia su público. El espectador masculino encuentra esa rebeldía, belleza y pasión por aquellas divas, pero para el público femenino como un medio concreto de sus intenciones internas, que por aquellas divas podían entender las verdaderas intenciones y sus diversas personalidades.

De acuerdo a Bassa & Freixas (2005) el cine negro transitado por personajes de engañosa doblez, impregnados de ambigüedad, es terreno abandonado para el nacimiento de una nueva mujer, caldo de cultivo de otra moral, opuesta al tipo tradicional y midiéndose en el tú por tú con el varón en el ámbito laboral, lejanas a las locuelas de la screwball comedy. Acostumbran a ser causantes de desdichas, acarrear la ruina y la ofuscación de los hombres. Su tipología las contempla como malas pécoras, ambiciosas y manipuladoras, embriagadoras, augustas damas negras que hacen su divisa del amor instrumental; cuando explicitan sus sentimientos no se sabe si recurren a otra estratagema o si es ya demasiado tarde (págs. 101-102).

De acuerdo a Simsolo (2005) desde los años veinte, los personajes femeninos son la materia prima de los melodramas, un tipo de producciones que se encasillan en la etiqueta

woman's picture (película de mujeres). Es la prolongación de un sistema creado en el siglo XIX por el teatro y la ópera que convierte a la actriz o a la cantante en protagonista del espectáculo. Durante el periodo del cine mudo, cada estudio tenía sus propias estrellas femeninas: Paola Negri, Mae Murray, Mary Pickford, Gloria Swanson, Greta Garbo.

El invento de los Oscars sacraliza esta institución, pero la fotogenia ya no es suficiente para crear mitos. La actriz también debe saber actuar y aparecen nuevas figuras para conquistar al público. Ya no se expresan con la mirada y con gestos hieráticos, ahora juegan con las palabras (págs. 220-221).

El cine negro inventa mujeres fatales muy variadas, pero el hombre siempre es seducido por estos cuerpos suntuosos y rostros sublimes que pueden pertenecer a queridas de lujo, camareras, empleadas y mecanógrafas (Simsolo, 2005, pág. 268).

Algunas estrellas de las woman's pictures sufren una transformación en su imagen a partir de su aparición en una película negra emblemática. Se convierten entonces en íconos de este ciclo y la estética de las producciones se construye alrededor de ellas. Algunas se aferran a este fenómeno con obstinación, otras lo convierten en un accesorio más.

En función de su ego, las más exigentes exploran las diferentes posibilidades actorales que les ofrece esta nueva situación, las más narcisistas se solidifican en ese papel, exigiendo que todo pase al servicio de un repertorio único. Sólo tienen un punto en común: no son sex-symbols y se aplican a preservar un toque naturalista en su apariencia.

Capítulo III

Metodología

El trabajo está basado en un Diseño no experimental, ya que este tipo de investigación es la búsqueda empírica y sistemática en la que el científico no posee control directo de las variables independientes, debido a que sus manifestaciones ya han ocurrido o son inherentemente no manipulables. Se hacen inferencias sobre las relaciones entre las variables, sin intervención directa sobre la variación simultánea de las independientes y dependientes (Kerlinger, 1983).

Es de carácter descriptivo, ya que se hará un estudio de investigación a manera de análisis realizada como una Tesina y de carácter analítica, en que a medida que se investigue y con base en una metodología, se podrá analizar las escenas de beso de las femmes fatales más representativas del cine estadounidense en la década de los 40's, desde un método de análisis de tres niveles de lectura.

El método de Erwin Panofsky es el más adecuado, ya que permite un análisis de profundidad y además es un método que por su forma resulta vigente. Distingue el plano de la forma, el aspecto iconográfico del contenido y la iconología.

De acuerdo a Panofsky, el arte contiene el mensaje de la época; hace una primera aproximación semiológica al analizar la carga simbólica de las imágenes, su mundo y su significado. Panofsky restaura los nexos que unen la obra de arte a su entorno, sustituyendo la historia del arte como compartimento estático por una síntesis viva y fecunda en la que el arte ilumina las ideas y es iluminado por ellas. (Panofsky, 2007)

Panofsky divide su método en tres niveles que son:

Significación primaria o natural: A su vez subdividida en significación fáctica y significación expresiva. Se aprende identificando formas puras (ciertas configuraciones de

línea y color), como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc. Identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos y captando, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior. El universo de las formas puras como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. A esto se le conoce como descripción pre-iconográfica (Panofsky, 2007, págs. 47-48).

Significación secundaria o convencional: Los motivos son reconocidos como portadores de una significación convencional que pueden llamarse imágenes; y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*: llamadas comúnmente historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que se denomina iconografía. Se aprende estableciendo una relación entre motivos artísticos y los conceptos. Una análisis iconográfico correcto presupone una identificación correcta de los motivos (Panofsky, 2007, pág. 48).

Significación intrínseca o contenido: Se aprende investigando aquellos principios subyacentes que ponen en relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra. Estos principios se manifiestan a través de los “procedimientos de composición” y de la “significación iconográfica”. Al concebir las formas puras, motivos, imágenes, historias y alegorías se interpretan todos los elementos como lo que Ernst Cassirer denominó “valores simbólicos”. El descubrimiento y la interpretación constituyen el objeto de lo que se conoce como “iconología” (Panofsky, 2007, págs. 49-50).

Tipo y diseño de investigación

Es de tipo descriptivo, ya que se hará un estudio de investigación a manera de análisis realizada como una Tesina. El proyecto es un Diseño no experimental, pues es la búsqueda empírica y sistemática en la que el científico no posee control directo de las variables independientes, debido a que sus manifestaciones ya han ocurrido y son inherentemente no manipulables. Se hacen inferencias sobre las relaciones entre las variables, sin intervención directa sobre la variación simultánea de las variables independientes y dependientes (Kerlinger, 1983).

Modalidad de la investigación

La modalidad de la investigación estará realizada como una Tesina de carácter analítica; ya que a medida que se investigue y con base a una metodología, se podrá analizar las escenas de besos de las femmes fatales más representativas del cine estadounidense en la década de los 40's, desde un método pre-iconográfico, iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky.

Capítulo IV

Conclusiones.

“El Halcón Maltés”.

Primera escena de beso. “El Halcón Maltés”



Figura 16. Primera escena de beso. “El Halcón Maltés” (1941).

Actores: Mary Astor y Humprey Bogart.

Duración: 00:32:35 – 00:32:37

Duración total del beso: 2 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

“El Halcón Maltés” (1941) es la primera obra típica del género del cine negro. Por su temática refleja el lado oscuro de sus personajes (crímenes, violencia, ambición), escenas nocturnas, mujer fatal, detective, historia y personajes que destilan cierto fatalismo.

Sam Spade, un hombre maduro de alrededor de cuarenta años, tez morena clara y de aspecto de hombre duro, pero sensible y con mirada de melancolía; cabello corto y lacio recogido hacia atrás, cejas abundantes, de estatura estándar y complexión delgada. Sam usa un traje liso oscuro, corbata, sombrero borsalino y encima su abrigo largo oscuro.

Sam está en la entrada de un departamento del cual hace tocar el timbre (plano detalle) e inmediatamente inserta la llave para entrar al departamento con número: mil uno (medium shot). Se escucha una música con melodía armoniosa, mientras Sam entra al departamento (american shot); la luminosidad es tenue, ya que la toma está apenas iluminada por una lámpara cercana a la entrada. Algunos elementos de decoración como una silla estampada de flores y tela aterciopelada; cuadros que adornan las paredes y una mesa de madera que sostiene un arreglo floral.

Al entrar, Brigid O’Shaughnessy se le acerca (american shot), ella es una mujer madura de alrededor de treinta y cinco años, tez clara, esbelta figura y aspecto de mujer delicada; cabello oscuro, corto y ondulado; cejas delgadas, rasgos finos y ojos que expresan preocupación. Brigid usa un vestido que le llega por debajo de las rodillas, de manga larga (color semi oscuro) y un adorno aterciopelado de un lado de su pecho.

Brigid: Mr. Spade. ¿Trae alguna noticia? (tono de voz suave)

Sam la mira y se quita el sombrero, mientras Brigid lo observa (full shot).

Brigid: ¿Ha conseguido que la policía no tenga que saber de mí?

Sam se quita el abrigo, mientras Brigid intenta ayudarlo (american shot).

Sam: De momento no lo sabrán.

Brigid toma el abrigo y lo avienta a la silla cercana (american shot).

Brigid: Es usted maravilloso ¿No tendrá problemas?

Sam camina en el departamento y Brigid lo sigue con la mirada (full shot).

Sam: No me molesta una cantidad razonable de problemas.

Brigid muestra satisfacción en su rostro y Sam la mira. Brigid hace una señal para que Sam pueda sentarse (full shot).

Brigid: Siéntese.

Brigid se acerca al sofá (de mediano tamaño) aterciopelado y con estampados ornamentales; se alisa la falda por detrás y toma asiento. Brigid mira sus uñas de la mano izquierda y luego agarra su adorno del vestido para olerlo; se queda quieta y junta sus manos. Sam la mira con atención (full shot).

Sam se sienta en uno de las sillas cercanas al sofá y se aproxima ligeramente a ella, juntando las manos (medium shot).

Sam: No es exactamente la clase de persona que finge ser ¿Verdad? (over shoulder).

Brigid: No estoy segura de entender lo que quiere decir (tono de voz inquieta)

Sam: Esos modales de colegiala. Ya sabe, ruborizarse, tartamudear y esas cosas (over shoulder).

Brigid: No he tenido una buena vida. He sido mala. Peor de lo que se imagina (bajando la mirada y luego lo mira).

Sam: Estupendo, porque si fuera tan inocente como finge ser...no llegaríamos (baja los brazos, alza su mirada y recuesta la espalda a la silla).

Brigid: No seré inocente (over shoulder).

Sam: Bien, esta noche he visto a Joel Cairo.

Brigid: ¿Lo conoce? (over shoulder).

Sam la mira y Brigid se queda quieta (full shot).

Sam: Poco.

Brigid se levanta del sofá y se dirige a la chimenea; atiza el fuego mientras Sam la observa con una sonrisa en la cara. Sam le agarra la mano mientras que Brigid se dirige a ordenar unos objetos que están sobre la chimenea. Luego se acerca hacia una mesa alta, coge un cigarrillo y lo prende (full shot).

Sam: Usted es buena.

Brigid se mantiene con una mirada cautelosa y se sienta sobre el descansabrazo de la silla cercana; mientras Sam la mira con una ligera sonrisa (full shot).

Brigid: ¿Qué le dijo?

Sam: ¿Sobre qué?

Brigid: Sobre mí.

Sam: Nada.

Brigid: ¿De qué han hablado?

Sam: Me ha ofrecido cinco mil por el pájaro negro.

Brigid se levanta (full shot).

Sam: No va a ponerse a ordenar cosas y atizar el fuego ¿Verdad?

Brigid se voltea y lo mira, quedando de espaldas a la cámara (full shot).

Brigid: No.

Brigid: ¿Usted qué le dijo?

Sam: Que cinco mil es mucho dinero.

Brigid: Lo es. Más de lo que nunca podría ofrecerle si tuviera que pujar por su lealtad.

Sam la mira y se levanta de la silla, acercándose a Brigid (full shot).

Sam: Eso es bueno, viniendo de usted. ¿Qué me ha dado usted, además de dinero? ¿Me ha dado su confianza, alguna verdad? ¿No ha intentado comprar mi lealtad solo con dinero?

Brigid: ¿Con qué más puedo comprarle?

Sam se acerca a Brigid poniendo sus manos en el cuello de ella y le da un beso, los protagonistas no hacen algún movimiento. Ambos personajes mantienen los ojos cerrados y se hace un énfasis en la música. Él se separa un poco de ella y ambos se miran; Sam le acaricia las mejillas y aparta sus manos del rostro (plano two shot, medium shot).

Sam se separa de ella y pone sus manos dentro de los bolsillos del pantalón (medium shot).

Sam: No me importan sus secretos. Pero no puedo seguir sin tener más confianza en usted de la que tengo ahora. Tiene que convencerme de que no me está engañando... esperando que al final todo salga bien (tono de voz alto).

Sam avanza unos pasos y Brigid se acerca con sutileza (american shot).

Brigid: Confíe en mí un poco más.

Sam: ¿Cuánto es poco? ¿A qué espera? (tono de voz alto).

Brigid: Tengo que hablar con Joel Cairo.

Sam la mira y va a la mesa cercana (american shot).

Sam: Puede verle esta noche. Está en el teatro. Saldrá enseguida. Le dejaré un mensaje en su hotel (Sam agarra el teléfono).

Brigid se acerca un poco, mientras que Sam está marcando el teléfono (full shot).

Brigid: Pero aquí no puede venir. Me da miedo que sepa donde vivo.

Sam: En mi casa, entonces.

Sam alza la mirada y coloca su mano izquierda en uno de los bolsillos del chaleco; Brigid tiene una mirada de preocupación (full shot).

Sam: ¿Hola? Quiero dejar un mensaje a Joel Cairo.

Descripción iconográfica:

La historia se desarrolla en la ciudad de San Francisco, EEUU, por la búsqueda y obtención de un objeto valioso. Una misteriosa dama, Ruth Wonderly (interpretada por Mary Astor) acude a una agencia de detectives “Spade & Archer”; para contratar la búsqueda de su hermana quien supuestamente había huido de su hogar con un vividor de origen británico. El socio de Spade, Miles Archer, fascinado por la belleza de la dama se ofrece para buscar al hombre, pero es asesinado.

De aquel crimen, Sam Spade se convierte en el principal sospechoso del asesinato; así que confronta a Ruth para que le diga la verdad, pues él sospecha que ella mintió desde el principio. La bella dama confiesa que en realidad se llama Brigid O’Shaughnessy, además de que el hombre que buscaba era su socio, con la posibilidad de que él tenga una valiosa estatuilla de halcón con incrustaciones de joyas.

Aunque Brigid no es la única buscando el objeto valioso, sino también hay otros implicados. Por un lado está Kasper Gutman (Sydney Greenstreet) y Wilmer (Elisha Cook Jr.). En su contraparte está Joel Cairo (Peter Lorre) quien contrata a Spade para que obtenga el paradero de la estatuilla.

Cuando los protagonistas se encuentran solos, Sam aprovecha para analizar a Brigid de acuerdo a su manera de actuar y hablar. Una vez que están muy cerca, Sam decide agarrarla del cuello y besarla, mientras la música hace énfasis en dicha escena.

Descripción iconológica:

El guión y la dirección estuvieron a cargo de John Huston, siendo su primera película como director, basándose de la novela del autor Dashiell Hammett. “El Halcón

Maltés” se le reconoce como la primera película negra y el debut exitoso de Humphrey Bogart después de estar años contratado por Warner.

Huston ayudó a sentar las bases del cine negro americano y creó una imagen del detective con sombrero y gabardina, aunque esa figura ya existía antes en la novela negra de Hammett y otros autores del género.

El género policiaco nació con Edgar Allan Poe, quien puede llamarse el padre de ese género. Entre sus aportaciones cuenta con la invención del primer detective de la literatura universal: Auguste Dupin, ya que marcó el arquetipo del investigador privado, como el héroe mítico que reflejaría a la cultura occidental de los tiempos modernos.

En Estados Unidos, Dashiell Hammett se revelaría como un magnífico novelista, crearía historias perfiladas en un mundo urbano y la autoridad de los gangsters. La creación de la figura de un detective, especialmente con el investigador Sam Spade, no es el clásico detective que resuelve los casos sino que es un hombre rudo, violento, inmerso en el ambiente de las grandes ciudades.

A Hammett se le reconoce como el precursor de la escuela americana, llamada serie negra de la novela policíaca. En la corriente americana reina la violencia, marginación y la crítica social, al dotar las historias al contexto de la época con una crítica de la sociedad y a la denuncia implícita del poder del dinero.

“El Halcón Maltés” (1941) es la tercera versión cinematográfica de la novela de Dashiell Hammett. Sam Spade permanece fiel al estilo del escritor, por la crudeza de su lenguaje, la rapidez del diálogo y la frialdad del trabajo cínico.

George Raft rechazó interpretar a Sam Spade, consideraba que la película iba a ser otra de serie “B”. Dando la oportunidad a Humphrey Bogart, quien por su timbre de voz, manera de hablar y aspecto físico, no correspondía al galán clásico. El personaje de Sam

Spade le dio fama y tuvo un debut exitoso, al interpretar a un detective duro y perspicaz, cariñoso y cruel con las mujeres, fumador, bebedor y sobre todo sabedor del cuando, cómo y qué hablar. A Bogart se le reconoce como un actor que muestra ser un hombre duro y con mirada melancólica, dotándolo de una imagen mítica.

Bogart se alistó en la Marina para la I Guerra Mundial, pero sufrió un accidente que le semiparalizó su labio superior, lo que le otorgó su particular manera de hablar. Participó en alrededor de ochenta títulos de los cuales cuatro fueron con Lauren Bacall, su última esposa. Hubo cuatro directores que influenciaron en su carrera: John Huston, quien le dirigió en siete películas; Michel Curtiz, que le dirigió en seis siendo “Casablanca” la más famosa y que lo convirtió en un ídolo y mito para las generaciones cinéfilas; Raoul Walsh, en cuatro y Howard Hawks en dos.

Los protagonistas se desarrollan por sus respectivos intereses, ya que Brigid quiere obtener la estatuilla y a su vez manipular a Spade para su propio beneficio. Mientras que Sam tiene encuentros con cada uno de los personajes y de los cuales aprovecha para tener un beneficio económico.

Huston dejó al personaje de Sam Spade libre de sus características originales, sin necesidad de suavizarlo o matizarlo, hasta en las escenas de peleas y asesinatos. La historia colabora con tres elementos claves para la narración: detective privado (Spade), femme fatale (Brigid) y la valiosa estatuilla con figura de halcón.

Sam no cree las actitudes y comportamientos de Brigid, ser una mujer frágil, víctima de los acontecimientos y desinteresada. Sam desde un principio notó cierto misterio en aquella mujer de mirada pasiva y voz suave, una personalidad que sabía tenía algo escondido, pero al estar cerca de ella siente una fuerte atracción.

La escena de beso es un momento que Spade necesitaba hacer, para tratar de obtener la confianza de aquella mujer, que momentos antes era sólo pura mentira. Un énfasis en la música pero donde ninguno muestra alguna emoción y sentimiento. El beso es sencillo, estando Brigid sostenida por las manos de Sam. Un beso frío que Sam tuvo que robar aun sabiendo que aquella mujer pareciera actuar, hablar y hacer de los hechos su propio juego del cual solo ella conocía bien las reglas. Un beso de voto de confianza esperando que todo salga bien, aunque sienta que la situación pudiese salirse de control y que acabase mal.

Aquella escena al encontrarse solos, Brigid muestra nerviosismo, impaciencia y preocupación de su situación real del juego. Sus actitudes de colegiala, como bien le dijo Sam, al ruborizarse y moverse intranquila, eran innecesarios pues sabía que ella no era así.

El espacio donde se desarrollan los personajes es en el interior, pues la escena sucede en el departamento de Brigid, para así darles mayor importancia a los protagonistas. Los encuadres en full shot demuestran las actitudes que tienen al estar uno frente al otro; dar referencias de sus posturas, como muestra de defensa y nerviosismo por Brigid que se impacienta con las preguntas. En los encuadres de medium shot se notan los movimientos de manos, comúnmente de nerviosismo por parte de Brigid; hacia donde dirigen la mirada, (duda, intriga y análisis por parte de Sam) y de estupefacción, fragilidad y planeación de la mentira por parte de Brigid.

La música estuvo a cargo del inglés Adolph Deutsch y del director musical Leo F. Forbstein. John Huston volvió a trabajar con Deutsch en “A través del Pacífico” (1942).

“El Halcón Maltés” hizo que esta historia estuviera entre los primeros veinticinco lugares de la lista de las cien mejores películas americanas, que saca el Instituto de Artes y Ciencias de la Cinematografía, además que se le considera como la mejor película de detectives de todos los tiempos; no solo por sus cínicos y complejos diálogos,

temperamento de sus personajes, sino por dar inicio a dos carreras que marcaron la historia del cine: Huston y Bogart.

El personaje de Brigid estaba primeramente ofrecido para Geraldine Fitzgerald, pero renunció a interpretar y se lo dieron a Mary Astor, siendo esta película de sus mejores actuaciones. La actriz muestra cinismo y avaricia, pese a lucir una mirada ingenua, labios semiabiertos y forma de hablar suave y preocupante. No es más que una mujer ambiciosa, que se defiende de frases delatadoras tratando de callar la boca de quien la provoque.

La actitud de Brigid aparenta ser la de una mujer respetable, quien habla de manera educada, tono de voz bajo y suave, mirada preocupante y pasiva. Su belleza era apreciada por cualquier hombre que la miraba; no porque destile sensualidad sino por su personalidad tímida, fresca, que poseía cierto encanto frágil en su mirada.

Su vestuario entallado, cabello perfectamente recogido, la hacen lucir una imagen impecable y respetable que cualquiera pensaría “ella es la víctima”, “ella es la que necesita ayuda y compasión”, pero no es más que una mentirosa.

Su comportamiento al escuchar nombres, sucesos y hechos la hacen actuar innecesariamente. Sam sólo la observa, mira y sonrío cínicamente, él entendía que su actuación no funcionaría con él, al menos no ahora.

Segunda escena de beso. “El Halcón Maltés”



Figura 17. Segunda escena de beso. “El Halcón Maltés” (1941).

