

LA ESTÉTICA DEL CINE NEGRO EN LA PINTURA DE EDUARDO ARROYO

Antonio García López



LA ESTÉTICA DEL CINE NEGRO EN LA PINTURA DE EDUARDO ARROYO

THE AESTHETICS OF THE BLACK FILM IN THE PAINTING OF EDUARDO ARROYO

Autora: Antonio García López

Profesor titular Universidad de Murcia. Facultad de Bellas Artes

antoniog@um.es

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología empleada. 3. Algunas singularidades del cine negro. 4. La pintura de eduardo arroyo: metáfora narrativa de la represión. Referencias bibliográficas.

Citación: García López, A.(2019). La estética del cine negro en la pintura de Eduardo Arroyo. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº 8, pp. 151-162.

LA ESTÉTICA DEL CINE NEGRO EN LA PINTURA DE EDUARDO ARROYO

THE AESTHETICS OF THE BLACK FILM IN THE PAINTING OF EDUARDO ARROYO

Antonio García López

Profesor titular Universidad de Murcia. Facultad de Bellas Artes
antoniog@um.es

Resumen

El objetivo del presente artículo persigue constatar la intensa relación que, desde sus inicios, mantiene el pintor Eduardo Arroyo con el medio cinematográfico y en especial con la adaptación de los postulados del cine negro a la práctica pictórica. En un principio, y dado su gran atractivo visual, las aproximaciones pictóricas al cine negro, pueden incorporar referentes iconográficos, pero en el caso de Eduardo Arroyo, pronto descubrimos que su interés por este género va más allá, y, tiene un sentido mucho más profundo y enraizado en los fundamentos y principios estructurales del medio cinematográfico. De este modo, gran parte de su producción se caracteriza tanto por la utilización del fuera de campo, como por la estética de alto contraste. Estos recursos propios del cine negro, se convierten en el universo pictórico de Arroyo, en la metáfora perfecta para describir el régimen franquista, y sus modos de represión.

Abstract

The aim of this article is to verify the intense relationship that, from its beginnings, the painter Eduardo Arroyo maintains with the cinematographic medium and especially with the adaptation of the postulates of black cinema to the pictorial practice. At first, and given its great visual appeal, within the pictorial approaches to black cinema, fit purely iconographic loans, but in the case of Eduardo Arroyo, we soon discovered that his interest in this genre goes further, and, has a sense much deeper and rooted in the foundations and structural principles of the cinematographic medium. In this

way, a large part of its production is characterized by the use of outside-field as well as high-contrast aesthetics. These resources of the black cinema, become the pictorial universe of Arroyo, the perfect metaphor to describe the Franco regime, and modes of repression.

Palabras clave: Pintura, cine negro, fuera de campo.

Key Words: Painting, black cinema, outside-field

1. INTRODUCCIÓN

Para dilucidar lo que entendemos como características definitorias del cine negro, conviene que comencemos matizando una cuestión que, en principio, es común al mundo de la pintura y del cinematógrafo. Se trata de aclarar algunos conceptos básicos relativos a la definición de género propiamente dicho. En ese sentido:

(...) un género es un determinado marco operativo, un estereotipo cultural socialmente reconocido como tal, industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas cuyos códigos sostienen, indistintamente, el feedback del reconocimiento social, la evolución de sus diferentes y cambiantes configuraciones históricas y la articulación de su textualidad visual, dramática y narrativa (Herederó y Santamarina, 1996:18).

Partiendo de la definición anterior, podríamos referirnos tanto a los géneros tradicionales de la pintura: retrato, paisaje, figura, naturaleza muerta, como a los géneros producidos en la cortísima

tradición cinematográfica: cine negro, melodrama, terror, aventuras, etc. A pesar de las diferencias abismales entre la historia de las bellas artes y el cine, lo cierto es que este último, ha sabido mediante el uso del montaje, producir géneros nuevos a partir de los ya existentes. Este fenómeno no ha pasado desapercibido a los creadores contemporáneos, que conscientes del potencial de las nuevas estructuras narrativas, se han lanzado a hacer uso de ellas. El grado de penetración de los nuevos códigos formulados por la industria cinematográfica, y su rápida evolución, ha sido tan aplastante, que han acabado por imponer sus estructuras icónico-narrativas en el inconsciente colectivo. Causa y efecto de la producción cinematográfica, Hollywood ha potenciado la creación de uno o varios films con una misma identidad. Al respecto, J. Antonio Hurtado señala:

Comprobar la relación que se establece entre Hollywood y el cine de género, puede permitirnos relativizar la teoría de los géneros. (...) Me explico: se dan unas expectativas sociales, unas necesidades del colectivo social. Hollywood,

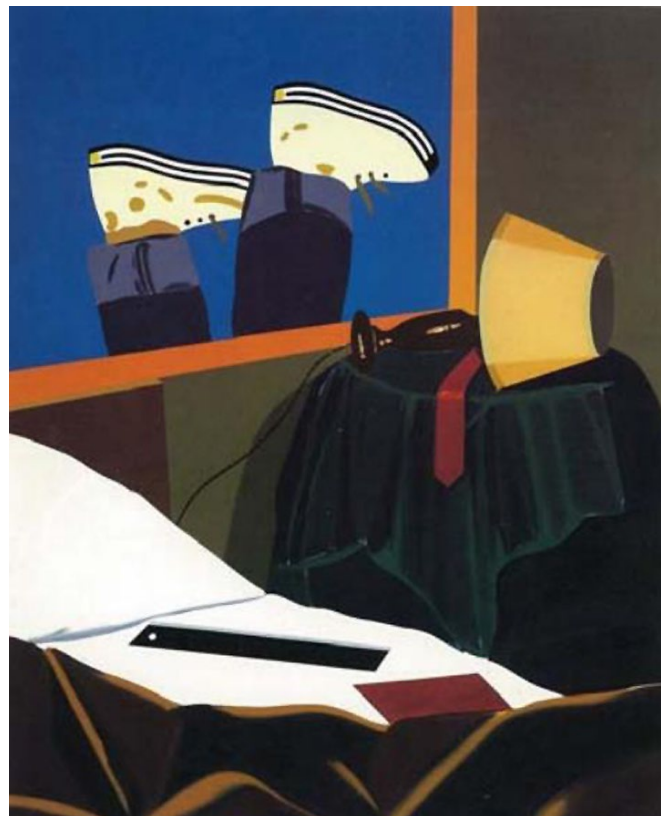


Fig. 1. Arroyo, E. (1970) El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana a la llegada de la policía. [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de <http://vetustideces.blogspot.com/2018/10/eduardo-arroyo-y-asturias.html>

como aparato industrial-ideológico, ante esa demanda responde ofertando un producto en serie cuyo fin último es el consumo masivo. Para que sea asumido y reconocido por el espectador/sociedad, el discurso exigido/demandado ha de ser culturalmente formalizado a través de un lenguaje que tiende a la uniformidad, altamente estructurado en un conjunto de convenciones. (Hurtado, 1986:18)

En cierto sentido, es posible establecer un paralelismo con el modo en el que se desarrollan los distintos géneros pictóricos. Por ejemplo, en el Renacimiento la aparición de un nuevo grupo social y económico vinculado al auge del comercio, introduce una mayor demanda hacia la realización de retratos. Fenómeno socio-económico que contribuye al desarrollo y aumento, en cantidad y calidad, de obras pertenecientes a este género. En el siglo xx, y salvando las distancias, los nuevos géneros desarrollados por el cine surgen de un modo bastante similar, aunque a partir de métodos de trabajo mucho más industrializados. Situación que hoy en día sigue evolucionando con los géneros desarrollados al amparo de los soportes digitales y muy en especial con la efervescencia de la reciente industria del video-juego.

2. METODOLOGÍA EMPLEADA

La metodología empleada ha sido de carácter cualitativo dado que en las investigaciones en bellas artes existe además de la contextualización de un *corpus* de referentes teóricos, la necesidad irrenunciable de construir artefactos, crear objetos artísticos, y de reflexionar sobre la materia desde el punto de vista del creador, como “observador participante” de un proceso que tiene su propia personalidad (Martínez-Barragán, 2012:57). En ese sentido hemos considerado oportuno hablar del trabajo de Eduardo Arroyo (Madrid, 1937-2018), desde un nuevo enfoque que tiene mucho de estética comparada dado que se trata de estudiar aspectos y características comunes presentes tanto a nivel narrativo como iconográfico en disciplinas distintas como son el cine y la pintura.