Actores: Mary Astor y Humprey Bogart.

Duración: 01:38:06- 01:38:08

Duración total del beso: 2 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

Sam Spade está sentado en un sillón de cuero, usa un traje oscuro y corbata semi atada; su mirada está fija hacia el frente (medium shot). La iluminación es clara, dejándose entrever la cortina (moviéndose) de una ventana.

Sam: Escucha. Eso no servirá de nada. Nunca me entenderás, pero intentaré explicártelo de una vez.

Brigid O'Shaughnessy está llorando en un sofá cercano al sillón donde se encuentra Sam. Su rostro está hacia el sofá y sus manos con los puños cerrados (medium shot).

Sam: Cuando matan a tu socio, se supone debes hacer algo. No tiene nada que ver lo que pensabas de él.

Brigid voltea su rostro hacia un lado para mirarlo. La posición de sus cejas y ojos muestran tristeza y angustia. Sam de perfil hacia la cámara, concentrado en lo que decía (mirada hacia el frente, medium shot).

Sam: Era tu socio y se supone debes hacer algo al respecto... y resulta que somos detectives. Cuando matan a alguien de tu organización... no es muy recomendable dejar suelto al asesino... mala suerte para todos, para cualquier detective.

Brigid: No esperarás que me crea que es motivo suficiente para enviarme (tono de voz titubeante).

Sam interrumpe a Brigid mientras su mirada permanece fija.

Sam: Déjame hablar. Después podrás hablar.

Sam está de frente a la cámara, subiendo el tono de voz. Se le nota sudor en la frente (medium shot).

Sam: No estoy seguro de poder confiar en ti. Si hago esto y sale bien, tendrás algo contra mi... que podrás utilizar cuando quieras.

Brigid pone mucha atención. Sam mirando al frente, pero de perfil a la cámara (medium shot).

Sam: Como yo tengo algo contra ti... no puedo estar seguro de que algún día no intentarás matarme.

Sam está de frente a la cámara y su mirada sigue fija (medium shot).

Sam: Eso por una parte. Algunos motivos son insignificantes. No te lo discuto. Pero mira cuantos son ¿Qué tenemos por otra parte?

Sam de perfil a la cámara (medium close up).

Sam: Lo único que tenemos es que tal vez...

Brigid levanta el rostro y lo mira (medium close up).

Sam: Yo te quería a ti y tú a mí (se levanta).

Brigid usa un conjunto semi oscuro con pequeños diseños de flor adornando sus hombros y una blusa clara con volados al frente (medium shot).

Brigid: Tú sabes si me quieres o no.

Sam mantiene una mirada fija mientras que Brigid se encuentra de espaldas a la cámara. En el fondo hay una chimenea de estilo americano, encima unos candelabros de metal y cuadros de fotografía. Junto al sillón hay una botella de vino y taza de café. (medium shot).

Sam: Tal vez sí. Pasaré algunas noches terribles, pero lo superaré (over shoulder).

Sam mira hacia un lado y luego la mira, inmediatamente la toma del brazo y la levanta para que quede frente a él (cámara en movimiento). Se escucha un énfasis en la música (toma contrapicada, medium shot).

Sam: Si lo que dije no significa nada para ti...olvidalo y lo dejamos así. No lo haré, porque quiero entregarte sin pensar en las consecuencias...y porque contabas con ello...igual que contaste con ello con todos los demás (over shoulder, tono de voz alto).

Brigid tiene los ojos llorosos, tono de voz baja y suave (medium shot).

Brigid: ¿Me habrías hecho esto con un halcón auténtico si te hubieran pagado? (over shoulder).

Sam habla, manteniendo los ojos muy abiertos (medium shot).

Sam: No creas que sea tan corrupto como se supone. Esa reputación puede resultar útil...para conseguir trabajos mejor pagados y tratar mejor con el enemigo...pero mucho más dinero solo habría significado otro punto a tu favor (over shoulder).

Brigid: Si me hubieras querido no habrías necesitado nada más a mi favor (over shoulder, habla mientras solloza).

Ambos se miran fijamente, Brigid se acerca y lo besa. Ella coloca sus manos en la espalda de Sam y los ojos están cerrados (medium close up).

Sam la agarrada de los brazos, se separan y la mira (medium close up). Brigid lo mira con tristeza (medium close up). De repente se escucha el sonido del timbre del departamento (Sam de espaldas a la cámara). Brigid se exalta al escucharlo, levantando sus cejas y su boca cerrada. Lentamente dirige su mirada hacia Sam (medium close up).

Sam: Adelante

Sam de espaldas a la cámara y Brigid lo mira (medium close up).

Descripción iconográfica:

En el segundo encuentro que tiene Gutman con Sam, le cuenta del origen y la importancia de la estatuilla del halcón. Sam lo escucha con atención, pero Gutman ya había colocado un somnífero en la bebida de Sam y así pudiera darse a la huida.

Cuando Sam regresa a su despacho es interrumpido por un hombre moribundo, que entrega la estatuilla envuelta en periódico. Una llamada de Brigid pidiendo que la salven alerta a la secretaria, que avisa a Sam pidiendo la ayude. Él se dirige a la terminal de autobuses, donde entrega la estatuilla e introduce el ticket de entrega en un sobre que coloca en la caja postal. Luego va hacia donde se suponía se encontraba Brigid, pero el lugar era solo un terreno abandonado.

Sam al llegar a su edificio del departamento, se le aparece Brigid con un aspecto cansado. Ambos entran al departamento con la sorpresa de que Gutman, Cairo y Wilmer los estaban esperando. El trato era que Sam entregaría la estatuilla, pero tenían que tener a un chivo expiatorio que pudiese responder por los asesinatos.

Sam hace una llamada para aligerar el trámite del rescate, así que lo único que tienen que hacer es esperar. Apenas llega la secretaria con la estatuilla, todos hacen un alboroto poniendo las cosas hacia un lado de la mesa para colocarlo y Gutman comienza a desenvolverlo. Resulta ser una falsificación, solo una estatuilla de plomo.

Todos quedan perplejos, menos Sam quien no tenía interés. Gutman convence a Cairo para continuar con la búsqueda y se van. Sam llama a la policía para delatarlos, así que tiene poco tiempo para desenmarañar a Brigid, quien entre lágrimas termina confesando que mató a Archer.

Sam le advierte que estaba convencido que la iba a entregar, pese a que le quería. Brigid solo quiere convencer a Sam para que no la delate, por medio de un beso; quizás con la esperanza que mediante un roce de labios y abrazo eufórico pudiese ser su salvación.

Brigid deja su imagen frágil y lo toma por los brazos para besarlo, a diferencia de la primera escena de beso que fue Sam quien tomó la iniciativa. Ahora es Brigid quien toma el control mientras que Sam la mira sin mostrar alguna compasión por ella. El beso está acompañado por un énfasis en la música y de ambos actores en medium close up.

Ambos son interrumpidos por el sonido del timbre, Brigid cambia su mirada. Sam la delata con la policía, explicando que tenía algunas evidencias. Brigid es escoltada y llevada con la mirada cabizbaja sin mirar a Sam por ningún momento ni motivo.

Descripción iconológica:

La película tuvo brillantes interpretaciones por parte de sus actores, estando Bogart en la cabeza del reparto, siendo una de sus más espectaculares actuaciones, dotando al personaje con un magnífico equilibrio entre ironía y romanticismo, con su caracterización de ser un hombre rudo, cínico pero romántico en el fondo.

“El Halcón Maltés” ha sido una pieza importante en el cine, no solo por ser una película mítica sino por ser de las mejores películas clásicas del cine negro. Huston hizo un gran trabajo tanto en el guión (novela de Hammett) como en la dirección, al dotar a sus personajes de fuerza y firme personalidad.

A diferencia de la primera escena de beso, ahora es Brigid que toma el control, ya sea con suplicas y miradas para convencer a Sam. Sin embargo cuando Brigid escucha el timbre de la puerta, su mirada cambia de inmediato, siendo un par de ojos que denotan poder y manipulación. Lo malo es que ya tenía mala reputación por numerosos chantajes y mentiras; que ni por un beso podría salvarle del hecho de que era una asesina.

La interpretación de Astor nunca denotó sensualidad, pero sus palabras resultaban ser muy convincentes al oído; lástima que resulta ser una mujer cínica, tramposa, falsa (lágrimas de cocodrilo) y con mentiras preparadas. Una femme fatale engañosa, caldo de cultivo de otra moral, opuesta al tipo tradicional; queriendo obtener su salida fácil, llegar a su propósito, aún tenga que acarrear la ruina y la ofuscación de los hombres. Es una mujer ambiciosa con cara inocente y manipuladora con mirada frágil.

La fatalidad es clave en esta película, reflejada en una de las escenas finales cuando intentan descubrir con avaricia la estatuilla del halcón, pero resulta ser una falsificación. Huston crea un ambiente de fatalidad, del deseo siempre frustrado por la búsqueda de dinero, joyas, oro; mismo ambiente que utiliza en otras películas.

John Houston mantuvo una dirección con gran fidelidad a la novela, exceptuando la supresión de Rhea (hija de Gutman). La frase final tiene una influencia shakesperiana, pues al responder sobre el material de la estatuilla, a lo que Sam contesta: “El material con que se forjan los sueños”. Esta es una de las frases míticas con que se concluían finales de títulos inolvidables, como en “Casablanca” (1942) cuando Bogart expresa a Renault (jefe de policía): “Esto podría ser el principio de una bella amistad”, demostrando que él y no Ilsa es el compañero apropiado para Rick en su nueva faceta de luchador por la libertad.

“Perdición”.

Primera escena de beso. “Perdición”



Figura 18. Primera escena de beso. “Perdición” (1944).

Actores: Barbara Stanwyck y Fred MacMurray.

Duración: 00:24:38 – 00:24:44

Duración total del beso: 6 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

“Perdición” (1944) es una película del cine negro que por su temática refleja el lado oscuro de sus personajes (crimen, deseo, engaño). Escenas nocturnas, mujer fatal, ambiente e historia que destilan cierta amargura y fatalismo.

Walter Neff, un hombre adulto de alrededor de treinta y cinco años, tez clara y de aspecto sobrio, lozano y mirada pensativa; alto, complexión normal, cabello corto, crespo y oscuro; cejas abundantes en contraparte a sus ojos pequeños. Walter usa camisa clara, corbata con estampado floral y pantalón semi claro ajustado hasta la cintura.

Walter está parado en su departamento frente a la ventana (american shot), fumando un cigarrillo y su mano izquierda dentro del bolsillo del pantalón. Es de noche, la iluminación tenue acompañada por la luz exterior que entra por la ventana y de una melodía sobria. El departamento es pequeño, adornado de cortinas con estampado floral, algunas lámparas, sofá mediano en la sala y cuadros en las paredes.

Walter: Había comenzado a llover, todo oscureció y ni siquiera prendí la luz (voz in off).

Walter se voltea y se dirige hacia la sala, frotándose el cuello con su mano izquierda (medium shot).

Walter: Eso tampoco me sirvió de nada. Estaba removido por dentro y aún no había soltado el hierro candente. En ese momento me di cuenta que no había dejado nada atrás (voz in off).

Walter se inclina para apagar el cigarrillo en el cenicero (american shot).

Walter: Que me había enganchado bien (voz in off).

Walter continúa caminando y se detiene frotando su rostro con su mano derecha (american shot).

Walter: Que las cosas no habían acabado entre nosotros. Que esto solo estaba empezando (voz in off).

Walter escucha que sonó el timbre y voltea su mirada hacia la puerta (american shot).

Walter: A las ocho de la noche sonaría el timbre y yo sabría quién era sin tener que pensarlo (voz in off).

Walter se dirige hacia la puerta (american shot).

Walter: Fue la cosa más normal del mundo (voz in off).

Walter abre la puerta (american shot) y ve a Phyllis, la melodía se detiene. Phyllis Dietrich, una mujer joven de alrededor de treinta años y de belleza no tan ortodoxa, tez clara, rostro de una frialdad ofusadora, mirada dominante y voz grave; ella tiene baja estatura, delicada figura y cabello rubio ondulado que le llega por debajo de los hombros. Phyllis usa un abrigo largo y tiene las manos dentro los bolsillos.

Phyllis: Hola. Dejaste tu sombrero esta tarde.

Walter: ¿Sí?

Phyllis: ¿Quieres que te lo devuelva?

Walter: Bueno.

Phyllis entra al departamento y Walter la sigue con la mirada (american shot).

Walter: Ponlo en la silla.

Walter cierra la puerta, prende la luz de una lámpara que se encuentra cerca de él y se dirige hacia Phyllis (american shot).

Walter: ¿Cómo sabes dónde vivo?

Phyllis se voltea (medium shot).

Phyllis: Está en la guía telefónica. Está lloviendo.

Walter: Sí.

Walter: Quítate el abrigo y siéntate.

Phyllis se desabrocha el abrigo y se da vuelta para que Walter la ayude a quitárselo (medium shot). Ella usa una blusa clara de manga larga y cuello de tortuga y un pantalón oscuro muy ajustado.

Walter: ¿Tu esposo ha salido?

Phyllis: Fue a Long Beach. Está perforando otro pozo. Avisó que volvería tarde, a las nueve y media.

Phyllis: Sería bueno que admitieras que te agrada verme.

Walter: Sabía que no podrías dejarlo así (over shoulder, medium close up).

Phyllis: ¿Cómo?

Walter: Como lo dejaste esta tarde.

Phyllis: Debo haber dicho algo que te dio la impresión incorrecta. Nunca creas algo así de mí, Walter (over shoulder, medium close up).

Walter: Está bien (over shoulder, medium close up).

Phyllis: No, no está bien. Porque no me crees.

Walter: ¿Qué quieres que haga?

Phyllis baja la mirada y luego lo mira (medium close up).

Phyllis: Quiero que te portes bien conmigo. Como la primera vez que fuiste a la casa (over shoulder, medium close up).

Walter: No puede ser así.

Walter: Algo ha pasado.

Phyllis: Lo sé. Nos ha pasado algo.

Walter se aleja y Phyllis camina hacia la ventana, juntando las manos (medium shot).

Phyllis: Siento que me está observando. Aunque ya no le importe. Me tiene tan sofocada que ni puedo respirar.

Walter se le acerca por detrás (medium shot).

Walter: Él está en Long Beach ¿No? Relájate.

Phyllis se voltea quedando frente a él, baja las manos y alza la mirada (medium shot).

Phyllis: Quizás no debí haber venido.

Walter: Quizás no.

Phyllis: ¿Quieres que me vaya?

Walter: Si quieres.

Phyllis: ¿Ahora?

Walter: Seguro, ahora.

Phyllis baja la mirada y camina haciendo un gesto de desaprobación. Walter voltea la mirada y le agarra la mano, la sujeta de los hombros y le da un beso (medium shot).

Walter la besa rodeándole los hombros con sus brazos y se distingue una ligera luz de su rostro y el cabello de Phyllis. Walter se separa un poco y la abraza, quedando su rostro muy cerca de ella (medium close up).

Walter: Me tienes loco nena (over shoulder, medium close up).

Phyllis: Y tú a mi Walter (over shoulder, medium close up).

Walter: ¿Cómo se llama el perfume de tu cabello?

Phyllis: No lo sé, lo compré en Ensenada (over shoulder, medium close up).

Walter: Deberíamos beber vino rosa. El que tiene burbujas. Sólo tengo Bourbon.

Phyllis: Con el bourbon basta, Walter (over shoulder, medium close up).

Descripción iconográfica:

La historia comienza cuando Walter Neff maneja abruptamente por las calles de Los Ángeles, llegando a la compañía de seguros donde él trabajaba. A su llegada tiene una terrible apariencia, pues estaba herido, así que se dirige a una oficina y comienza a dictar una confesión que estaba dirigida hacia Barton Keyes (jefe de reclamación de seguros). Walter explica que hablaría sobre aquella indemnización doble de Dietrichson, siendo Keyes quien intuía se había tratado de un homicidio y no de un supuesto accidente.

Walter Neff se delata como el asesino del señor Dietrichson, relatando la historia desde el principio hasta el desenlace donde termina herido, explicando que las acciones fueron realizadas por dinero y una mujer; finalmente quedándose sin ninguna. Comienza a relatar la historia a manera de flashbacks desde un principio del cómo sucedieron los hechos, cuando fue a visitar una mansión en los Feliz Boulevard para tratar la renovación de póliza de un automóvil. Walter conoce a la Sra. Phyllis Dietrichson interpretada por Barbara Stanwyck, cautivándolo tan solo cubierta por una toalla.

Walter queda interesado en aquella misteriosa mujer que poseía una delicada figura y una sensual cadenilla en el tobillo. Desde aquel momento Walter tuvo una fuerte conexión hacia ella, esperando otra oportunidad para verla. Habían acordado verse la próxima vez cuando su marido esté presente para tratar la renovación del seguro del automóvil, pero luego ella habló para dejar la cita para un día posterior en la tarde. Aquel día, Phyllis luce hermosa con un vestido entallado; están solos en la casa, ya que la sirvienta no estaba y su marido no llegaría a causa del trabajo.

Phyllis le explica a Walter que le preocupaba su esposo, quien podría sufrir un accidente ya que trabajaba en la oficina, pero que era inquieto y asistía a los yacimientos de petróleo. Es por eso que le comenta sí es posible asegurar a su esposo contra una muerte

por accidente sin que él lo sepa. Neff se echa para atrás cuando le pregunta si una vez que muera el esposo, ella se quedaría con el dinero.

Walter le aclara que no lo engañaría, así que toma su sombrero y se va. Esa misma noche en el departamento, Walter no dejaba de pensar en aquella mujer, pues las cosas no habían terminado entre ambos. De pronto suena el timbre, siendo Phyllis que llega a “devolver” el sombrero olvidado. Ella con sus artimañas de palabrería, cara inocente, movimientos suaves le advierte que su marido la tiene tan sofocada, que ni respirar puede y la mantiene vigilada aunque ya no le interese.

Phyllis dice que hizo mal al haber ido y él poniéndola a prueba le dice que se podía ir; pero Walter la toma de sus hombros y le da un beso, mostrándose en diferentes planos, sin audio, solo el espectador contemplando a aquellos amantes.

Descripción iconológica:

“Double Indemnity” (Perdición) fue publicado del libro titulado “Three of a kind”, que incluía además otras dos historias del escritor James M. Cain, uno de los novelistas más emblemáticos del género negro estadounidense. Viendo el potencial inmediato del relato, el productor-guionista-director Billy Wilder y la ayuda de Raymond Chandler, escriben un impecable guión con diálogos antológicos que nunca aburren. Wilder desarrolla la acción dotándola de una gran intensidad dramática y alta dosis de suspenso.

La historia se relata a manera de flashback, contándose la película desde el final. Se desarrolla la historia por parte de los tres personajes principales. Por un lado, la insana relación de amor-odio entre Walter y Phyllis, que por una atracción sexual llega hasta la ejecución de un crimen con premeditación, frialdad y ambición. El otro personaje es el inteligente Barton Keyes que mantiene sospechas de aquel “accidente”, ya que su hombrecito interno le decía que fue un homicidio.

Con una sobria y tensa música se van describiendo algunas escenas y la voz in off introduce los pensamientos, reflexiones y sentimientos más profundos del protagonista a lo largo del amargo y desdichado relato.

La estética y fotografía en blanco y negro dan ambientes oscuros y tenebrosos con una iluminación de alto contraste que crea un claroscuro que tipificó al género. La escena se desarrolla en el interior del departamento, la luz entrando por las persianas y las sombras que emanan sobre los protagonistas. Los encuadres están en full shot y medium shot, para demostrar sus actitudes, dar referencias de su postura, hacia donde se dirigen, miradas y vestuario. Las tomas de diálogo comúnmente en over shoulder.

Walter Neff es un personaje que en un principio iba a ser para Dick Powell o George Raft. El papel lo terminó obteniendo Fred MacMurray que pasó toda su carrera en Paramount, luego en Disney y finalmente en series televisivas.

El personaje de Walter Neff es un hombre solitario, de pocas palabras, pero que algunas veces entabla conversaciones en doble sentido y otras para obtener información.

La aparición de una femme fatale en una película del cine negro es siempre momento clave para la historia y “Perdición” no fue la excepción a la regla, pues Phyllis aparece tan solo vestida con una toalla, cautivando desde el principio.

El personaje femenino es una mujer fría, de delicada figura, peluca rubia ondulada con fleco (pareciese un rollo de tela). Stanwyck demostró su capacidad como una femme fatale por excelencia, siendo uno de sus mejores papeles en la pantalla y que la identificó como una dama agresiva, autoritaria y un corazón de piedra por tener carácter fuerte.

Phyllis Dietrichson es la esencia de la femme fatale del cine negro americano, siendo la perfecta arpía que serviría de modelo para posteriores féminas corruptas, que pasearían sus venenosos encantos por docenas de películas.

A pesar de no poseer una gran belleza frente a las demás actrices hollywoodenses, Stanwyck es un halo de deseo sexual implícito en el que Walter Neff se rinde sin resistencia, aunque sabe que aquella mujer puede ser su perdición. Casada con un hombre de al menos quince años mayor que ella, del cual ya se cansó y desea liberarse.

La primera escena de beso es definitiva en la película, pues ambos protagonistas sentían un fuerte deseo, ambos en plano medium close up. Walter no dejaba de pensar en ella, en ese sabor amargo personificado en una mujer que planeaba asegurar a su esposo contra “accidentes”. Aprovechando el momento en que estaban solos, ella fue tomada por los brazos y se deja besar por un hombre, que probablemente era como ella, de tan ruin ambición.

La música es sugerente y tensa, dándole una atmósfera de frialdad y suspenso; estando a cargo de Miklos Rozsa. Billy Wilder trabajó junto a Rozsa en las siguientes películas: “5 tumbas al Cairo” (1943), “Perdición” (1944), “Días sin huella” (1944), “Vida privada de Sherlock Holmes” (1970) y “Fedora” (1978).

Phyllis se le acerca y le da un beso. Luego se separa un poco de él, dirigiendo su mirada hacia un lado (medium close up).

Phyllis: Ya no puedo aguantarlo.

Phyllis lo mira (medium close up).

Phyllis: ¿Y que si me ahorcan?

Walter: No te ahorcaran, nena (over shoulder, medium close up).

Phyllis: Es mejor que seguir así.

Walter agarra a Phyllis de los hombros (medium close up).

Walter: No te ahorcaran porque lo matarás y yo te ayudaré (over shoulder).

Phyllis lo mira con preocupación y Walter habla con voz firme (medium close up).

Phyllis: ¿Sabes que estás diciendo? (over shoulder).

Walter: Si sé que estoy diciendo. Lo haremos y lo haremos bien. Yo sé cómo hacerlo.

Phyllis: Walter estás lastimándome (tono de voz angustiante).

La música aumenta la intensidad del sonido.

Walter: No habrá ningún error. No haremos nada mal. Tiene que salir perfecto (over shoulder).

Walter la jala hacia él y la besa (medium close up). Ambos se separan y Phyllis lo mira (toma contrapicado, medium shot).

Phyllis se levanta y camina hacia la puerta, enseguida Walter la sigue, agarrándola de su hombro izquierdo (medium shot).

Walter: Llámame mañana, pero no de tu casa, sino de una cabina. Ten mucho cuidado todo el tiempo. Esto tiene que salir perfecto ¿Entiendes? De principio a fin.

Ambos están en la puerta y Walter la abre (medium shot). La música cambia a una melodía sobria y tensa.

Phyllis: De principio a fin (mirándolo fijamente).

Phyllis se va y Walter la sigue con la mirada, cerrando la puerta (medium shot).

Walter se lleva el cigarro a la boca y se escucha la melodía con mayor intensidad.

Descripción iconográfica:

Walter y Phyllis están solos en el departamento, apenas iluminado por algunas lámparas; él se dirige a la cocina para preparar unas bebidas mientras le comenta dos casos de mujeres que intentaron matar a sus esposos, pero que fueron descubiertas de alguna manera y les valió la cárcel.

Luego se dirigen a la sala y Phyllis no tarda en quejarse del maltrato que le da su marido, al comentarle que prefiere a la hija que a ella y que no vale nada para él. En ocasiones a Phyllis se le ocurrían maneras para que él muera, entonces Walter le advirtió que hay un tipo en la compañía de seguros (Keyes), que sabe sacar la verdad y descubrir si fue ó no un accidente; por eso le comenta que deje de pensar en ello.

Walter no dejaba de pensar en lo que habían hablado, ya había sembrado en su mente la idea de asesinar al marido, así que Phyllis aprovecha tomarlo por los hombros y le da un beso, mostrándose desesperada en un plano medium close up. Antes del segundo beso, Walter le advierte que lo matarán y que lo harán bien, sin cometer algún error, así que la besa como señal de que ya ha aceptado su participación en el crimen.

Descripción iconológica:

El cine negro expone a la mujer, quien entre los muros de su casa, imagen hogareña y personalidad de esposa sumisa, se contempla en la pantalla como un personaje contra el mundo masculino que la asfixiaba. Atada a un hombre al cual ya no toleraba ni amaba, pero que estaba junto a él por dinero, lujos ó quizás la costumbre.

Segunda y tercera escena de beso. “Perdición”



Figura 19. Segunda y tercera escena de beso. “Perdición” (1944).

Actores: Barbara Stanwyck y Fred MacMurray.

Duración: 00:30:13- 00:30:15 (primer beso) y 00: 30:39 – 00:30:41(segundo beso)

Duración total del beso: 4 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

La sala está apenas iluminada por una lámpara, Walter está acostado en el sofá fumando un cigarrillo y con la mirada perdida. Phyllis está sentada en el mismo sofá, terminando de colocarse bilé y mirándolo (full shot). Se escucha una suave música, acompañada del delicado sonido de violín.

Phyllis se levanta, agarrando el maquillaje y va hacia la mesa que esta junto a Walter; agarra su abrigo y se lo pone (full shot).

Phyllis: ¿Me llamaras Walter?

Phyllis va hacia Walter efusivamente y lo agarra de los hombros (medium close up).

Phyllis: Lo odio. Detesto tener que volver con él.

Phyllis: Me crees ¿No, Walter?

Walter: Claro que te creo.

Una mujer que en la época de entreguerras empezaba a echar en cara su cautiverio, del cual era infeliz y desdichada. Hasta que un día llega un hombre y cautiva mediante sus encantos para cometer un crimen, aunque tenga que acabar muerta ó en la cárcel.

En la segunda y tercera escena de beso se muestra un fuerte deseo, ya que fue un beso como signo de aprobación y sello de condena de dos cómplices amantes.

El ambiente donde se desarrollan los personajes es en el interior del departamento de Walter, para así darle mayor importancia a su nueva relación. Los encuadres están en medium shot, estando los protagonistas sentados en un sofá, para que el espectador observe sus movimientos de manos, miradas (preocupación y angustia por parte de ella) y diferentes tonos de voz, como de rencor y enojo por Phyllis.

La frase “De principio a fin” es tan precisa en aquel momento, ya que no había duda que Phyllis había hecho su buena labor de convencimiento y hacer que Walter acepte la modesta oferta del dinero y poderse quedar con aquella “muñeca” (como le decía).

La película contiene uno de los temas más familiares: el protagonista no es un criminal, sino un hombre débil que se ve tentado y sucumbe. Tanto Phyllis como Walter se tientan el uno al otro, usando frases llenas de doble sentido y de metáforas. La sirena urbana demuestra su naturaleza manipuladora y seductora, desde aquel primer momento que conoce a Walter.

Cuarta escena de beso. “Perdición”

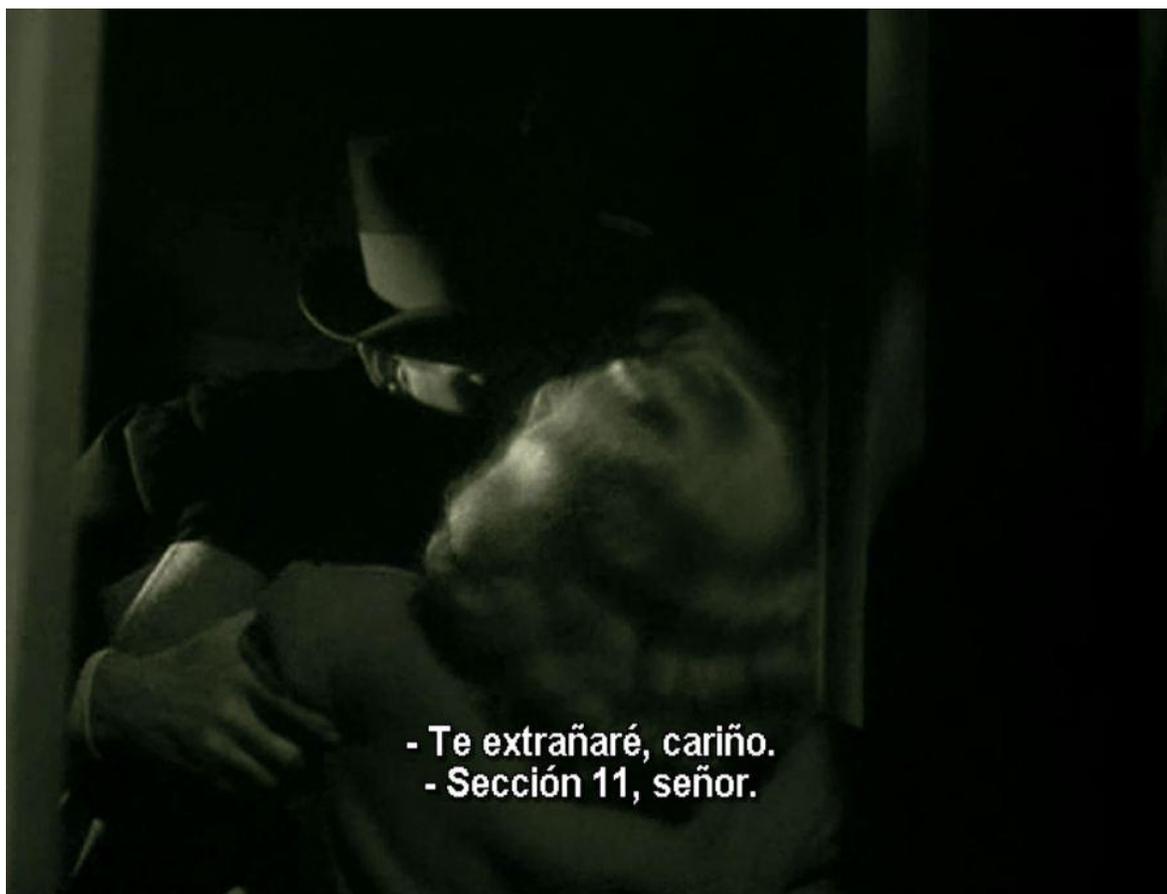


Figura 20. Cuarta escena de beso. “Perdición” (1944).

Actores: Barbara Stanwyck y Fred MacMurray.

Duración: 00:53:08 – 00:53:11

Duración total del beso: 3 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

La escena ocurre en la noche, en la estación de tren “Grendale” mientras un auto de aspecto clásico oscuro arriba al lugar. Se ven algunas personas llegando ó saliendo del lugar (gran plano general) y se escucha una canción con melodía sobria.

Phyllis sale del lado del conductor y Walter lo hace en la del copiloto, él usando muletas y el pie izquierdo vendado (full shot).

Phyllis coloca un abrigo sobre el asiento trasero, agarra una maleta y un saco (medium shot). Walter camina en muletas hacia el pavimento y se detiene, mientras que Phyllis cierra las puertas del auto y se dirige corriendo hacia Walter (full shot).

Phyllis se coloca a un lado de Walter (movimiento de cámara, medium shot).

Walter: Encárgate del maletero y del conductor.

Phyllis: No te preocupes.

Walter: No te me acerques demasiado. Diles que no quiero ayuda.

Phyllis: Dije que no te preocupes, Walter.

Walter: Empieza en cuanto parta el tren.

Walter: Al llegar a la refinería, toma el camino. De ahí es un kilómetro al basural por las vías. Recuerda.

Phyllis: Lo recuerdo todo.

Walter: No vayas demasiado rápido. No te vaya a parar la policía, con el cuerpo en el auto.

Phyllis: Walter, hemos discutido eso tantas veces.

Walter: Cuando dejes la carretera, apagas las luces. Estaré en la plataforma de observación.

Bajaré lo más cerca que pueda. Deja que pase el tren y prende las luces dos veces.

Phyllis le toca el pecho para que se detenga, mientras que un hombre de color se acerca y toma la maleta que traía. Walter con la mirada hacia abajo (medium shot).

Maletero: ¿Van a San Francisco?

Phyllis: Mi esposo no más. Vagón nueve, sección once.

Maletero: ¿Vagón nueve, sección once? Por aquí, por favor.

Phyllis se adelanta, dejando a Walter atrás (medium shot). El maletero sube al tren, y otro hombre acerca a Phyllis queriendo ayudar a Walter. Dos vigilantes del tren están cerca de la entrada del vagón, hablando con una mujer (american shot).

Phyllis: Gracias, mi esposo no quiere que le ayuden.

Vigilante: El vagón ocho está allí (dirigiéndose a la mujer).

Phyllis se acerca a los vigilantes entregándoles el boleto, mientras que Walter sube al tren. Le devuelven el boleto y se dirige para subir al tren (american shot).

Vigilante: Vagón nueve, sección once. Gracias.

Phyllis se acerca a Walter para entregarle el boleto (medium close up).

Phyllis: Aquí están los boletos. Cuidate la pierna.

Walter: Si, maneja con cuidado.

Phyllis: Te extrañaré cariño.

Phyllis se acerca a Walter y le da un beso de despedida (medium close up). Un maletero se acerca y se separan.

Maletero: Sección once señor.

Vigilante: ¡Pasajeros a bordo! (voz in off).

Phyllis le da un billete y el maletero baja del tren (medium close up).

Maletero: Gracias.

Phyllis: Adiós cariño.

Phyllis mira a Walter y se voltea para bajar del tren (full shot).

Vigilante: ¡Pasajeros a bordo!

El vigilante y camarero suben al tren, mientras que Walter está parado mirando hacia un lado. Phyllis lo mira y se va del lugar (full shot).

Phyllis: Buena suerte cariño.

Descripción iconográfica:

El juego ya estaba en marcha, no había otra alternativa que continuar con el plan. Para entonces ya habían conseguido que el marido firme su seguro contra accidente,

creyendo se trataba del seguro de la renovación del automóvil. Walter y Phyllis se reunían a menudo en una tienda de abarrotes para concretar los detalles de la ejecución.

Aquella noche del crimen (voz in off), Walter relata todos los movimientos que haría para crear coartadas. Walter se dirigió a pie hasta la residencia Dietrichson, para adentrarse al garaje y meterse en la parte trasera del vehículo.

Phyllis y su marido se dirigen al garaje, donde ella descubre a Walter en la parte trasera, mirándolo con satisfacción. La sugerente y tensa música de Rozsa comienza a escucharse. El señor Dietrichson toma lugar al lado de su mujer y Phyllis arranca el vehículo; los esposos mantienen una plática común, hasta que Phyllis da vuelta en una calle oscura y al poco tiempo toca el claxon tres veces, como señal de aviso para que Walter le de muerte al marido, a manera sugestiva ya que no se ve el acto, solo escuchándose el sonido del forcejeo, mostrándose en la toma sólo a Phyllis, fría e inmóvil.

Cuando llegan a la terminal, es Walter que toma el papel del marido, ya que usa muletas y la pierna izquierda vendada, más no enyesada. Walter repasa algunos detalles con Phyllis, pero ella le recuerda que muchas veces lo habían discutido.

Walter logra abordar el tren sin ayuda de nadie, mientras Phyllis se despide con un beso a su “marido”, ambos sin mostrar algún gesto ni sentimiento. Sólo se escucha el sonido de pasos y advertencias para abordar. Phyllis baja, mientras mira aquel hombre parado con la mirada hacia abajo y sostenido por un par de muletas.

Descripción iconológica:

Las ocasiones en las que se distingue a Walter ante su escritorio, hacen que la narración sea fluida, habiendo una reducida distancia entre el espectador y el herido protagonista; pero ¿Es verdad que cuenta todos los hechos necesarios para conocer la verdad?, sin duda es un relato subjetivo, pues ¿Quién puede pensar sea del todo verdad?, es

su propia manera de percibir los hechos y su comportamiento hacia ellos, tal vez justificándose, quizás interpretando otra realidad.

De cualquier manera, aquel hombre herido es un asesino que ha matado a sangre fría a un hombre, a causa de su ambición de poseer dinero y a una mujer que apenas conoce. El director convierte a dicho asesino en el protagonista y el relatador de la historia.

A manera que se fueron rodando las escenas, se va aumentando poco a poca la distancia de los personajes, pues la mayoría de los encuadres están en planos medios y muy pocos en primeros planos. En escenas de gran contenido interpretativo era necesario el acercamiento de cámara. Los encuadres son uniformes, pues la historia es la mayor carga. La estética y fotografía en blanco y negro dan intensidad a la escena pues la iluminación es de alto contraste, llena de luz y sombra.

Phyllis llena de satisfacción al aparecer en medium close up, cuando Walter le estaba dando fin a su esposo, ya que a partir de ese momento dejaba de ser esposa, para convertirse en la viuda Dietrichson; una mujer libre, sin ataduras, que estaba a punto de cobrar el seguro y de comenzar una nueva vida junto a su atractivo cómplice, quien tenía un fuerte deseo e interés por ella, por que no cualquiera se colocaría en sus zapatos, en este caso en sus muletas.

La escena de beso tiene un significado contrario a una inocente despedida, resultando un momento mecánico. La pareja-cómplice está integrada por una mujer que logra manipular al otro para realizar un asesinato y de un hombre débil y solitario que aparenta tener las mismas características que la otra. Un beso de despedida, dejando a aquel “esposo” que le deparaba un largo viaje.

Phyllis con las manos dentro de los bolsillos de su abrigo, sin mostrar algún sentimiento, mientras que el humo del tren da una esencia de frialdad en la toma.

Quinta escena de beso. “Perdición”



Figura 21. Quinta escena de beso. “Perdición” (1944).

Actores: Barbara Stanwyck y Fred MacMurray.

Duración: 00:58:11 – 00:58:14

Duración total del beso: 3 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

Un auto de aspecto clásico oscuro se detiene en una calle, algunos árboles se aprecian en el fondo (full shot).

Walter: Me dejó a una cuadra de mi edificio (voz in off).

Walter intenta bajar del auto, pero Phyllis se voltea intranquila para hablarle (medium shot).

Phyllis: Walter, ¿Qué te pasa? ¿No vas a besarme?

Se escucha una suave música de fondo. Walter mira hacia un lado y luego la mira, se acerca para agarrarla del brazo izquierdo. Phyllis susurrando (medium shot).

Phyllis: De principio a fin ¿No?

Phyllis le toca el rostro con sus manos (usando guantes oscuros) y se besan, cerrando los ojos. Walter la sujeta de los hombros y se separan un poco. (medium shot).

Phyllis: Te amo, Walter (tono de voz suave).

Walter: Y yo a ti, nena.

Walter la suelta y sale del auto inmediatamente (medium shot). Phyllis arranca y se va del lugar (full shot).

Descripción iconográfica:

Cuando Walter había sido dejado en el tren por Phyllis, su mirada estaba ajena de ese hombre carismático y coqueto que le caracterizaba. Ya dentro del vagón del tren, Walter indica al maletero que acudirá a la parte del vagón de observación para fumar; atravesando un largo pasillo llega hasta dicho lugar, pero no se encontraría solo, pues ahí mismo estaba un hombre de alrededor de cincuenta años, fumando e interesado por aquel hombre con muletas. Aquel curioso hombre no dejaba de hacer preguntas, mientras que Walter le daba la espalda en todo momento; para deshacerse de él le pide que vaya a buscar los puros que se encontraban en el vagón correspondiente.

Una sobria y tensa música comienza a escucharse, Walter aprovechando que se encontraba solo, avienta sus muletas hacia las vías y con cuidado se deja caer mientras el tren estaba en movimiento. Walter se levanta sin ninguna dificultad y reconoce el auto de Phyllis, quien prendía las luces como habían acordado.

La música da un ritmo más acelerado, creando un intenso suspenso hasta convertirse en sugerente y tensa cuando los amantes se encuentran. Walter da las instrucciones y Phyllis va en busca de las muletas y sombrero. Walter saca el cuerpo del señor Dietrichson, hasta colocarlo en las vías; Phyllis se le acerca a Walter con el sombrero y las muletas, se las entrega y éste las avienta cerca de donde se encontraba el cuerpo. Ambos corriendo se dirigen al vehículo.

Phyllis intenta tres veces encender el auto, pero no tuvo éxito y mira con preocupación a Walter; él con firmeza hace encender el auto y ambos aliviados se van. Phyllis maneja serena y tranquilamente, escuchando todos los detalles que le decía Walter, relatándolo a manera de voz in off; para estar seguros de lo que se diría si es que había alguna interrogación.

Cuando Phyllis se detiene, estando a una cuadra del departamento de Walter, se voltea e inmediatamente le pide un beso. Walter con mirada escéptica se le acerca, escuchando unas frías y firmes palabras de su amada “De principio a fin, ¿recuerdas?”. Escuchándose una suave y tierna melodía, Phyllis lo sostiene de su mejilla y le da un beso sencillo y delicado, mientras Walter la mantiene agarrada del hombro, ambos en claroscuro y plano medium close up. Los protagonistas se dicen amar y Walter se dispone a salirse del vehículo; Phyllis se marcha y Walter continúa su camino.

Descripción iconológica:

El plan continúa en marcha, ya le habían dado fin al esposo y Walter suplió al marido, donde muchos fueron testigos que sí había un señor Dietrichson abordo. Los protagonistas actúan natural y con soltura al dejar al marido en las vías del tren, como si lo hubiesen hecho en otras ocasiones.

La escena en las vías y del beso fue un notable trabajo del director de fotografía, pues están iluminados ambos ambientes con rayos de luz oblicuos y filtrados que llenan el encuadre en claroscuro, con sombras móviles sobre el rostro de los personajes, que están iluminados y ensombrecidos en aquel momento intenso. Además de la impecable y espectacular música de Miklos Rozsa, que en toda la escena de las vías, mantuvo ritmos con alto grado de suspenso e intensidad, sin duda una de las mejores escenas de la película.

En la escena de beso, fue Phyllis que lo pide, no es que haya sido un beso espontáneo; dado delicadamente, sin hacer ningún movimiento de más. Acompañada de la suave música, que deja ver a dos amantes luego de haber cometido un crimen.

La película se puede dividir en dos partes, la primera como la atracción sexual de los protagonistas quienes por su deseo y ambición, hacen un plan para el homicidio del marido de Phyllis y la ejecución. La segunda narra la investigación del dudoso accidente, por parte del jefe de reclamaciones de seguros Barton Keyes, interpretado por uno de los mejores actores del cine negro, aunque poco conocido Edward G. Robinson. El personaje tiene una habilidad por desenmarañar algunos sucios “accidentes” y logra determinar que fue un homicidio, hilando con inteligencia los detalles.

A lo largo de toda la historia se mantiene un suspenso, donde el espectador desde los primeros minutos sabe que Walter Neff tuvo que ver con la muerte de un inocente, para poder quedarse con la mujer del difunto y la cobranza del seguro.

Las cinco escenas de beso ocurren en la primera hora de la película. El resto de la historia es cuando se duda de aquel “accidente” y se empieza la investigación por parte de Barton Keyes. Los amantes que antes se veían y hablaban con mayor entusiasmo, ahora se evaden para no llamar la atención de los demás.

Los protagonistas estando a poco de ser descubiertos por su participación en el homicidio, deciden reunirse en la residencia Dietrichson. Con diálogos tensos, iluminación tenue y una serie de tiroteos, dan por terminada su relación que les llevó a un desafortunado final. Phyllis muere al momento, pero Walter termina herido.

Walter mantiene a lo largo de la película una confesión lenta, dolorosa y triste; que al final de aquel relato es sorprendido por la presencia de Keyes. Walter está tan herido que ni es capaz de llegar al elevador; ahí es donde la historia llega a su fin, esperando la pronta agonía del desdichado amante.

“Perdición” tuvo siete nominaciones al Oscar como mejor película, director, actriz, guión, cinematografía, sonido y banda sonora, pero ningún premio obtuvo. La película es reconocida por tener grandes actuaciones, gran desempeño técnico y de trama. Una gran historia del género negro, que de principio a fin te envuelve y te intoxica para conocer los hechos de tan ruines, avariciosos y cínicos amantes.

“Gilda”.

Escena de beso. “Gilda”



Figura 22. Escena de beso. “Gilda” (1946).

Actores: Rita Hayworth y Glenn Ford.

Duración: 01:16:54- 01:16:59 y 01:17:06- 01:17:08

Duración total del beso: 7 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

“Gilda” (1946) es una película del cine negro que por su temática refleja el lado vulnerable de sus personajes. Los protagonistas mediante sus diálogos dan un significado importante a la historia.

Johnny, un hombre de tez morena y atractivo aspecto, cabello oscuro peinado hacia atrás, mirada intensa y a la vez preocupante; vestido elegantemente con traje oscuro, camisa

y moño blanco. Johnny está en la residencia Mundson, una casa de estilo español y decoración colonial, sentado en el bar (medium shot) bebiendo un trago.

Johnny: No pude dejar de pensar...en lo que dijo respecto, a que no había nadie más en la casa (voz in off).

Johnny se levanta y se dirige hacia la puerta (movimiento de cámara, medium shot). Se detiene (medium shot).

Johnny: Pensé en Ballin en el casino, luchando por su vida...y esta miserable (voz in off)

Johnny levanta la mirada y empieza a caminar lentamente hacia las escaleras (movimiento de cámara, medium shot).

Johnny: Sabía que todos sus planes, todos sus sueños de grandeza, serían destrozados por lo que ella estaba haciendo (subiendo las escaleras, full shot, voz in off).

Johnny está en el segundo nivel y comienza a atravesar una antesala (movimiento de cámara, medium shot) hasta llegar a la recámara.

Johnny: Sabía que él no era lo suficientemente fuerte para echarla. Sabía que dependía de mí. Tenía que deshacerme de ella por él (voz in off).

Johnny se detiene al llegar a la recámara de Gilda, un lugar elegante y cálido compuesto por una estancia de lectura, un gran espejo adornando la pared, cómoda de madera y sofá de estilo barroco; flores naturales sobre una mesa de cristal y cortinas de estilo colonial con estampado floral que separan la división hacia la recámara. La iluminación es tenue, apenas alumbrado por una lámpara.

Johnny: ¡Gilda! (tono fuerte y firme).

Gilda se asoma inmediatamente, es una mujer joven, esbelta, de tez blanca, cabello ondulado y suelto; usa un vestido de color claro y largo con escote en “V” y mangas que le llegan al antebrazo. Lleva en sus manos un par de prendas, un cinturón de lentejuelas y una

falda negra. Gilda suelta las prendas sucesivamente hacia el sofá más cercano. Ambos se miran (full shot).

Johnny se acerca un poco (movimiento de cámara, american shot).

Johnny: ¡Vístete! ¡Te irás de aquí! (tono de voz firme).

Ambos quedan frente a frente con los hombros erguidos (medium shot, over shoulder).

Gilda: ¿Nos vamos Johnny? ¿Nos vamos? (tono de voz suave).

Johnny la mira de abajo hacia arriba (medium close up, over shoulder).

Johnny: Nosotros no ¡Tú! (tono de voz alto).

Gilda lo mira (medium close shot, over shoulder).

Gilda: Sí me odias ¿Verdad Johnny?

Johnny: No creo que te imagines cuánto (tono de voz firme).

Gilda se acerca lentamente, sin quitarle la mirada y un tono de voz sensual (medium close up, over shoulder).

Gilda: El odio es una emoción muy excitante ¿No lo has notado? Muy excitante.

Gilda se acerca lentamente, quedando a muy poca distancia; su tono de voz es bajo y lo mira por todo su rostro, susurrándole al oído (close up, over shoulder).

Gilda: Yo también te odio Johnny. Te odio tanto que...creo eso me va a matar.

Gilda: Querido (tono de voz bajo).

Inmediatamente se besan, Johnny deslizándola con firmeza hacia la izquierda y luego hacia la derecha; Gilda lo entrelaza con sus manos sobre su cuello. Se besan por unos segundos, hasta que quedan completamente abrazados, ella rozando su mejilla junto la de él. Gilda hace un suspiro, cierra los ojos y los vuelve abrir.

Gilda cierra los ojos e inclina su cabeza hacia atrás. Johnny besa su cuello (close up, over shoulder).

Gilda: Creo que me va a matar.

Vuelven a besarse apenas por dos segundos, ambos con los ojos cerrados; pero son interrumpidos por el sonido de la puerta (alguien la cerraba).

Inmediatamente se voltean con sorpresa y extrañez (two shot, close up).

Gilda: La dejaste abierta cuando entraste. (tono de voz nerviosa).

Se separan (movimiento de cámara medium shot); Johnny abre la puerta y escucha unos pasos. Ballin Mundson está bajando las escaleras (ángulo de cámara en picada, full shot). Johnny se dirige hacia la puerta de la antesala (full shot).

Johnny llega al barandal de las escaleras (medium shot) y se da cuenta que Ballin está saliendo de la casa (medium shot, over shoulder).

Johnny: ¡Ballin! (tono de voz desconcertante).

Comienza a bajar las escaleras apresuradamente (sonido de pisadas). Gilda se asoma enseguida tras de él con una mirada de preocupación (medium shot). Johnny está afuera de la casa y se aproxima a toda prisa hacia la escarpa (full shot) notando que Ballin estaba huyendo (sonido del auto). Johnny se dirige a su auto de aspecto clásico negro descapotado y se sube a toda prisa (movimiento de cámara, full shot). Un hombre de aspecto latino, con bigote y tez morena aparece en escena; vestido de traje de gala, abrigo largo y sombrero de bombín (full shot). Johnny enciende el auto y sale de la toma (full shot). Un auto negro se asoma y el hombre latino se incorpora; en la puerta izquierda del auto se distingue el título: “Departamento de policía”. (Movimiento de cámara hacia la derecha).

Descripción iconográfica:

La historia se desarrolla en circunstancias del destino, cuando Johnny Farrell (Glen Ford) un apuesto jugador, le salvan la vida por Ballin Mundson (George Macready), un propietario de un casino de Buenos Aires. Johnny logra trabajar en el casino de Mundson, mostrando su fiel y absoluto servicio.

Hasta que un día, cuando Ballin regresa de un viaje, llega acompañado de su recién esposa Gilda, interpretada por Rita Hayworth. Cuando Johnny la conoce, demuestra indiferencia hacia ella y viceversa. Para Gilda: “Johnny Farrell es un nombre tan difícil de nombrar, pero tan fácil de olvidar”.

Luego de una fiesta de carnaval celebrada en el casino, Gilda le dice que estaban solos en la casa, pero éste le rechaza. Johnny no dejaba de pensar en esas palabras y va hacia su recámara. Él estaba convencido que debía obligar a Gilda a irse de la casa y de la vida de Ballin; al principio demuestra frialdad, pero cuando ella comienza a acercarse se deja llevar por sus palabras y se besan; pero Ballin los descubre y se da a la huida, ya que estaba metido en problemas. Johnny se desprende de los brazos de Gilda y va en busca de él; tras la persecución llega al aeropuerto y Ballin se estaba dando a la fuga en una avioneta, pero al poco tiempo ésta se estrella y se da por hecho que muere Ballin.

Ballin lo había planeado, tenía que fingir su muerte para que le dé tiempo de solucionar algunos asuntos en el extranjero. Pero estaba dispuesto a regresar, porque en Buenos Aires todavía quedaba un pendiente por arreglar.

Gilda y Johnny se casan, pero los celos y el miedo aun persistían, pues Johnny no permitiría le hagan lo mismo que anteriormente hizo Gilda con Ballin, es decir, coquetear con otros, salir a lugares con extraños y/o sola.

Gilda ya no aguantaba más aquella situación, pese que le quería, ella le necesitaba como una figura masculina a su lado ¡era su marido! El descuido y soledad que le propinó a Gilda fue a causa de arreglar los asuntos de negocios del “difunto” Ballin.

Para provocar a Johnny, se le ocurre presentarse en el casino y cantar ante un gran público “Put the Blame on Mame”, baila mientras se quita sus guantes y collar, dispuesta a quitarse todo lo que usaba, ya que los hombres están dispuestos a desvestirla y se pelean por bajarle el cierre del vestido. Los trabajadores de Johnny se la entregan y éste la lleva a un rincón. Gilda le reclama: “Ahora todos saben que engañaron al poderoso Johnny Farrell, y que se casó con una...”, en ese momento Johnny le propina una bofetada.

A causa de sus errores Johnny no dejaba de darle vueltas al asunto y se dio cuenta de todo el mal que hizo. El policía latino le hace entender, que sólo es necesario le entregue la información que evidencie a Ballin y que debería ir tras de Gilda, porque sabía reconocer el amor que se sentían. Johnny va en su búsqueda para pedirle perdón, pero Gilda le dice que no era necesario, pues ambos actuaron como unos canallas.

Ballin aparece sorpresivamente y está dispuesto a acabar con ambos, pero es herido por su propio bastón a causa de Pio (un trabajador del casino). Johnny y Gilda logran irse, ahora sin importar el pasado.

Descripción iconológica:

La dirección estuvo a cargo de Charles Vidor, extrae elementos del cine negro pero también le da un toque pictórico, de intrigas políticas, escenas eróticas en aquella época y rodeado de personajes que actúan por consecuencia de los conflictos personales y la vulnerabilidad al enfrentar sus propias emociones.

“Gilda” se filmó en circunstancias similares a “*Casablanca*”, pues el guión de la película se escribe a medida que se va rodando. Utiliza la voz in off, pocas secuencias de exteriores, limitada a interiores con decorados sobrios y extravagantes.

La película fue escandalizada en España por la escena de baile realizado por Rita Hayworth, quien constituyó la prueba de inmoralidad en las pantallas españolas. La sensualidad, los movimientos, trajes entallados, frases, escenas y las incitaciones suponen en sí: un pecado de escándalo y un ataque contra las normas cristianas.

La historia se desarrolla en Argentina; del contexto parten los tres personajes principales que eran volubles a sus personalidades, a cualquier rose de celos u escenas enfermizas. Gilda gustaba de formar parte de un juego cínico, cuando Johnny tenía que “pasar por la ropa sucia”, al referirse a cuando se enredaba con algún desconocido.

Gilda pese a sus actitudes exuberantes de moverse y actuar, tiene una personalidad tímida y solitaria; pues en la escena cuando canta “Put the Blame on Mame”, está sentada en una mesa de juego, acompañada de una guitarra y teniendo como única audiencia a Pio (empleado del casino). La interpretación resulta triste pues se siente como un peón en el juego entre dos hombres.

A diferencia de aquella interpretación, es ahora que la realiza frente a un gran público, presenciando derroche de sensualidad y erotismo, con la misma canción pero con diferente interpretación, pues Mame fue una actriz y cantante francesa que al final de sus presentaciones se quitaba la ropa. El striptease es la escena cumbre de la película, pues se le reconoce por la interpretación de Hayworth al quitarse sensualmente los guantes, siendo éstos como un símbolo de deseo sexual según la mentalidad freudiana.

Anita Ellis fue elegida para doblar a Rita Hayworth, contribuyendo a cantar “Amado mío” y “Put the Blame on Mame”. Ellis fue una cantante habitual en programas de

radio y televisión; sin embargo no desarrolló una carrera artística a causa del paralizante pánico escénico que sentía. En los últimos años de su vida, Ellis tuvo la enfermedad de Alzheimer, la misma que acabó con la vida de Rita Hayworth.

La escena de beso es un momento sincero de ambos, ya que se dejan llevar por el instante, por la emoción que cada uno tiene a su manera; un lapso para contrarrestar la personalidad exuberante de la actriz, aquella mujer que se siente sola y que no puede apagar la excitación solo cerrando la puerta. Johnny pese a que quería sacarla de la casa y de la vida de Ballin, se ve envuelto en sus palabras y lo que escuchaba, hasta dejarse llevar por sus encantos femeninos, que hacía tiempo él mismo los había probado; pero que terminó mal su relación y ambos se convirtieron en unos canallas cínicos y rencorosos.

La actriz resultó ser la más importante en la escena, ya que en la secuencia de imágenes toma el máximo protagonismo. No existen tomas en picada y contrapicada, como en otras ocasiones le dan a las femmes fatales para darle poder expresivo.

El ambiente donde se desarrollan los personajes es en el interior de la casa Mundson, para así darle mayor importancia a la relación de los personajes y su manera de actuar uno frente al otro. Los encuadres en full shot demuestran sus actitudes, referencias de la postura y vestuario. En el diálogo se mantienen en medium shot y over shoulder, para mostrar sus expresiones, miradas y posición de los hombros y manos.

La música estuvo a cargo del director Morris Stoloff y del arreglista Marlin Skiles. Charles Vidor trabajó junto a Stoloff en las siguientes películas: “Romance de los Redwoods”, “Blind Alley”, “Esos altos muros grises” (1939), “La dama en cuestión” (1940), “Los desesperados” (1943); “Las modelos”(Óscar a mejor banda sonora) , “Juntos de nuevo” (1944), “Una canción para recordar”, “Over 21” (1945), “Gilda” (1946) y “Los amores de Carmen” (1948).

Gilda nunca mostró escenas de afecto con su marido Ballin, pues éste le tenía como un objeto-trofeo del cual sentirse orgulloso, una chica hambrienta de avaricia a la cual le gustaba alimentar, pero que debía actuar con cautela porque habría consecuencias.

La actitud de Gilda cuando está en público es muy evidente ¡claro! quien podría dejarla de ver con sus vestidos entallados, melena pelirroja y suelta, chica vivaz y alegre; pero cuando está sola con Johnny, se mueve lentamente y sus palabras son más delicadas.

Rita Hayworth personifica a una femme fatale seductora, una mujer que no ama a su marido, pero tampoco lo odia para quererlo matar; sin embargo es una mujer que se deja llevar por los celos, participe del juego amor-odio.

Una femme fatale a pesar de tener características como: fatalista, seductora, manipuladora y chantajista; Gilda sí logra mostrar sus verdaderas intenciones, ya que en la última escena tiene una actitud de arrepentimiento y humildad.

De alguna manera las circunstancias pueden cambiar a las personas para bien ó mal, hay veces que la vulnerabilidad lo hace. Gilda nunca utilizó a Johnny como arma para acabar con Ballin y darse el lujo de obtener algo material; sí en ocasiones sus comportamientos eran para provocar celos, pero ella le quería aún ahora y antes, porque ambos ya se habían conocido, pero sólo provocó que sean fríos y amargados.

“Forajidos”.

Escena de beso. “Forajidos”



Figura 23. Escena de beso. “Forajidos” (1946).

Actores: Ava Gardner y Burt Lancaster.

Duración: 01:29: 52 – 01:29:59

Duración total del beso: 7 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

“Forajidos” (1946) es una película del cine negro que refleja el lado oscuro de sus personajes (crímenes, violencia, robo). Las características del género en escenas nocturnas, mujer fatal, policía, ambiente y personajes que destilan cierta amargura y fatalismo. La historia se narra en voz in off y flashbacks.

Kitty Collins, una mujer joven y hermosa, de cuerpo esbelto y tez blanca; cabello largo hasta los hombros, ondulado y de color oscuro; usa blusa lisa dentro de su falda ajustada que le llegaba hasta las rodillas, abrigo largo y zapatos de tacón alto.

Kitty: “Eran casi las dos de la madrugada cuando llegué” (voz in off).

Kitty está entrando a un hotel en la noche, de estilo americano y decadente (full shot); el lugar tiene una iluminación tenue, tan sólo por lámparas de las paredes. El encargado está detrás del escritorio (sentado y dormido), a lo que Kitty hojea la libreta de entradas que se encontraba asentada; se escucha una melodía con sonidos de violín y ritmo acelerado. Kitty camina hacia las habitaciones y se acerca a una puerta (medium shot), haciendo con sus uñas un ruido.

Olé Andersen, mejor conocido como “Sueco”; es un hombre joven y apuesto, tez blanca, ojos claros, cabello rubio, alto y de complejión fuerte. Sueco está recostado en una cama y con las manos cruzadas detrás de la cabeza (full shot). Una lámpara ilumina tenuemente el lugar, estando a la altura de la cabeza de él.

Al escuchar el ruido de la puerta, se levanta y va hacia la pared próxima, escuchándose una melodía más tensa. Se da cuenta que alguien está abriendo la puerta y pega todo su cuerpo hacia la pared. Kitty abre la puerta lentamente (medium shot).

Sueco: ¡Kitty! (tono de voz alto).

Sueco cierra la puerta y va hacia Kitty (medium shot).

Sueco: ¿Qué pasa?

Kitty lo mira preocupada (medium shot).

Kitty: Me estoy jugando la vida avisándote. Pero no puedo engañarte, después de lo que hiciste por mí...

Sueco: Olvídalo, ¿Por qué estás aquí?

Kitty: Colfax cree que voy camino de Nueva York. Nos reuniremos mañana. Pero yo tenía que verte y decírtelo.

Sueco: ¿Decirme qué?

Kitty se voltea y baja la mirada; se quita el abrigo y lo avienta hacia la cama. Sueco solo la mira (medium shot).

Kitty: Planean engañarte.

Sueco la toma de los hombros y la suelta (medium shot).

Sueco: ¿Quién?

Kitty mira hacia un lado y luego lo mira (medium shot).

Kitty: Colfax y el resto. Intentan que ni huelas el dinero del trabajo de mañana.

Sueco se acerca a Kitty (medium shot).

Sueco: ¿Cómo lo sabes?

Kitty mira hacia un lado y luego lo mira (medium shot).

Kitty: Colfax se lo dijo a Dum-dum y a Blinky cuando te fuiste.

Kitty mira a otro lado y da unos pasos hacia el frente, sosteniéndose de una de las bases de la cama. Sueco la mira (american shot).

Kitty: Primero te estuvo insultando...y luego lo soltó.

Kitty se voltea y lo mira, mientras que Sueco no dejaba de mirarla con desconcierto (american shot).

Kitty: ¿Qué les parecía si no iban a la casa Halfway tras el robo?

Sueco la mira y Kitty de espaldas a la cámara (medium shot).

Kitty: Tú irías allí. Pero ellos irían a otra parte con el dinero.

Sueco se acerca y ambos quedan mirándose (medium shot).

Sueco: ¿Qué dijeron Blinky y Dum-dum?

Kitty: Les pareció muy bien la idea.

Sueco se aleja y se sienta en la cama (medium shot).

Sueco: ¿Dónde se reunirán? (tono de voz alto).

Kitty: En una granja, al norte de la calle Polk. A once millas de la autopista.

Kitty se acerca rápidamente, sentándose a su lado y a poca distancia. Su tono de voz es fría y los ojos muy abiertos (medium shot).

Kitty: Colfax te odia. Ha influido tanto en Blinky y Dum-dum que también te odian.

Sueco se levanta (medium shot)

Sueco: Gracias por avisarme Kitty.

Kitty habla preocupada y él se coloca un saco. Kitty de espaldas a la cámara (medium shot)

Kitty: ¿Qué vas a hacer?

Kitty: ¡Sueco! ¿Qué vas a hacer? (tono de voz alto).

Sueco se acerca y la mira con enojo (medium shot).

Sueco: Lo mismo que querían hacerme a mí.

Kitty se levanta y va hacia el Sueco, sujetándolo del saco y lo mira con mucha preocupación (medium shot).

Kitty: Prométeme una cosa. No me descubras, si Colfax se entera de esto...

Ambos se miran, ella con las manos sobre los hombros de él (medium shot).

Sueco: No te preocupes (sujetándola de los hombros).

Kitty: ¿Sabes por qué te odia Colfax?

Kitty le acaricia el pecho y baja un poco la mirada (medium shot). La música tiene una melodía más ligera y suave.

Kitty: Por mi causa, se ha dado cuenta de lo que nos pasa.

Sueco la suelta de los hombros.

Sueco: ¿Por qué volviste con él?

Kitty lo mira y se aleja, dirigiéndose a la cama. (medium shot).

Kitty: Quizás porque le odio. Soy veneno para mí y para los que me rodean. Temería ir con alguien a quien amase por hacerle daño. Pero dañarle a él no me importa (sentada).

Sueco la sujeta del brazo y queda frente a él; ambos se miran y ella con las manos sobre el pecho de él, acariciándolo (medium close up).

Sueco: Quédate conmigo (tono de voz suave).

Kitty pasa las manos hacia el cuello del Sueco, rodeando su espalda. Ambos se miran y se acercan más (medium close up).

Kitty: De acuerdo.

Sueco y Kitty se besan y abrazan efusivamente; ella acariciando ligeramente su espalda, hasta rodearlo con sus brazos por completo. Sueco la sujeta, hasta apretarla demasiado; ambos con los ojos cerrados (medium close up).

Descripción iconográfica:

Dos hombres entran a una cafetería de un poblado de New Jersey llamado “Brentwood”, ambos son asesinos profesionales que están buscando el lugar donde vive el Sueco (interpretado por Burt Lancaster). Uno de los presentes corre a avisarle y advertirle, pero en lugar de huir decide resignarse y aceptar su destino.

Los asesinos dan muerte al desafortunado Sueco y es a partir de su homicidio que se desencadena la investigación llevada por el agente de seguros Riordan (interpretado por Edmond O’Brien). El argumento se basa en dos paralelismos: por un lado el pasado del Sueco y por otro la investigación de Riordan, que deberá encontrar a la beneficiaria de la

póliza del seguro y sospecha que el Sueco hizo algo malo en su pasado, que finalmente terminó con su vida.

Riordan va hilando las piezas que revelan que el Sueco colaboró en el robo de una fábrica de sombreros, donde los ladrones robaron doscientos mil dólares. Siguiendo la investigación y a manera de flashbacks de los recuerdos de personajes, se va hilando el desarrollo de la historia; algunos como testigos de la época donde el Sueco era boxeador, otro cuando estuvo en la cárcel y los demás como cómplices de la banda.

Luego de que Riordan contacta a Kitty, se dirigen a un restaurant donde ella confiesa su relato de la manipulación y engaño que le propinó al Sueco. Ava Gardner interpretó a Kitty Collins, siendo pieza clave de la historia, ya que fue la mujer que amó el Sueco, que le engañó y estafó, huyendo con el botín que antes había quitado a los demás cómplices del robo; Kitty en ese momento como la novia del líder.

El Sueco es vituperado por un amor no correspondido y engañado por aquella bella mujer, que es toda una maestra de la actuación, seducción y engaño, llevándolo no solo a su destrucción sino finalmente a su muerte. Sueco fue muy fácil de manipular, desde un principio que la conoce no le quitaba la mirada de encima y hasta le costó tres años de cárcel con tal de salvarla de un robo por un adorno de diamantes que ella usaba.

Descripción iconológica:

La dirección estuvo a cargo de Robert Siodmak, cineasta de origen alemán que llevó a la pantalla la primera versión de Ernest Hemingway: “The Killers”, traducido al español “Forajidos”. Los guionistas Anthony Veiller y John Huston inventaron el personaje de Riordan, un entregado investigador de una compañía de seguros, que descubre el pasado del Sueco: ex boxeador relacionado con una dama de dudosa reputación.

La película tiene características similares a la de “Ciudadano Kane”, ya que a manera de flashbacks se reconstruye las causas del origen de la trama. En el desarrollo de la historia se van dejando algunas interrogantes: ¿Por qué mataron al Sueco y quién ordenó su muerte? ¿Quién tiene el dinero? ¿Dónde está Kitty Collins?

Los flashbacks son cronológicamente discontinuos, lo que provoca que la investigación de Riordan se esté hilando mientras va conociendo a los personajes. El único flashback objetivo, sería el de la recreación del robo de una empresa, contado a partir de una nota de periódico en el que Riordan informa a su jefe. Los demás serían contados por demás personajes, siendo completamente subjetivos a partir de sus recuerdos. El recurso ayuda a hilar la trama, manteniendo el suspenso y la intriga, tanto en la relación de los personajes como del dinero robado en juego.

La estética y fotografía en blanco y negro tiene un estilo expresionista, por el uso de múltiples escenas en claroscuro y sombras, que dotan a los personajes de un aspecto tenebroso, desordena la trama, pero se mantiene siempre el suspenso en la narración.

“Forajidos” fue el debut exitoso de Burt Lancaster y el primer rol protagónico de Ava Gardner, los cuales tuvieron gran compatibilidad y formaron una de las parejas más atractivas del momento.

Ava Gardner fue uno de los símbolos eróticos más aclamados en la década de los cuarentas y cincuentas ¿Quién no podría resistirse ante la belleza natural de Ava Gardner? que con sólo una mirada podía convencer hasta al más difícil de los hombres y en la pantalla fue una de las primeras actrices en aceptar rodar sin maquillaje.

Gardner interpretando a Kitty Collins como una mujer exquisita, bella y sensual, donde el espectador está más pendiente de su imagen que de su actuación. La bella Kitty

sabe que es atrayente y lo hace con la afinación más sensual al interpretar “The more i Know of love”, donde Sueco no deja de mirarla, perplejo por su indiscutible belleza.

La escena de beso es clave en la historia, ya que cuando Kitty está sola con él, lo manipula para avisarle que los demás le querían traicionar y dejarlo sin nada; sus palabras de Kitty son venenosas, pues Sueco le cree sin dudarlo y lo llena de venganza para actuar. Para desgracia del Sueco fue un engaño doble, además de que él les quitaría el dinero, era la misma Kitty quien se lo terminaría quitando, para repartírselo entre ella y su novio.

Aquel momento al encontrarse solos, Kitty sin vestimenta especial y maquillaje, provoca un fuerte convencimiento mediante su manera de hablar, forzar su mirada hacia él, tomarlo de los brazos y darle un beso apasionado. Kitty en aquella escena no necesitó usar un vestido ceñido y sensual, sino simplemente usaba una blusa lisa dentro de su falda ajustada que le llegaba hasta las rodillas.

El beso resulta muy pasional y hasta sexual para su época, ya que a ambos protagonistas se les contempla casi devorándose y con grandes movimientos de labios. Sueco y Kitty se abrazan muy efusivamente, con sus brazos acaparándose uno del otro. La iluminación estaba dirigida principalmente a ella, notándose sus finas facciones y gestos cuando hablaba; le da a Kitty mayor protagonismo frente a la cámara, pues no hay sombras que la opaquen. La escena está acompañada únicamente del suave sonido del violín.

“Forajidos” ha sido una película clave del género negro, aunque en su época no llegó a ser entendida por la complejidad de la trama y considerada de serie “B”. El director Siodmak logra un gran trabajo realizando una compleja trama con mucho suspenso, donde la muerte del Sueco es el primer paso.

La actriz a pesar de no aparecer tanto en escena, es el alma de la trama y el encanto natural de una mujer que no necesitaba lucir vestidos largos y entallados; solo su manera de

hablar, forma de mirar, destilaba sensualidad. Usando al Sueco para lograr su objetivo, sin ningún remordimiento de culpa, siendo traicionera, engañosa, falsa, bella, pero que puede destinar muerte para los desafortunados.

Kitty no era una esposa aburrida ó harta del marido del cual ya no le quería, sino que era la novia del líder de una banda de ladrones, era un miembro de tan ruin y detestable mundo de hipocresía, avaricia, engaño y manipulación. Una notable interpretación de Ava Gardner en dicho género, siendo de sus mejores papeles, pese que a la actriz se le reconoce por actuaciones menos dramáticas y de suspenso.

La música estuvo a cargo de Miklos Rozsa, siendo “Forajidos” la única película en la que trabajó junto a Siodmak. En muchas escenas claves de la historia, se distingue el audio por tener una melodía gris, sobria, llena de suspenso y acción.

“El cartero siempre llama dos veces”.

Primera escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”



Figura 24. Primera escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces” (1946).

Actores: Lana Turner y John Garfield.

Duración: 00:09:05 – 00:09:10

Duración total del beso: 5 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

“El cartero siempre llama dos veces” (1946) es una película del cine negro que por su temática refleja el lado oscuro de sus personajes. A través de escenas nocturnas, mujer fatal, ambiente, historia y personajes que destilan cierto fatalismo.

Cora Smith, una mujer joven y bella de alrededor de veinticinco años, de esbelta figura y tez clara; cabello corto y rubio platinado (rizos hacia los lados), mirada inocente y voz suave. Cora usa un vestido claro por debajo de las rodillas y zapatos de tacón claro.

Cora está en la sala persuadiendo a su marido para que despida al nuevo empleado, pero no lo logra, así que se dirige a la parte anexa de la casa Smith (full shot); el lugar es pequeño, ordinario y rustico, conformado por una barra desayunador, sillas altas de madera, mesas, rockola de disco y escasa decoración en las paredes.

En una de las mesas del comedor está Frank Chambers, un hombre joven de aproximadamente treinta y cinco años, tez clara y complexión normal; aspecto ordinario, mirada cautivadora, cabello oscuro (corto y crespo), ojos pequeños y cejas abundantes; está usando una camisa clara de manga larga y pantalón oscuro. Frank está sentado, fumando y leyendo el periódico, teniendo cómodamente las piernas cruzadas sobre la mesa (full shot).

Cora abre la puerta y se acerca lentamente (full shot).

Cora: Mi esposo dijo que se llama Frank (coloca su mano en el bolsillo del vestido).

Frank: Así es.

Cora: Bien Frank, mientras estés aquí, leerás fuera de horas hábiles.

Frank: Nick me dijo que era todo por hoy. Creí que era el jefe.

Cora: Si no me complace, lo despedirá de inmediato (tono de voz alto).

Frank: No me ha dicho que la complazca... aún.

Cora: Quiero que pinte estas sillas (mira hacia una lado).

Frank: Muy bien

Frank: Veré si anuncian pintura de oferta (cambia la página del periódico).

Cora: No hallará ofertas por aquí (saca un pañuelo del bolsillo y lo agita).

Cora: Abra la alacena de abajo.

Frank levanta las piernas de la mesa, coloca bruscamente el periódico sobre la mesa y apaga su cigarrillo en el cenicero (medium shot). Se levanta para ir a la parte posterior de la barra desayunador, se agacha y agarra una lata de pintura (full shot).

Frank: A Nick le daría gusto. Ahora solo falta comprar la brocha (medium shot).

Cora está cruzada de brazos y tono de voz arrogante (medium shot).

Cora: Busque en la última repisa.

Frank se agacha y agarra una brocha (medium shot).

Frank: Vaya ¿Qué le parece?

Cora está cruzada de brazos, con una sonrisa sarcástica (medium shot). Frank toma la brocha y la lata de pintura y va hacia la mesa (full shot).

Frank: ¿Por qué esperó a que yo llegara?

Frank abre la lata de pintura con la parte del mango de la brocha y Cora se apoya de una silla (full shot).

Frank: ¿Sabía que vendría?

Cora: Nick la guardo.

Frank: Como guarda todo (abriendo la tapa de la lata).

Cora: ¿Qué le importa? (tono de voz alto).

Frank: Cuando tengo algo, no lo guardo (mete la brocha en la lata).

Frank: Las sillas están en perfecto estado.

Cora: Quiero hacer de este un buen lugar. Quiero hacer... (se suelta de la silla y hace ademanes).

Frank: Vaya... que ambiciosa (deja la brocha y se voltea para mirarla).

Frank camina hacia ella lentamente, ambos se miran fijamente. Cora tiene los labios muy apretados y mirada molesta (medium close up).

Frank: Quiere generar mucho dinero para comprarse mucha ropa bonita. Quizá quiera ahorrar algo para cuando usted y su esposo sean ancianos.

Frank se acerca, la sujeta de los hombros y le da un beso (medium close up); inmediatamente se escucha una canción con melodía efusiva y romántica. Cuando se separan, la música se detiene siendo más suave; Cora saca un pañuelo del bolsillo y un espejo para quitarse el labial, luego saca un bilé y se pinta, mientras Frank no la deja de mirar (medium close up). Cora se voltea para irse y cierra la puerta (medium shot); inmediatamente hay un cambio en la música.

Descripción iconográfica:

La historia sucede en la carretera de las afueras de Los Ángeles, cuando Frank Chambers, un hombre sin rumbo, llega al restaurante “Twin Oaks”, que necesitaba personal; Frank es recibido por el propietario del lugar, Nick Smith, un hombre mayor de alrededor de sesenta años que amablemente le explica sobre el trabajo y las ventajas de trabajar ahí. Frank le advierte que padece de una deficiencia a pesar de su sano aspecto, pues sus pies no pueden estar quietos en el mismo lugar durante mucho tiempo.

El señor Smith lo deja en el comedor para atender a un cliente; de pronto un bilé rueda por el suelo, llamando la atención de Frank que se da cuenta de la presencia de una enigmática y bella mujer; vestida de short y top blanco que se encontraba parada con una frágil e inocente mirada.

Frank no duda de que ese podría ser el trabajo que lo establecería, pues aquella mujer lo había cautivado, muy a pesar de que sabría de los propios labios del señor Smith, que era su esposa. Ese mismo día en la noche, Cora intenta convencer al marido para que lo despida pero no lo logra; sin embargo capta la atención de Frank, que con ordenes, ademanes y miradas, la sujeta de sus hombros y le da un beso.

Descripción iconológica:

La novela negra “El cartero siempre llama dos veces” fue escrita en 1934 por James M. Cain, escritor de relatos duros, historias oscuras repletas de obsesiones amorosas y asesinatos, personajes insensibles ó manipulados por la pasión. El escritor, periodista y novelista pronto vio cómo su literatura era perfecta en el cine para alimentar al género negro. Fue uno de los grandes escritores de la novela negra en EEUU, estando al nivel de Raymond Chandler y Dashiell Hammett.

La novela de Cain tardó en ser llevada a la pantalla por censura, por la oficina del código Hayes. Durante doce años se bloqueó el proyecto, dando excusas al estudio Metro-Goldwyn-Mayer. Cuando Hayes permitió se filme, ya se habían rodado y estrenado en otras partes del mundo, dos versiones de la novela.

La novela obtuvo bastante éxito y ha llegado a ser reconocida como una de las novelas criminales más importantes del siglo XX. El crimen, la mezcla de elementos de sexualidad y violencia, causaron conmoción en su tiempo, hasta el grado de que las autoridades de Boston llegaron a prohibir su venta.

La dirección estuvo a cargo de Tay Garnett, siendo ésta película la más popular y por la que se le recuerda. Garnett enfatiza la idea del encierro que sufren los fatales amantes y la sombría e inhóspita puesta en escena para el desarrollo de la historia.

La historia se desarrolla en Los Ángeles, EEUU durante la gran depresión económica; época de conflictos, problemas y miseria. Ciudades de todo el mundo resultaron gravemente afectadas, siendo el ambiente de la película un ejemplo.

Con un estilo directo, diálogos y descripciones breves, fue narrada la historia en primera persona por Frank Chambers. Una novela que tiene un fin netamente existencial, reflejado por su propio título, en que el destino puede llamar a la puerta nuevamente.

La estética y fotografía expresionista en blanco y negro, resalta la presencia blanca de las vestimentas de Cora Smith. Ambientes oscuros dan una iluminación de alto contraste que crea un claroscuro que tipificó al género. Las escenas en interiores llenas de luces y sombras, teniendo pocas secuencias en exteriores y decorados ordinarios, propias de la austeridad de la época.

La película es reflejo de la época de Estados Unidos que vivía en tiempos de depresión, por ello las escenas se desarrollan en un lugar de carretera, para que transmitiera una fuerte imagen de abandono. Los flash-back encajan a la perfección con el omnipresente pesimismo del cual esta película es uno de los ejemplos más celebrados.

La interpretación de John Garfield (Frank Chambers) da una presencia ligera y amena, al representar a un hombre de aspecto ordinario. El personaje dio un cambio en los arquetipos del actor, ya que Frank era débil y a la vez emanaba deseo.

El personaje de Lana Turner, personifica a una mujer enigmática y bella, que por dinero y seguridad está casada junto a un hombre que no amaba.

Turner se convierte en el centro visual de la trama, por medio de la impecable fotografía de Sydney Wagner, provocando que las curvas de la sensual Cora sobresalgan.

La primera escena de beso fue inesperada en la película, pues apenas se habían visto una vez y en la siguiente escena se besan, que de alguna manera fue correspondido (movimiento de los labios) pues Cora Smith también lo deseaba.

El ambiente donde se desarrollan los personajes es en el comedor "Twin Oaks", para así darle mayor importancia la interacción de los personajes y su manera de actuar frente al otro. Los encuadres están en full shot, para demostrar sus actitudes, referencias de sus acciones, posturas y vestuario; mientras que los encuadres en medium shot demuestran los gestos (desprecio y mando por parte de Cora) y postura de los hombros y manos.

“El cartero siempre llama dos veces” es un clásico del cine negro. Temas como la atracción sexual, dinero, engaño, violencia, femme fatale, crimen y sus investigaciones, dan a la historia un buen sabor de boca, con buenas actuaciones y argumento.

En 1981 se realizó una nueva versión, dirigida por Bob Rafelson e interpretada por Jack Nicholson y Jessica Lange, pero no tuvo el éxito ni importancia como la de 1946.

Lana Turner nunca sobresalió por grandes actuaciones, pero en esta película logra de las mejores interpretaciones; con tono de voz suave e inocente, pero que también puede ser grave y mandón cuando se lo propone. Un personaje como esposa y empleada que estaba lejos de la superación.

La música estuvo a cargo de George Bassman, con una ligera, amena y suave melodía para los fatales amantes. Garnett trabajó junto a él, en esta única película, logrando transmitir la atmosfera turbia de la novela de Cain, con su temática de ambiciones y pasiones extremas envueltas en situaciones de sutil erotismo y fatal destino.

Segunda escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”



Figura 25. Segunda escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces” (1946).

Actores: Lana Turner y John Garfield.

Duración: 00:18:00 – 00:18:07

Duración total del beso: 7 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

Era de noche, un auto oscuro de aspecto clásico se dirige hacia la parte lateral del restaurante “Twin Oaks” y se detiene (sonido de grillos). Del lado del copiloto sale Cora Smith, usando un saco claro (más grande que el de su medida), zapatos de tacón que lucen sus piernas largas y delgadas; en su brazo izquierdo sujeta una toalla y una gorra de

natación (full shot). Al darle la vuelta al auto, le alcanza Frank Chambers, usando una bata oscura con estampado de figuras geométricas y una toalla oscura alrededor de su cuello.

Cora y Frank se detienen cerca de las escaleras (medium shot).

Cora: ¿Le gusta el pastel de limón?

Frank: No sé.

Cora: Mañana le hornearé uno.

Se encienden las luces frontales de la casa y sale apresuradamente Nick Smith (full shot), usando pijama y bata oscura. Cora y Frank lo miran (full shot).

Nick Smith: ¿Eres tú, Cora? Creí que era un cliente (medium shot).

Cora: ¿Estabas preocupado? (medium shot).

Nick Smith: No. No creí que regresaran tan pronto. Buenas noches, Frank. (medium shot).

Nick baja la mirada y cierra la puerta (medium shot). Frank se acerca (medium shot). Se escucha una melodía sobria.

Cora: No lo haga, por favor (tono de voz suave).

Frank se acerca más, la sujeta de la cintura y le da un beso. Cora que mantenía sus manos en el bolsillo, lo sujeta del hombro con fuerza y sus uñas impregnadas en él (medium shot); la música cambia a una melodía suave y romántica. Al término del beso se miran y Cora se separa para meterse apresuradamente al restaurant. Frank la sigue pero no entra (medium shot).

Frank: ¿Cora?

Frank se queda en la puerta (medium shot).

Frank: ¡Cora!

Descripción iconográfica:

A manera de voz in off, Frank relata que no mantuvo palabras con ella. Una noche, los tres personajes estaban solos y Frank convence al esposo para que pueda bailar con ella; Cora no quería, pero apenas escucha la música comienza a bailar con el mismo ritmo hacia Frank. Cora se inquieta por la mirada de Frank y se despega de él inventando que hacía mucho calor. Entonces decide irse a nadar, a pesar de que su marido no quiso acompañarla; para su sorpresa estaba Frank en el auto, aunque no le importó su presencia, deciden irse.

A su regreso, Cora tiene un comportamiento más agradable y es cuando al quedarse solos se vuelven a besar. La romántica y suave música entra en acción, con Frank Chambers sosteniéndola de la cintura y Cora lo sujeta del hombro, en señal de empatía.

Descripción iconológica:

El cine negro expone a la mujer, de imagen hogareña y personalidad sumisa; en una mujer contra el mundo masculino que la asfixiaba, un hombre del cual ya no toleraba ni amaba, pero que estaba junto a él por un hogar, seguridad y costumbre.

A diferencia de la primera escena de beso, a Cora se le nota inquieta y atraída por Frank, demostrándose en sus movimientos, miradas y postura del cuerpo. Frank la hacía sentir mujer y no una persona común que tiene una vida rutinaria, sino que podía lucir su personalidad, reírse, ¡ser libre!

El ambiente donde se desarrollaban los personajes es en el exterior, afuera del restaurante; se percibe tranquilidad y soledad del lugar, al sólo escucharse los sonidos de grillos y de una atmósfera austera. Los encuadres están en medium shot, Frank parado frente a ella sin dejarla de mirar, mientras Cora con mirada inocente y frágil, que pese a no querer se le acercara, no puede resistirse a él y permite que la besen.

Tercera escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”

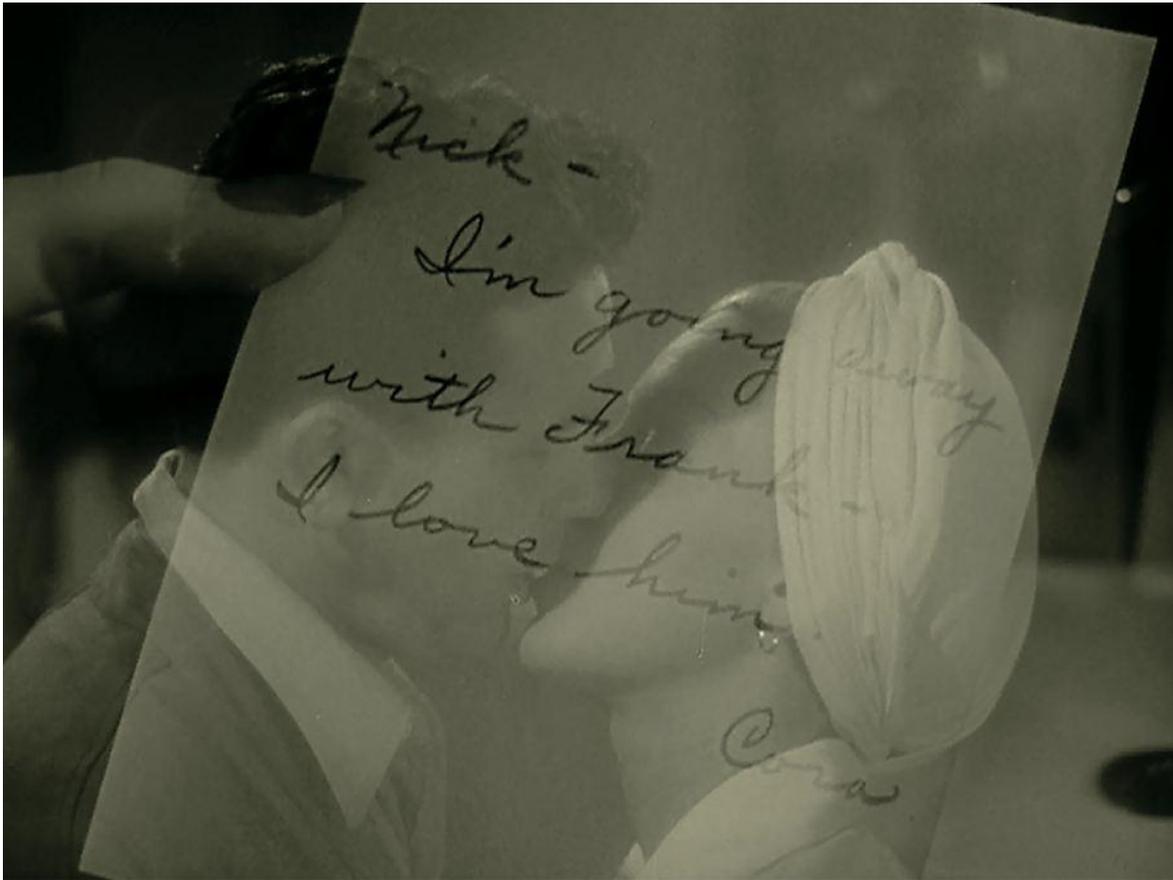


Figura 26. Tercera escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces” (1946).

Actores: Lana Turner y John Garfield.

Duración: 00:21:19 – 00:21:20

Duración total del beso: 1 segundo.

Descripción pre-iconográfica:

Una mañana en la gasolinera de “Twin Oaks”; Frank Chambers está terminando de atender a un cliente y se dirige al restaurant (full shot), usando su uniforme (overol de manga larga, color semi claro).

Frank: Al día siguiente, estábamos tan ocupados que no la vi sino hasta al mediodía, cuando la clientela bajó. Nick se fue a Los Ángeles (voz in off).

Frank entra al restaurant y va hacia la parte posterior de la barra desayunador (movimiento de cámara, full shot). En la barra se encuentra un hombre anciano desayunando, pero Frank lo pone inquieto con sus miradas y se retira. Frank demuestra alegría apenas se retira el cliente, agarra la moneda y la coloca en la caja registradora (medium shot), escuchándose una melodía chusca e inmediatamente una melodía suave y romántica. Frank va a la puerta principal y le pone seguro; enseguida se dirige a la puerta que da a la cocina (movimiento de cámara, medium shot); Frank entra y va hacia Cora (medium shot).

Frank: Nick fue a la ciudad. Dice que esta vez fue la lavandería que le cobró de más.

Frank le acerca un plato, pues Cora estaba lavando trastes (medium shot) y la música se detiene. El cabello de Cora está envuelto por un gorro de tela, usa su uniforme de trabajo (vestido claro con mangas cortas, en el brazo izquierdo tiene bordado el logo de Twin Oaks). Frank la sujeta de los hombros y ella coloca el plato a un lado (medium shot).

Cora se pone de frente a él (plano two shot, medium close up).

Cora: Frank, la respuesta a esa pregunta.

Frank: ¿Qué pregunta?

Cora: ¿Por qué me casé con Nick?

Frank: Supongo que llegó en el momento justo con una sortija.

Cora: Boda fue lo primero que mencionó.

Frank: Y te agradó por alguna razón.

Cora: Eso es sólo la mitad.

Cora se voltea y agarra un plato (quitando los restos), mientras que Frank la mira atentamente (plano two shot, medium shot).

Cora: Frank, no me agrada decir esto, pero... yo nunca fui fea, así que...

Frank: Seguramente muchos hombres te seguían como abejas a la miel.

Cora: ¿Muchos hombres?

Cora: Todos los hombres.

Cora deja el plato y se voltea hacia Frank (apoyándose del fregadero), coloca las manos dentro los bolsillos del uniforme (plano two shot, medium shot)

Cora: A veces no me gusta cómo me veo...pero desde los catorce años los hombres me asediaban.

Frank: Para cuando llegó Nick...solo buscabas un hombre rico.

Cora: Me pareció lo más sensato, desde mi punto de vista.

Cora: En cuanto a él, le advertí... que no le amaba.

Frank: Y dijo que lo llegarías a amar.

Cora: Sí.

Cora y Frank se miran (Plano two shot, medium close up).

Frank: Pero falló.

Cora: Me quedé a su lado. Y por eso.

Frank: Te casaste y te jubilaste. La campeona invicta. (Cora baja la mirada).

Cora: No cien por ciento invicta.

Cora lo agarra del hombro y lo mira dulcemente (plano two shot, medium close up).

Cora: Ahora ya no.

Cora: ¿Qué es ese ruido? (forcejeo de cerradura).

Frank: Alguien trata de entrar.

Cora: ¿Cerraste con llave?

Frank: Supongo que sí.

Cora: Quien haya sido...ya se marchó.

Cora se acerca a Frank y le da un beso, pero aparece una yuxtaposición de imagen que decía: “Nick: me voy con Frank. Lo amo. Cora”; inmediatamente la música sube de tono siendo efusiva y romántica. Las manos de Cora doblan la carta y la coloca en la caja registradora (plano detalle).

Cora sale del restaurant usando un conjunto claro por debajo de las rodillas, guantes, bolsa y gorro. Cora tenía agarrada una maleta, pero Frank se la quita para cargarla. Él usa un traje oscuro y camisa blanca (full shot).

Cora: Se llevó el auto.

Cora lo agarra del brazo, mientras Frank carga las maletas (full shot).

Frank: Aun así...no podríamos llevárnoslo. Nos arrestarían. No importa robarse una esposa, pero sí un auto.

Descripción iconográfica:

Nick Smith se fue a la ciudad, dejando al joven empleado y a su mujer solos. Cora se encontraba en la cocina y Frank acude hacia ella, siendo Cora quien aprovecha para sincerarse del por qué se había casado; le explica que lo hizo por su seguridad y un estable futuro, pero le advirtió que no amaba a su marido. Cora desde hacía tiempo estaba harta de la situación y a pesar de que tenía a un hombre amable y bueno, no lo amaba ni lo amaría.

Cora lo sostiene de los brazos, con la boca semi abierta y se queda muy cerca de él, dándole un ligero beso; se escucha la fresca y romántica música de Bassman. Se despide de su esposo por medio de una nota, que explica se iría con Frank porque lo amaba. Ambos protagonistas con regocijo en sus caras se dan a la huida, con maleta y a pie.

Descripción iconológica:

La actriz provoca deseo y misterio, con su vestuario blanco que la hace lucir virginal y tierna, pero también un ser solitario que no ha sido apreciado. Nunca mostró

escenas de afecto con su marido, pues a éste le preocupaba más la situación del lugar y hacer cuentas de la lavandería, electricidad, etc.

Cora no aguantaba más la situación, ella necesitaba a una figura masculina a su lado, alguien que le haga sentir como una mujer, sentirse bella, apreciada, valorada. De alguna manera la llegada de Frank Chambers a su vida, le dio una segunda oportunidad para poder enamorarse y comenzar de nuevo.

La escena de beso es un momento donde se dejan llevar por la emoción que cada uno tiene a su manera; un lapso para contrarrestar la personalidad indecisa de la actriz, pues le gustaba dejar a medias las situaciones. Cora Smith ya no tenía más dudas y ahora se da a la huida con un hombre que le atraía y que era de similar edad.

El ambiente donde se desarrollan los personajes es el interior, en la cocina del “Twin Oaks”, estando solos. Los encuadres están en medium shot, ambos actores parados frente a frente; se aprecian los movimientos de manos (nerviosismo de Cora), dirección de la mirada (fija), vestuario (uniforme de trabajo) y tonos de voz (suave por parte de Cora y escéptica por Frank). La música a lo largo de la escena es cómplice de los protagonistas, siendo tan ligera y romántica, amenizada por la orquesta dirigida por George Bassman.

Cuarta escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”



Figura 27. Cuarta escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces” (1946).

Actores: Lana Turner y John Garfield.

Duración: 01:39:12 – 01:39:13

Duración total del beso: 1 segundo.

Descripción pre-iconográfica:

Frank Chambers entra al pasillo de la cocina empujando al Sr. Kennedy, un hombre mayor de alrededor de cincuenta años, tez clara y de complexión corpulenta; usa camisa clara, traje oscuro, corbata de rayas en diagonal (american shot). Frank usa una camisa clara, pantalón y saco oscuro.

Frank: Anda y se convincente.

Cora Chambers tiene el cabello envuelto por un gorro de tela oscuro, usa un vestido negro que le llega por debajo de las rodillas y un escote en el frente. Cora sostiene en su mano derecha una pistola y en la izquierda un teléfono de extensión, que entrega a Frank (american shot). El Sr. Kennedy sostiene un trapo.

Cora: Toma.

Frank: Si intenta algo, ya sabes. ¡Vamos! (tono de voz alto).

Cora coloca la pistola en la espalda del Sr. Kennedy y Frank le da un golpe para apurarlo (medium shot).

Sr. Kennedy: Oiga (se da vuelta, pero Cora le acerca más la pistola).

El Sr. Kennedy se da vuelta y termina de marcar en el teléfono. Frank alza la bocina del teléfono de extensión (medium shot).

Sr. Kennedy: ¿Eres tú, Willie? Soy yo, escucha. Todo arreglado. ¿En cuánto tiempo llegas? Si, va en camino al banco por el dinero. Escucha, él sabe que no tiene salida. Pero teme que ella impida darnos el dinero. (Cora coloca su mano izquierda en la cadera).

Sr. Kennedy: ¿Entiendes? Aunque suene extraño, Willie... sé por qué lo hago. Está bien.

El Sr. Kennedy cuelga el teléfono y se sienta en la silla cercana hacia él. Frank también cuelga el teléfono del cual escuchaba la conversación y Cora camina hacia atrás (medium shot).

Sr. Kennedy: Willie traerá los papeles.

Frank coloca el teléfono sobre la mesa y va hacia el Sr. Kennedy (medium shot).

Sr. Kennedy: Sospecha que algo anda mal. Es peligroso cuando sospecha.

Frank: ¿Sí? No me digas.

Frank lo mira y le da un puñetazo en la cara (medium shot).

Frank: Eso es para que seas convincente.

Frank va hacia Cora, la sujeta de los hombros y le da un beso (de pico). Ella mantiene los ojos abiertos y con expresión de sorpresa (medium shot).

Frank: Es por seguirme el juego. Abramos, sólo afuera.

Cora: Está bien, Frank (sonriendo).

Descripción iconográfica:

Cora y Frank intentan huir, pero ella no estaba convencida por el futuro que les esperaba, así que deciden regresar. Habiendo intentado matar una vez al esposo, ya en la segunda oportunidad lo logran, pero ambos estuvieron involucrados en el juicio del aparente homicidio de Nick Smith, más sin embargo quedan en libertad condicional por falta de pruebas. Cora y Frank se casan y convierten “Twin Oaks” en un mejor lugar, ya que lo pintan, consiguen licencia para vender alcohol y les comienza a ir muy bien.

El beso que le da a Cora, es en señal de agradecimiento por haberle ayudado a enfrentar al extorsionador del Sr. Kennedy. La actriz muestra alegría y satisfacción al haberse librado del bochornoso episodio y con una gran sonrisa corresponde al beso.

Descripción iconológica:

“El cartero siempre llama dos veces” tiene similitud con la película de Billy Wilder “Perdición”, pues también trata de una mujer que mediante su encanto femenino atrae a un hombre para liberarse del marido y cometer un crimen que luego tendrán que pagar.

La estética y fotografía en blanco y negro dan un ambiente oscuro y ordinario, con una iluminación de alto contraste que crea un claroscuro. En la escena hay un gran contenido interpretativo, manteniendo el encuadre en medium shot se obtiene un equilibrio de las interpretaciones y la situación.

Quinta escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces”



Figura 28. Quinta escena de beso. “El cartero siempre llama dos veces” (1946).

Actores: Lana Turner y John Garfield.

Duración: 01:48:07- 01:48:09

Duración total del beso: 2 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

Cora Chambers sube al auto, está su cabello envuelto por una toalla y el rostro adornado por unos aretes; usa un saco claro (más grande que el de su medida).

Inmediatamente se sube Frank Chambers, usando una bata oscura con estampado de figuras geométricas y una toalla alrededor de su cuello (medium shot). Se escucha una melodía suave y romántica.

Frank: ¿Ya te cercioraste? (acercándose a Cora).

Cora: Si, me cercioré (tono de voz suave).

Cora muestra alegría en su mirada y Frank enciende el auto (medium shot). El auto está circulando en carretera (full shot). Cora se pinta la boca, mientras que sostiene un espejo (medium shot).

Frank: Me muero de ganas por un beso.

Cora: Cuando llegemos a casa, te daré muchos. Besos llenos de anhelos. Besos que nacen de la vida, no de la muerte (Cora se sostiene del brazo de Frank).

Frank: No sé si aguante al llegar (ambos riéndose).

Cora: Mi amor.

Cora se acerca a Frank para darle un beso y luego le acaricia la mejilla. Frank la mira y ella hace una expresión de miedo (medium shot).

Cora: ¡Cuidado! (voz alta).

Frank intenta dar vuelta al auto y Cora lo mira (medium shot).

Cora: ¡Frank!

El auto se estrella en una de las rejas que están a un lado de la carretera (full shot). Frank sale del auto apresuradamente y luego mira hacia el interior del auto (full shot). La mano de Cora cuelga del asiento, agarrando su bilé (plano detalle). Algunos pedazos de cristales se ven esparcidos por el suelo del auto (plano detalle). Frank tiene una mirada de preocupación (medium close up).

Frank: ¡Cora!

El bilé cae en el suelo del auto (plano detalle).

Descripción iconográfica:

Cora para cerciorarse del amor de Frank, le pide que la lleve a la playa donde antes habían sido felices. Estando ahí, Cora le pide que naden lejos hasta casi no poder regresar; con una música suave y romántica se disponen a nadar hasta que Cora termina cansada, le dice a Frank que si quería regresar lo hiciera, pues ella no tenía las fuerzas suficientes. Frank le dice que no siga hablando y la lleva hasta la orilla; Cora termina cerciorándose del amor de Frank, mientras que él anhelaba besos.

Descripción iconológica:

La escena en la playa fue un momento que la caprichosa Cora obliga a realizar a Frank, para probar su amor y confianza ¿Quién nadaría demasiado, al lado de alguien que te ayudó a cometer un homicidio?

Su amor ya estaba deteriorado luego del proceso del crimen y juicio. Los amantes pagan las consecuencias, pues Cora muere en un descuido que Frank tiene al manejar. Frank es condenado por la muerte de Nick, pues la difunta había dejado una carta que explicaba el crimen y una emotiva despedida para Frank. Él con alegría en su mirada estaba satisfecho, pues moriría por un crimen que sí cometió y no por Cora, que a pesar de todo lo que sufrió realmente la amaba.

La última escena de beso, a diferencia de las demás, resulta tierna y sincera, ya que los personajes estaban ilusionados de que comenzarían una nueva vida, sin mentiras, ni dudas, sólo ellos dos. El beso terminó siendo uno de despedida.

La estética y fotografía en blanco y negro, resalta la presencia blanca de la vestimenta de Cora, envuelta también por una toalla blanca en su cabello. El ambiente oscuro da una iluminación de alto contraste que crea un ambiente tenso en claroscuro. La

escena de beso se desarrolla en el auto bajo un encuadre de medium shot, así se pueden apreciar a mayor detalle las miradas, gestos y posición del cuerpo.

El estreno de “El cartero siempre llama dos veces” (1946) fue un éxito, pues llegó a los casi cuatro millones de dólares en taquilla. El público asistía fascinado por las escenas de beso y las peleas de los protagonistas. El New York Times alabó la tensión y el drama que emergían en la pantalla, siendo para ambos protagonistas de sus mejores interpretaciones. La presencia de John Garfield le daba un toque adicional, pues su imagen y personalidad agradaba al público.

La vida tempestuosa de Lana Turner dio más de que hablar, lo que opacaba sus triunfos laborales; sin embargo, en esta película tomó bastante credibilidad al interpretar a una mujer adúltera, que junto a su amante logra ponerle fin a su esposo.

A lo largo de toda la película hubo una notable labor en la música, pues hay melodías suaves, alegres y hasta intensas. Según la situación y el desarrollo de la trama, los ritmos van subiendo ó haciéndose delicados.

El significado del bilé es importante en la historia, pues a partir de este elemento, Frank dirige su atención hacia Cora (en su primera aparición); pero en la escena del accidente, al ver que rueda el bilé, se da cuenta que Cora había muerto.

“La dama de Shanghai”.

Primera escena de beso. “La dama de Shanghai”



Figura 29. Primera escena de beso. “La dama de Shanghai” (1948).

Actores: Rita Hayworth y Orson Welles.

Duración: 00:18:05- 00:18:09

Duración total del beso: 4 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

“La dama de Shanghai” (1948) es una película del cine negro que por su temática refleja el lado oscuro de sus personajes (crimen, violencia, engaño). Las escenas nocturnas, mujer fatal, ambiente, historia y personajes destilan cierta amargura y fatalismo.

Michael O'Hara, un hombre de origen irlandés de tez clara y varonil aspecto, alto y de compleción fuerte; cabello oscuro (corto y crespo), mirada intensa y a la vez inquietante; vestido con pantalón, saco oscuro y sin camisa. La música tiene un tono frío y enigmático.

Michael está en un yate con una mirada inquietante yendo al camerino (medium shot), pero es interrumpido por Elsa Bannister, una mujer joven y hermosa, de cuerpo esbelto, cabello corto y rubio (mojado), tez blanca y mirada seductora. Elsa está usando un traje de baño oscuro (full shot).

Elsa toma su abrigo blanco corte trench (full shot).

Elsa: ¿Me ayudas? (mirada seductora).

Michael la mira (medium shot). La música cambia a un tono suave y romántico; va hacia ella, sin dejarla de mirar y le acomoda su abrigo (con ambas manos) sosteniéndola de las solapas (ángulo de cámara en picado).

Elsa: Dame un cigarrillo. Estoy aprendiendo a fumar (over shoulder).

Elsa sostiene un cigarrillo (mano derecha), mirándolo por un momento y luego dirige su atención hacia Michael.

Elsa: Desde aquella noche en el parque...he tomado el hábito (over shoulder).

Michael: ¿Todas las mujeres ricas juegan a esto? (over shoulder).

Elsa lo mira y se acerca más, rodeándolo con sus manos sobre su cuello. Su tono de voz es sensual y entrecierra los ojos (medium close up).

Elsa: Llámame Rosalie.

Michael le da una bofetada por debajo de la mejilla. La música cambia repentinamente a un ritmo agitado e inquietante. Ambos protagonistas se miran sorprendidos (medium close up). Elsa toma su cigarrillo y lo enciende temblorosamente; mirando a Michael con temor. Exhala humo hacia él.

Elsa: ¡No pensé que harías eso! (over shoulder, voz quebradiza).

Michael: Yo tampoco (over shoulder).

Elsa se acerca delicadamente (medium close up). La música es suave y romántica.

Elsa: Estás asustado ¿No? Estás asustado. Yo también estoy asustada (over shoulder).

Michael: Creí que me necesitaba para ayudarla. Pero claro, si necesita algo, lo consigue sola (over shoulder).

Elsa: No soy lo que piensas. Solo intenté ser así (over shoulder).

La mirada de Elsa es delicada (énfasis en el rostro), mientras que Michael está de espaldas a la cámara (medium close up).

Michael: Siga intentando... puede que lo logre.

Elsa: Oh, Michael ¿A qué tememos?

Michael la mira con ternura y se inclina para besarla. Elsa lo rodea con sus brazos y ambos tienen los ojos cerrados (medium close up, énfasis en la música); pero son descubiertos por George Grisby, socio de Arthur Bannister que estaba en una lancha cercana al yate. Grisby con tono de voz burlona (full shot).

George Grisby: ¡Adiós, chicos!

Elsa: Ahora sabe lo nuestro (medium close up, mirada de preocupación).

Michael: Ojalá yo lo supiera (medium close up, mirada de desconcierto).

George Grisby se aleja en su lancha (full shot).

George Grisby: ¡Adiós! (tono de voz burlona).

Descripción iconográfica:

Orson Welles, interpretando a Michael O'Hara es el narrador de la historia. Todo comenzó una noche en Central Park, cuando conoció a una bella mujer interpretada por Rita Hayworth, que iba como pasajera solitaria de un coche de caballos, mientras que

Michael queda enganchado por su natural belleza. Michael la salva del ataque de unos delincuentes principiantes y la acompaña a recoger el automóvil de ella. Al llegar al garaje se despiden, pero ella le ofrece trabajo en su yate, pues al día siguiente partiría a un viaje por el mar Caribe, pero él le desprecia cuando se entera que era una mujer casada.

Al día siguiente se presenta Arthur Bannister (esposo de Elsa) en un muelle donde se encontraban hombres-marineros. Arthur tiene discapacidad en ambas piernas (camina con bastón). Luego de una charla entre copas, Michael termina aceptando trabajar para él.

Descripción iconológica:

“La dama de Shanghai” es un relato de cine negro que incluye una trama policíaca y una serie de personajes que viven en un dilema amoroso. El argumento sigue las convenciones del género negro, además que el director Orson Welles recupera códigos de “*Ciudadano Kane*” (voz in off, luces contrastantes, toma en picados y contrapicados). Welles dota a los personajes secundarios con características casi excesivas.

La dirección y guión estuvo a cargo de Orson Welles, además de interpretar a Michael O’Hara, un marinero contratado por un abogado minusválido para que capitaneé su barco, terminando enamorándose de su mujer. Tiene lugar un asesinato, seguido de un juicio en el que todo el mundo actúa de un modo ruin en el mejor de los casos.

Welles brinda en esta película innovadores movimientos de cámara, virtuosismo fotográfico, estética expresionista y grandes contrastes lumínicos. Una obra demasiado moderna para su época, pero que ha quedado como simple experimento estético, vacío, frío y distante. Las escenas en interiores llenan el ambiente de luces y sombras; la estética y fotografía en blanco y negro resaltan los ambientes que dan una iluminación de alto contraste, dando un claroscuro.

El papel de Michael O'Hara da una presencia de un hombre fuerte, que en varias ocasiones se delata por ser un hombre tonto. Michael juega continuamente con el espectador, invitando desde el principio a entrar en el juego por medio de la voz in off.

El personaje femenino por parte de Rita Hayworth, interpreta a una femme fatale que desde el primer momento que conoce a Michael lo seduce con su natural belleza, enigmática y misteriosa presencia. Hayworth interpretó anteriormente a una femme fatale en la película "Gilda" (1946), pero en ésta luce fría, calculadora, desafiante y desesperada por huir del marido.

La primera escena de beso está acompañada de una suave y romántica música, pues Elsa se le acerca e intenta besarlo, pero inmediatamente cambia a tensa cuando Michael reacciona propinándole una bofetada. Elsa se siente indefensa y nerviosa pues no creyó que él actuara así, se ve reflejado en la mano temblorosa cuando intenta colocarse el cigarrillo en la boca; recurriendo entonces a sus palabras para hacerle creer que estaban asustados por aquella incómoda situación y es cuando Michael baja los hombros y cede, tomándola de los hombros para besarla. La cámara está en picada para darle mayor protagonismo a la actriz.

El cigarrillo es un elemento clave en esta escena, pues Michael en su primer encuentro con ella, le regala su último cigarrillo y ella lo acepta a pesar que le aclara que no fumaba; pero cuando Michael acepta trabajar en el yate, Elsa le pide que se lo encienda, pues ya había tomado el hábito desde que lo conoció. El consumo del cigarro en la mujer es interpretado como la interacción sentimental-sexual, que funciona como herramienta de acercamiento y contacto con el sexo opuesto.

El ambiente donde se desarrollan los personajes es en el exterior, la escena ocurre en el yate de Bannister cuando no había nadie abordo, para así darle mayor importancia a la

relación de los protagonistas, salvo cuando son interrumpidos por Grisby. Los encuadres están en full shot para demostrar sus actitudes, referencia de las posturas y vestuario.

En muchas escenas de la película, el director utiliza encuadres de primerísimos planos, para demostrar la actitud de miradas y gestos de los personajes. Los protagonistas están en medium shot, para que el espectador note los movimientos, miradas y posición de los hombros y manos.

Arthur Bannister es un personaje que produce lástima, pues camina ayudado de sus dos bastones. Al verse junto a Elsa ¿quién pudiese pensar que realmente había amor?

La melodía “Pliss don’t Kiss me” acompaña a lo largo de la película a los personajes principales, siendo ligera, amena y suave. La música estuvo a cargo de Heinz Roemheld, que trabajó junto con Welles en esta única película, logrando transmitir la atmósfera turbia de la novela.

Segunda y tercera escena de beso. “La dama de Shanghai”

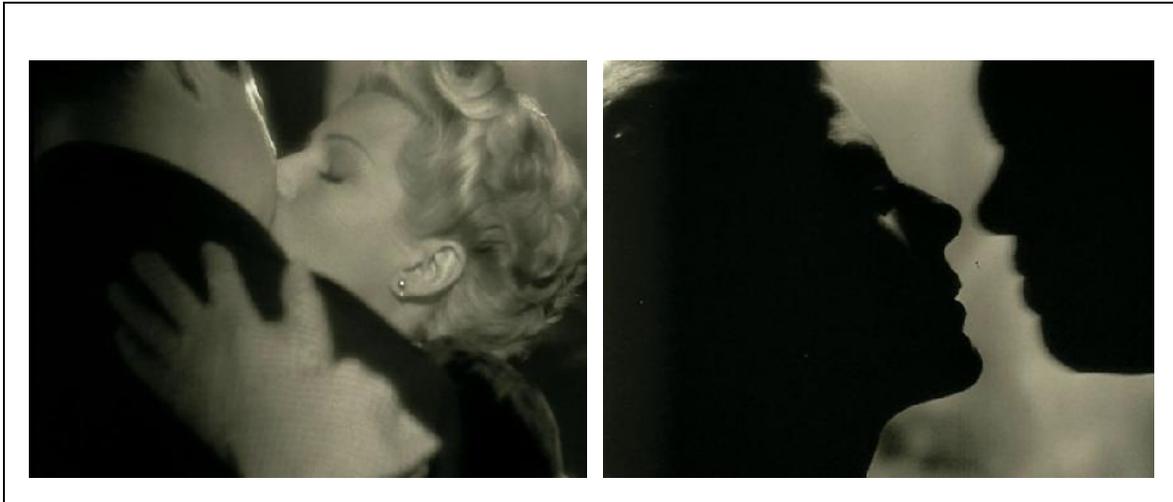


Figura 30. Segunda y tercera escena de beso. “La dama de Shanghai” (1948).

Actores: Rita Hayworth y Orson Welles.

Duración: 00:45: 26 – 00:45:32 (primer beso) y 00:48:20 (segundo beso).

Duración total del beso: 7 segundos.

Descripción pre-iconográfica:

La escena ocurre en un acuario, Michael aparece (medium shot). La iluminación tenue no permite se distinga el rostro y cuerpo.

Michael: Nunca vi un acuario.

Elsa está de frente a él (medium shot), usando un abrigo oscuro, blusa con diseño de cuadros y guantes que le combinan.

Michael: ¿Me lo muestras?

Elsa baja un poco la mirada y comienza a caminar hacia un lado de Michael, éste la mira (medium shot). Ambos caminando, pero Elsa sin mirarlo.

Elsa: No se me ocurrió otro lugar de reunión. Solo hay turistas y escolares. (tono suave).

Michael: ¿Y enamorados?

Elsa se voltea y queda frente a Michael. Tiene una mirada frágil e inocente, con un tono de voz desesperado (medium close up).

Elsa: ¡Oh Michael! (over shoulder).

Elsa de frente a la cámara y Michael de espaldas.

Michael: Rosalinda

Se escucha una melodía suave y romántica.

Elsa: ¿Me amas? (over shoulder).

Michael usa una camisa y un saco oscuro (medium close up).

Michael: Sí (over shoulder).

Elsa: ¿Aún quieres llevarme contigo? (over shoulder).

Michael se acerca, pero la mirada luce confundida.

Michael: ¿Por qué lo preguntas? (over shoulder).

Elsa: Dime, ¿Me llevarás al amanecer? (over shoulder, tono de voz exaltado).

Michael: Te cuidaré como se debe. Nada te faltará. (over shoulder).

Elsa lo mira y su tono de voz es suplicante. Se escucha suavemente la canción "Please don't Kiss me".

Elsa: No me importa donde sea, Michael. Solo llévame allí. Llévame pronto. (over shoulder, medium close up).

Michael la mira (medium close up).

Elsa: ¡Llévame! (over shoulder).

Elsa se eleva hacia Michael y lo besa, rodeándolo con sus manos la espalda y cerrando los ojos (medium close up).

Un niño los descubre (full shot), éste pertenecía a un grupo escolar y hace llamar a sus demás compañeros con una señal. Los niños se acercan y comienzan a reírse (algunos

tapándose la cara con sus manos); la música cambia a una melodía más informal y graciosa. Elsa y Michael se voltean (medium close up), ella los mira fríamente y suelta a Michael. Se separan y caminan a otro lado.

Una mujer anciana que estaba a cargo del grupo se da cuenta del alboroto y comienza a jalar a los niños para que se alejen del lugar (full shot).

Anciana 1: ¡Vamos, vamos!

Elsa y Michael empiezan a caminar, dirigiéndose a otra parte del acuario. (movimiento de cámara, full shot).

Una mujer anciana que acompañaba al grupo, se queda espiando y coloca sus manos sobre la frente para poder distinguirlos mejor, pero es interrumpida por su compañera.

Anciana 1: ¡Vamos, vamos!

Anciana 2: ¿No puedo ver? Quiero ver.

Las mujeres ancianas y los niños se retiran por completo del lugar (full shot).

Michael: No te preocupes (medium shot).

Elsa se adelanta a Michael (medium shot).

Elsa: ¡Oh Michael!, lo estoy.

Michael: Lo arreglé todo...

Elsa se detiene y queda frente a Michael (medium shot). Su mirada luce preocupada y su tono de voz inquieta. Comienza a escucharse una melodía suave.

Elsa: Lo que dijiste ayer, sobre el dinero.

Michael esquiva la mirada y se aparta. Elsa lo mira preocupada (medium shot).

Elsa: No parecías tú.

Elsa lo mira (medium close up).

Elsa: ¿No harías alguna tontería, verdad?

Michael está a contraluz y saca una carta de su saco, lo desenvuelve y se lo muestra (medium shot).

Michael: Me temo que sí. Algo muy tonto, por cierto (tono de resignación).

Elsa lo mira (medium close up), toma la carta y empieza a leerla. La iluminación es tenue, ambos actores a contraluz, pero Michael está de frente y Elsa dando la espalda a la cámara (medium shot).

Elsa: “Yo, Michael O’Hara, para vivir en paz con mi Dios confieso lo siguiente”

Michael a contraluz (medium close up). Elsa lo mira (medium close up).

Michael: Lee la última parte...

Elsa lo mira (medium close up) y vuelve a dirigir la mirada hacia la carta.

Michael: Eso lo explica todo (cambio de música).

Elsa está leyendo (medium shot), se detiene unos segundos y camina.

Elsa: “Llegamos a la amarra. El señor Grisby oyó un ruido sospechoso”.

Elsa camina sin dejar de leer (movimiento de cámara, medium shot).

Elsa: “Temió un atraco y me pidió que tomara el arma del auto. Fui a buscarla y la tomé, pero se disparó accidentalmente en mi mano”.

Michael se acerca y ambos actores están a contraluz (medium shot).

Elsa: “Vi que el señor Grisby estaba cubierto de sangre”.

Michael se aleja y Elsa continúa leyendo (medium shot).

Elsa: “Rápidamente, me di cuenta de que había muerto. Darme cuenta de que yo, Michael O’Hara, lo había matado”.

Elsa lo mira (medium close up) e inmediatamente se dirige a él (medium shot).

Elsa: No entiendo ¿Qué estabas haciendo con George en Sausalito?

Michael se voltea y Elsa lo mira preocupada (medium shot).

Michael: El señor Grisby quería ir al yate y me pidió...

Elsa se aparta (medium shot).

Michael: Que lo llevara.

Michael la mira (medium close up).

Michael: Y allí es donde lo mato.

Michael y Elsa caminan juntos (full shot).

Michael: Con la fuerte marea de la bahía...no hallarían el cuerpo, aun así si lo hubiera. No entiendes querida. Aún no está muerto, Grisby está vivo. No morirá esta noche ¿Te resulta muy tonto?

Elsa lo mira (medium close up).

Elsa: Arthur lo firmó y logró que lo firmaras. Es uno de los famosos trucos Bannister.

Ambos caminando (medium close up).

Michael: No, es idea de Grisby. Parece que Grisby quiere desaparecer. Y este es su plan para declararse muerto.

Elsa: Hay algo más que eso Michael. No sé qué es, pero hay algo más. Es algún tipo de trampa.

Elsa se voltea, ambos a contraluz (medium close up).

Elsa: Encuéntrate con George, como acordaron. Ve con él a Sausalito y haz lo que te diga. Mientras nadie se lastime, nada importará. Pero no lo pierdas de vista. Quizás George no sea tan tonto como parece, pero... juraría que Arthur está detrás de todo esto. ¡Oh Michael! ¿Por qué te dejaste involucrar en esto?

Michael a contraluz (close up) y de perfil a la cámara.

Michael: Seguro que porque soy un tonto.

Elsa a contraluz (close up) y de perfil a la cámara.

Michael: Deliberado e intencional.

Michael a contraluz (close up) y de perfil a la cámara.

Michel: Y ese es el peor tipo ¿O no lo sabías?

Elsa a contraluz (close up) y de perfil a la cámara.

Elsa: Sí mi querido. Lo sé mi querido tonto.

Michael se acerca para besarla (close up).

Descripción iconográfica:

A pesar de no estar a gusto, Michael todavía permanecía como capitán. Una proposición le cambiaría su panorama de vida y su futura relación con Elsa; pues Grisby quería que Michael acabase con la propia vida de Grisby, a cambio le daría cinco mil dólares para realizarlo; sin embargo sería un homicidio falso, pues el plan es simularlo para que todos crean que Grisby murió.

Michael queda confundido, pero mantenía aquella idea loca en su cabeza, pues le comunica a Elsa que podría conseguir esa cantidad para que puedan huir juntos y así ella poder liberarse de Arthur.

Descripción iconológica:

La historia se desarrolla en un viaje por el mar caribe y en la ciudad de San Francisco, EEUU. En el contexto parten los cuatro personajes principales: Michael, Elsa, Arthur Bannister y Grisby. El aventurero Michael O'Hara es seducido por Elsa, esposa de Arthur, durante el transcurso del viaje. Los protagonistas planean huir juntos, pero Michael es acusado de asesinato. Se realiza un juicio y todo indicaba la culpabilidad hacia Michael, pero antes que se le dicte su condena, Michael logra salir del juzgado.

Elsa lo rescata en un teatro del barrio chino y lo lleva a un parque de diversiones abandonado. Cuando Michael logra recobrar la conciencia, se da cuenta de todo lo que había pasado, pues hay una escena de tiroteos en donde terminan lastimados Arthur y Elsa.

El director crea una historia complicada conteniendo asesinatos falsos y destruyendo el ícono sexual de Rita Hayworth, pues luce un cabello corto y platinado. La destrucción de la imagen cinematográfica de Hayworth se antepone a las convenciones de Hollywood, en relación con las actrices que representaban películas de heroínas.

Rita Hayworth participó en un papel que no encajaba en el modelo habitual. El arquetipo de la femme fatale está en dicha película, se hace presente una sexualidad muy distinta al verdadero amor y al matrimonio, ya que Elsa interpreta a una mujer destructiva, cruel, astuta y dispuesta a saciar su ambición, incluso de simular amor.

Hayworth consideraba que dicha película iba a trascender en la historia del cine; quizás la película más laberíntica en el género negro, teniendo la actriz una de sus actuaciones más elogiadas.

Welles logró un gran trabajo de cámara para jugar con la profundidad, la luz y los efectos visuales; en especial en la escena final de los tiroteos en la sala de los espejos. La realidad de este encuentro acontece en una confusión de la secuencia de los espejos, que aplasta el arsenal de recursos del cine negro para dotarle de una existencia fantasmagórica.

Conclusión final

En cada lugar del mundo los besos han tenido un significado de acuerdo a las creencias que fueron inculcadas, a través de sus propias ideologías y costumbres. Existen los besos de esquimal, de piquito, estilo francés; es toda una gama de sabores, aromas, pensamientos y sentimientos. Por medio de los besos se puede descifrar si aquella persona te gusta y hasta saber de un sincero “gracias” y de un auténtico “perdón”.

Mediante los besos se pueden descifrar muchos mensajes, hasta el momento de poder sustituir las palabras con simples roces y caricias. Besos pasionales con el propio fin de hacerlo como una necesidad y de un solo significado: placer.

El dar un beso ha sido entendido como un factor de socialización humana en las relaciones interpersonales. El beso pasó de ser una muestra de afecto, a una expresión de amor hacia la otra persona; sin embargo, las culturas tienen su propia manera de comunicarse, del cómo vestirse, reírse, expresarse, siguiendo su propio régimen de reglas y costumbres que a lo largo de su historia han preservado; de una transformación cultural que se genera de un sincretismo, adoptando y creando nuevas modas, estudios, avances tecnológicos y hasta la manera de enamorarse.

El acto de besar se relaciona al sentimiento del amor, ya que es una emoción generada de un intercambio físico y químico que genera placer, tranquilidad, euforia, libera estrés y emociones conectadas entre sí. El beso es una de las formas humanas de la conducta táctil, un elemento del lenguaje no verbal utilizado en gran porcentaje de la comunicación. Los efectos del tacto son de naturaleza multiplicativa, el acto de tocar y más específicamente el de besar, radican en el secreto de una buena parte de los recursos comunicativos que han de intensificar sensaciones de paz, alegría y bienestar.

Las escenas de beso que se analizaron tuvieron una relevancia de acuerdo a la interpretación de los protagonistas, el estilo del director de acuerdo a la toma, posición de la cámara, decorado del ambiente, pero sobre todo de la historia por la que los besos fueron dados. Algunos besos fueron robados, otros intencionales para convencer y hasta algunos por el mero placer de hacerlo, siendo honesto y sincero.

Todas las escenas de beso gozan de un exquisito valor interpretativo, diálogos de gran contenido, actores que engrandecen la escena pues sus movimientos, miradas, actitudes y personalidad le dan para aquel momento una magia especial, tan delicada pero sobre todo satisfactoria.

Hoy en día el beso no puede tener el mismo significado, porque las relaciones humanas son muy diferentes en la actualidad. Nadie puede pensar que el beso sea el final, porque en la realidad el beso es sólo el principio. Ahora las historias se basan primordialmente en una relación sexual, por lo tanto sería incoherente utilizar finales de escena de beso, ya que no tiene la relevancia como lo tuvieron en las décadas de los cuarentas y cincuentas.

A pesar de los años, de nuevas técnicas, estilos e ideologías, las escenas de beso transmiten un valor representativo, protagonizados por actrices dotadas de una gran sensualidad y belleza excepcional, que a través del contexto social y moral que les tocó vivir, mantuvieron una relevancia importante en el cine y el espectador.

Analizar las escenas de beso fue un desafío, ya que en la época actual, el beso dentro del cine moderno es parte de todo un contexto de implicación ó incitación sexual. Es difícil analizar películas de una época a la cual uno no pertenece, pues para los verdaderos espectadores y testigos de aquellos estrenos en la década de los cuarenta, su percepción fue

mayor e importante, quizás porque las películas fueron realizadas y estrenadas en una época de guerra y posguerra.

La mujer al ver en pantalla a las actrices que poseían un enorme carácter, personalidad y belleza extraordinaria, les pudiese hacer olvidar la realidad y hasta imaginarse a ellas mismas en acción. Divas como Rita Hayworth, Barbara Stanwyck y Ava Gardner marcaron una época dorada, del cual sus personajes las llevaron a ser coronadas como símbolos sexuales, maestras del engaño, diosas de la actuación y quienes en pantalla y fuera de ella daban mucho de qué hablar.

La presencia de la femme fatale en el cine negro fue crucial en la historia, ya que era capaz de dominar al protagonista con su atractivo sensual y encanto; la obsesión del hombre hacia ella es tremendamente intensa, pues él está dispuesto a jugar con fuego.

La femme fatale es bella, inteligente, valiente, peligrosa y se relaciona con el fatalismo. En las novelas negras y películas es descrita con un halo de deseo sexual implícito, en que los hombres se rinden sin resistencia, aunque saben que esa mujer puede ser su perdición. Decenas de actrices al interpretar papeles de femme fatale les dio fama, convirtiéndolas en íconos del cine negro y la estética de las producciones se construye alrededor de ellas.

Las actrices de esta investigación poseían características únicas, que las diferenciaba unas de otras, ya sea por su diferente belleza, tono de cabello, acento, modo de vestir, caminar, hablar y hasta de besar. Divas que marcaron una nueva era, al poder representar un arquetipo simbólico, quienes en la vida real ó en la pantalla, competían por cuál era la más bella, la más perversa y la que más hería con sus palabras.

El amor suele estar presente pero no de una manera tradicional, por eso la mujer de esa época que solía estar replegada en el espacio doméstico ¡sale de él! y desestabiliza la

firmeza que tenían las figuras masculinas. Se hace presente una sexualidad muy distinta al verdadero amor y al matrimonio, ya que las mujeres conocidas como femme fatale son destructivas, crueles, astutas y están dispuestas a hacer cualquier cosa con tal de saciar su ambición, incluso de simular amor.

Las actrices mostraban clásicos vestuarios de la época, muchos de ellos entallados. Los personajes como amas de casa (Lana Turner y Barbara Stanwyck), usaban faldas entalladas por debajo de la rodilla, zapatos altos, pero no se les distinguía ropa elegante, sino mas bien común y ordinario; en cambio Rita Hayworth (ambas películas) personificaba a una mujer de clase alta, ya que usaba vestidos elegantes, abrigos largos, zapatos altos y accesorios, además de tener mucho porte.

Ava Gardner y Rita Hayworth son las únicas que cantan en escena, siendo doblaje sus interpretaciones, pero que mediante sus miradas y gesticulaciones cautivan al espectador, ya que ambas actrices poseían una gran belleza. En baile, sólo Hayworth lo realiza, haciendo un striptease de lo más sexual para su época (“Gilda” 1946), pero en la actualidad podría ser visto de lo más normal y nada sensual, pues lo realiza con los hombros encorvados.

Barbara Stanwyck, Rita Hayworth y Lana Turner interpretan a mujeres casadas, que ya no aman a sus maridos y utilizan a otro para deshacerse de ellos; en cambio Mary Astor personifica a una mujer sin ataduras, pero que es sumamente interesada en poseer un objeto valioso; por su parte Ava Gardner interpreta a una mujer que es miembro de una banda de ladrones y mediante su natural atractivo consigue el botín, aún tenga que traicionar.

Rita Hayworth fue la actriz mejor pagada en aquella década, siendo catalogada y encasillada como símbolo sexual, pese algunas interpretaciones como “La dama de

Shanghai”, la hicieron consagrarse como una gran actriz, que puede interpretar desde la más angelical hasta la más vil de todas.

Ava Gardner fue uno de los símbolos eróticos más aclamados, supone un caso aparte e irrepetible; capaz de acariciar sin esconder las garras, dotada de un magnetismo que hería la pantalla y de una belleza natural por poseer una combinación de labios ansiosos y ojos expresivos. Gardner consigue su primer rol protagónico en “Forajidos” y en dicha película logra su despegue a la fama, aunque al igual que Turner y Hayworth, se le encasilló como símbolo sexual.

Barbara Stanwyck demostró su capacidad en una amplia gama de papeles, pero se le identificó por sus caracterizaciones de dama agresiva, autoritaria y con un corazón de piedra por tener carácter fuerte y por protagonizar mujeres fatales.

Lana Turner interpreta a una mujer enigmática y bella, que por dinero y seguridad está al lado de un hombre que no ama. Turner nunca sobresalió por grandes actuaciones, pero en “El cartero siempre llama dos veces” logra un excelente trabajo, convirtiéndose en una mujer que tiene deseos de prosperar y estar con alguien que la ame como mujer.

Las femmes fatales son atrevidas al acercarse al hombre, entablan conversaciones cínicas, seducen mediante su cuerpo y muestran aparente indiferencia. Algunas atadas a un hombre adinerado cuya presencia no pueden soportar y del que desean liberarse; hasta que un día aparece otro hombre, incapaz de resistir la tentación; la pasión entra en acción y el crimen en escena.

Muchos directores de la década de los cuarenta se dedicaron exclusivamente al género del cine negro, siendo de gran éxito sus películas en taquilla. En 1941, John Huston debutó con el clásico “El halcón Maltés”, que inauguró dicho género manteniendo cierto

equilibrio, sin las distorsiones visuales ni los laberintos narrativos que luego serían frecuentes.

Realizadores como Billy Wilder y Robert Siodmak utilizan las luces y las sombras para distorsionar la realidad y así expresar lo que los personajes sentían. El director Orson Welles brinda claroscuros, ángulos de cámara y distorsiones de inspiración expresionista para representar el desequilibrio emocional.

Los directores mantenían una buena relación con sus actores, técnicos y hasta con los directores de música, pues volvían a trabajar con ellos. En el caso de Lana Turner y Ava Gardner, gracias a que fueron seleccionadas por los directores Tay Garnett y Robert Siodmak, su carrera empezó a obtener roles protagónicos.

La música distingue a cada una de las películas y se reconoce por sus diferentes ritmos, melodías y tono. Todas las películas logran un buen trabajo por sus diferentes directores de música, algunas acompañadas por una gran orquesta ó simplemente por el suave sonido del violín. En la mayoría de las escenas de beso, se hace un énfasis en la música, común elemento en el cine, pues permite sea toda una experiencia.

Las historias estimulan la mente y la imaginación del espectador, son la base de toda película y aunado a las magníficas actuaciones, gran dirección de arte, fotografía, música pero sobre todo de la fuerza y personalidad que caracterizaba a los personajes.

Es claro que el cine ha tenido una evolución de acuerdo a los avances y nuevos conocimientos tecnológicos; se ha transformado y continúa desglosándose por estilos, géneros, íconos. En la década de los cuarenta, las películas marcaron un gran impacto al espectador, ya que las imágenes en blanco y negro provocaban mayor sentimiento, debido a los elementos cargados, que dada la extraña conjunción de películas de aventura, melodrama romántico, cine de propaganda y cine negro.

En el cine, el beso no es un tabú, es un recurso utilizado y tuvo su primera aparición en la pantalla desde el año de 1896. Al espectador le es placentero ver escenas de beso en las películas, hay diferentes maneras de hacerlo, duraciones, razones y las diferentes sensaciones que transmiten.

Los besos han existido desde hace mucho tiempo y se han transformado de acuerdo a la época, ideologías, costumbres y cultura. No es lo mismo un beso que se da en la cultura asiática, a lo que puede ser en la latinoamericana. Si bien el fin no es analizar a profundidad el significado del beso, es vital la información recabada sobre su origen e inicios.

El beso, historias y personajes como la femme fatale, detective y policías en acción, tuvieron una relevancia mayor e importante en el cine negro de la década de los cuarenta; por medio de un método de investigación se puede observar y finalmente analizar, lo que las escenas de beso transmiten, de acuerdo a los diálogos, iluminación, vestuario, encuadre, ambiente, personalidad de los protagonistas, visión del director, música y datos relevantes.

Este documento puede ofrecer conocimiento en la carrera de diseño y comunicación visual, para así colaborar y ayudar hacia nuevas generaciones e investigaciones que se vinculen con el análisis de cientos de escenas, elementos, características, que estén relacionadas con el cine ó bien con algún otro arte.

Referencias

- American Psychological Association. (2010). *Manual de Publicaciones, Versión abreviada*. Ed. Manual Moderno.
- Agel, H., Zurian, F. (1996). *Manual de iniciación al arte cinematográfico*. España. Ed. Rialp
- Bassa, B., & Freixas, R. (2005). *Cine, erotismo y espectáculo*. España. Ed. Paidós.
- Bastarrachea, E. (2010). Algarabía. *Las femmes Fataless*.68. 43-48
- Benet, V. (2004). *La cultura del cine*. Ed. Paidós
- Blue, A. (1996). *El beso, de lo metafísico a lo erótico*. España. Ed. Kairos
- Bonnici, P. (2000). *Lenguaje visual. El medio oculto de la comunicación*.
- Carrasco, N., Cano, F., Domínguez, I., Pérez, B. *Mujer y publicidad, la femme fatale*.
- Casanova, F. (2010). El beso. Recuperado el 11 de diciembre de 2010 de <http://www.historiasdenuestrahistoria.com/2010/10/el-beso.html>
- Davis, F. (1976). *La comunicación no verbal*. España. Alianza Editorial.
- Dr.Macro's. High Quality Movie Scans. Recuperado el 26 de octubre de 2010 de <http://www.doctormacro.com/index.html>
- Jover, Toni M. (2004). Theda Bara, la vampiresa del silencio. Recuperado el 06 de octubre de 2010 de http://www.le-es.com/ensayo_nuestros_theda.htm
- Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. España. Ed. Paidós.
- Kerlinger, F. (1983). *Investigación del Comportamiento. Técnicas y Metodología*. 2ª edición. México. ed. Interamericana.
- Knapp, M. (1982). *La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno*. España. Ed. Paidós.

Martínez, E. El cine es arte, las artes en el cine. Recuperado el 18 de septiembre de 2010 de http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/arte_cine.htm

Montandon, A. (2007). *El beso, ¿Que se esconde tras ese gesto cotidiano?* España. Ed. Siruela

Nacache, J. (2006). *El actor de cine*. España. Ed. Paidós.

Panofsky, E. (2007). *El significado de las artes visuales*. España. Ed. Alianza

Romaguera, J. (1999). *El lenguaje cinematográfico*. Ed. De la Torre.

Simsolo, N. (2005). *El cine negro: Pesadillas verdaderas y falsas*. España. Ed. Alianza Editorial

Torre, G. (2005). *El Guión: Modelo para amar*. México. Ed. Ficticia

Walter, Chip. (2010). Algarabía. *Junten sus labios: el beso*. 69. pág. 25-29

Glosario

Actriz/Actor: Persona que interpreta a un personaje, ya sea en el cine, radio ó televisión.

Elemento esencial del proceso comunicativo entre el director y el público.

Ángulo de cámara: Inclinación de la cámara respecto al sujeto que ha de ser captado.

Argumento/Trama: Desarrollo de un tema por medio de la acción que se narra.

Cine: Técnica consistente de proyectar fotogramas de forma rápida y sucesiva (24 fotogramas por segundo) para crear la impresión de movimiento.

Contexto: Conjunto de todas las circunstancias que se están produciendo en la trama, por medio de los elementos verbales y visuales.

Decorados: Espacios artificiales de diversos materiales, en especial de cartón-piedra y madera que simulan lugares reales. A partir de los movimientos cinematográficos tras la II Guerra Mundial, los escenarios naturales se hicieron cada vez más comunes.

Diálogo: Texto dramático que ha de ser recitado por un actor. Los diálogos son el centro de las comunicaciones verbales del guión, ya que caracterizan a los personajes e informan sobre la historia.

Director/Directora: Responsable creativo del film. Es su función dirigir la puesta en escena, a partir de un guión técnico en el que debe tener gran responsabilidad y libertad.

Doblaje: Aplicar la voz en los diálogos tras el rodaje y montaje del film.

Encuadre: Espacio que abarca el visor de la cámara y que luego reproducirá la pantalla.

Escena: Toma que coincide con la entrada y salida de actores en el marco de filmación. Es una unidad de tiempo y de acción que viene reflejada en el guión cinematográfico. Suele explicar el momento y lugar en el que ocurre algo.

Expresionismo alemán: Movimiento o corriente cinematográfica que se desarrolló en Alemania entre 1913 y 1930, en conjunción con otros movimientos artísticos, literatura, arquitectura, música, fotografía, etc.

Flashback: Recurso narrativo por el que se cuentan hechos ya sucedidos. Por medio de la diferente óptica de un suceso por parte del personaje.

Fotografía: Arte, habilidad y ciencia de producir imágenes permanentes de objetos sobre superficies fotosensibles. El director de fotografía en el cine, es la persona que determina cómo se va a ver la película, cumpliendo los aspectos visuales: encuadre, iluminación, etc.

Género: Es una forma de clasificar las películas por medio de su temática o estilo. Por ejemplo: policiaco, histórico, documental, etc.

Guión: Es la idea de lo que va a ser la película plasmada por escrito, con narración, diálogos, descripción de los personajes y escenarios.

Iluminación: Acción y efecto de iluminar. Conjunto de luces que se instala en un determinado lugar con la intención de iluminarlo.

Movimiento: Manipulación de los objetivos y desplazamientos que puede hacer la cámara, o bien debido a la combinación de ambas posibilidades.

Música: Arte mediante el cual se expresan sentimientos, circunstancias, pensamientos e ideas que van a conmover la sensibilidad del individuo. La música en el cine comunica, entretiene y ambienta, para acompañar las imágenes de acuerdo a la escena.

Panorámica: Cuando la cámara gira sobre su eje sin desplazarse, se produce la panorámica, que según como se mueva, da lugar a distintas panorámicas: horizontal, vertical, oblicua, circular o de balanceo y barrido.

Película/Film: Obra audiovisual fijada en cualquier medio o soporte, en cuya elaboración quede definida la labor de creaciones, producción, montaje y posproducción. Destinada a su explotación comercial en las salas de cine.

Personaje: Cada uno de los seres, ya sean humanos, animales o de cualquier otro tipo, que aparece en una obra artística. En las películas (excepción de animaciones), los personajes son protagonizados por actores, bailarines y cantantes.

Plano: El espacio que recorre la filmación en relación con la figura humana: plano general, plano entero, plano americano, etc.

Séptimo arte: Se le conoce al cine “séptimo arte”, porque puede incluir las seis expresiones artísticas: pintura, escultura, arquitectura, literatura, música y danza.

Serie B: Películas de menor presupuesto en función de expectativas comerciales.

Símbolo sexual: Persona famosa que el público (hombre o mujer) crea y encuentra sexualmente atractiva. La industria cinematográfica ha jugado un papel importante en el surgimiento de los símbolos sexuales.

Star-system: Se denomina al fenómeno del estrellato. Se convirtió en el mejor medio de promocionar y vender una película en todo el mundo, a través de los actores.

Suspense: Estrategia creada por el director de una película para mantener en vilo al espectador, ya sea mediante recursos que prolongan la tensión o dando información al espectador sobre cosas que los protagonistas no conocen.

Travelling: Cuando la cámara se desplaza sobre su base de apoyo o rieles, se produce el travelling, que según el referente da lugar a distintos travellings: frontal, lateral, circular y divergente.

Vestuario: Conjunto de prendas, trajes, complementos, calzado y accesorios utilizados en una representación escénica, para definir y caracterizar al personaje. Denota su status social, contexto socio-histórico y puede realzar la apariencia física del actor.

Voz in off: Voz apagada. El término se refiere a la técnica de producción donde se retransmite una voz no pronunciada visualmente delante de la cámara. La voz in off puede ser de alguien que también aparece en pantalla en otros segmentos o puede ser interpretada por un actor de voz especialista.

Apéndice A

Matriz de Análisis de Erwin Panofsky

Objeto de interpretación	Acto de interpretación	Bagaje para la interpretación	Principio correctivo de la interpretación
1. Asunto primario o natural: a) fático, b) expresivo, que constituyen el universo de los motivos artísticos.	Descripción pre-iconográfica	Experiencia práctica (familiaridad con objetos y acontecimientos).	Historia del estilo (estudio de distintas condiciones históricas, objetos y acontecimientos que fueron expresados mediante formas).
2. Asunto secundario o convencional (constituye el universo de las imágenes y alegorías.	Análisis iconográfico	Conocimiento de las fuentes literarias (familiaridad con temas y conceptos).	Historia de los tipos (estudio de las distintas condiciones históricas, temas y conceptos específicos que fueron expresados mediante objetos y acontecimientos).
3. Significación intrínseca o contenido, (constituye el universo de los valores simbólicos.	Interpretación iconológica	Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana).	Historia de los símbolos en general (estudio de las distintas condiciones históricas que fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos).

Apéndice B

Actrices más representativas como femme fatale en el cine estadounidense.

Actriz	Año	Descripción	Imagen
Theda Bara	1885-1955	Adquirió una fascinación por los teatros ambulantes, tableau vivant y recitales poéticos callejeros. Su aparición dio gran número de títulos en artes plásticas, narrativas y escénicas. Personificada como la mujer vampiro, tan perversa y cruel, como seductora e irresistible.	
Marlene Dietrich	1901-1992.	Diva que rompió los esquemas de la vamp femenina, creando una imagen de inalcanzable e indomable. Su fuerte acento alemán dio un toque a sus interpretaciones, pero la etiquetó como "extranjera" a los ojos de los norteamericanos.	

<p>Mary Astor</p>	<p>1906-1987.</p>	<p>Primera representación de la mujer fatal en el cine negro. Interpretando a la embaucadora Brigid O'Shaughnessy en "El halcón Maltés".</p>	
<p>Barbara Stanwyck</p>	<p>1907-1990.</p>	<p>Su belleza no era tan ortodoxa como el de las grandes estrellas de Hollywood, pero eso no le impidió interpretar a algunas de las mujeres fatales más importantes del cine.</p>	
<p>Rita Hayworth</p>	<p>1918-1987.</p>	<p>Símbolo sexual indiscutible de la década de 1940. Hayworth poseía una personalidad tímida y bondadosa que contrastaba con su fuerza y enorme impacto en la pantalla.</p>	

Lana Turner	1921-1995.	Escondía tras su gran apariencia una personalidad emocionalmente inestable, por el cual su vida personal dio más de que hablar, que sus logros profesionales.	
Ava Gardner	1922-1990.	Apodada “el animal más bello del mundo” (el cual odiaba). Fue en el año de 1946 cuando inició su carrera como protagonista en películas y en los siguientes años actuó en numerosas producciones de modesto presupuesto.	

Apéndice C

Películas más representativas del cine negro estadounidense de la década de los 40's.

Película-Año.	Director	Descripción	Imagen
<p>“El Halcón Maltés”, 1941.</p>	<p>John Huston</p>	<p>Un detective privado asume el caso de la búsqueda de una estatuilla de valor; es sospechoso de homicidio y se involucra con delincuentes excéntricos y una mujer fatal.</p>	
<p>“Perdición”, 1944.</p>	<p>Billy Wilder</p>	<p>Un vendedor de seguros y la esposa de su cliente, realizan un plan para asesinar al esposo y quedarse con el dinero del seguro.</p>	
<p>“Gilda”, 1946.</p>	<p>Charles Vidor</p>	<p>Johnny Farrell, un aventurero que vive de hacer trampas en el juego, llega a trabajar en el casino del Sr. Mundson. Un día conoce a la esposa y el trato de Johnny y Gilda, se convierte en una relación de amor-odio.</p>	

<p>“Forajidos”, 1946.</p>	<p>Robert Siodmak</p>	<p>Un boxeador en declive trabaja para una organización de delincuentes como matón. Lo ha reclutado la amante del jefe, simulando estar enamorada de él.</p>	
<p>“El cartero siempre llama dos veces”, 1946.</p>	<p>Tay Garnett</p>	<p>Frank Chambers, un hombre sin rumbo, comienza a trabajar en un restaurant de carretera. Dirigido por un hombre mayor y por Cora, la joven, bella e infeliz esposa.</p>	
<p>“La dama de Shanghai”, 1948.</p>	<p>Orson Welles</p>	<p>Michael O’Hara entra a trabajar como capitán en un yate, bajo las órdenes de un hombre inválido, casado con una mujer que no lo ama. Michael queda atrapado en una maraña de intrigas y asesinatos.</p>	

Apéndice D

Planos cinematográficos

Tipo de plano	Descripción	Imagen
Plano general	Introduce al espectador en la situación, le ofrece una vista general y las condiciones en que se desarrolla la acción. Muestra un escenario amplio.	
Gran plano general	Es una panorámica general, él o los personajes no aparecen o quedan diluidos en el entorno. El elemento visual se reduce ante su entorno.	
Full shot	Toma completa. Cubre el cuerpo completo desde los pies hasta la parte superior de la cabeza.	
American shot	También denominado 3/4 o plano americano. Su línea inferior se encuentra por debajo de las rodillas. Nace en el género western.	

Medium shot	Limita ópticamente la acción mediante un encuadre más reducido. Abarca desde la cintura hasta la parte superior de la cabeza.	
Medium close up	Encuadre de una figura humana cuya línea inferior se encuentra a la altura de los hombros. Permite una identificación emocional de los actores.	
Close up	Encuadre de una figura humana por debajo de la clavícula. El rostro del actor llena la pantalla. Tiene la facultad de introducirnos en la psicología del personaje.	
Plano detalle	Muestra en su máxima expresión cualquier elemento visual (objeto o sujeto) para enfatizar alguna información.	
Over Shoulder	Plano o encuadre de conversación. Se toma a dos personas en diálogo, una de espaldas (cabeza u hombros) y la otra de frente que abarca dos tercios de la pantalla.	

Two shot	El plano encuadra a dos personajes, ya sea en abertura cerrada o abierta: Two shot en close up, medium shot o full shot.	
Ángulo de cámara en picado	La cámara está superior sobre el objeto o sujeto, en cierto ángulo. Suele emplearse para destacar aspectos psicológicos.	
Ángulo de cámara en contrapicado	Opuesto al anterior, la cámara se coloca desde abajo. Suele representar a un personaje fuerte, dominante ó superior.	