(...) cuando distintas artes se ponen a desarrollar la misma temática y a observar las cosas con la misma intención, nunca, nunca resulta de ello una simple coincidencia de resultados. Los mismos experimentos formales realizados de acuerdo con



Fig. 2. Arroyo, E. (1978) José María Blanco White amenazado por sus seguidores en el mismo Londres. [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de <https://www.facebook.com/museothyssen/photos/a.165571822832/10152401674657833/?type=3&theater>

técnicas distintas llevan siempre a una ampliación de horizontes, a una evolución de la sensibilidad, a nuevas expectativas del gusto. (Eco, 1970:193)

De este modo, si comparamos los recursos cinematográficos del cine negro presentes en la pintura de Arroyo, descubrimos una aproximación muy fructífera dado que permite el desarrollo de una propuesta pictórica novedosa y singular dentro del contexto de la pintura española. Y es que en el trabajo de Arroyo, es posible identificar el proceso creativo ya que “su modo de operar conlleva el procesamiento a través de la retina de diverso tipo de información, pero luego da un cambio repentino y genera una forma alternativa de visión, una forma teatralizada de ver las cosas” (Schama, 2007:8). Es por ello que nuestra hipótesis plantea que las reincidentes aproximaciones de Arroyo al género negro también son “teatralizadas”, que no son inocentes y que obedecen a la necesidad de contarnos el tiempo presente que le tocó vivir, y que además coincide con esa proximidad con la que el cine de gánsters y el cine negro hablaron de los aspectos más turbios de la sociedad que les vio nacer.

3. ALGUNAS SINGULARIDADES DEL CINE NEGRO

Pero antes de hablar de la pintura de Eduardo Arroyo, es oportuno adentrarnos en las circunstancias que hacen del cine negro, uno de los estereotipos “icónico-narrativos” más importantes y desarrollados tanto en la tradición cinematográfica como en la pintura figurativa posterior a la segunda mitad del siglo xx.

Carlos Heredero y Antonio Santamarina han descrito los elementos nucleares del cine negro del siguiente modo:

(...) la relación dialéctica del cine negro con el presente histórico de la sociedad en la que nace (tomada esa relación a veces en sentido metafórico), la raíz expresionista que alimenta las tonalidades atmosféricas de su estética y la cuestión esencial de la ambigüedad en la producción de sentido dentro de estos filmes. Adicionalmente puede añadirse un cuarto factor de notable peso específico: la amplitud que el modelo manifiesta para acoger en su seno diferentes corrientes y ramificaciones, lo que le convertiría- desde esta óptica- en una especie atípica de <supergénero>. (Heredero y Santamarina, 1996:24)

El término “supergénero” se ajusta a las distintas y heterogéneas formas de manifestar el ejercicio de la violencia mediante la construcción narrativa. Aspecto que los ingleses aglutinan en el *thriller* (escalofrío, estremecimiento), y que se emplea indistintamente cuando nos referimos al cine de gangsters, cine negro, policíaco, criminal, suspense

Por otro lado, no podemos desvincular este tipo de ficciones de su antecedente literario. La novela negra ha influido decisivamente en la configuración de una serie de parámetros a seguir. Es la antesala y banco de pruebas de un posterior desarrollo en el celuloide. Dentro de lo que podríamos englobar bajo el concepto de literatura negra, cabría hacer una distinción entre las novelas *hard boiled*, obras surgidas a principios de la década de los veinte, cuyos protagonistas son generalmente periodistas, abogados o detectives privados, y que manifiestan violencia urbana, pesimismo y una narración fragmentada y a lineal. Por otro lado, a finales de los años veinte surge la segunda tendencia de literatura negra denominada *crook story*, con un tipo de relato



Fig. 3. Arroyo, E. (1982) *Toute la ville en parle. Le chat noir* (Toda la ciudad habla de ello. El gato negro) [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de <https://static5.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AS08712.jpg>

más lineal y basado en las crónicas periodísticas y en los gansters del momento.

Los dos grandes bloques de la literatura negra serán adaptados de un modo más o menos literal al campo cinematográfico. El cine de negro, acabará incorporando a los novelistas dentro de su nutrida nómina de guionistas.

Tanto las novelas como el cine negro, reflejan en sus estructuras narrativas e iconográficas la rápida transformación de valores que sacudió a EE.UU. Un país sorprendido, primero, en una voraz evolución hacia el modelo industrial; posteriormente, sumergido en la crisis del “*crack del 29*”; y finalmente comprometido en el esfuerzo bélico de la 2ª Guerra Mundial.

Pero el cine negro además de la fuente literaria tiene otras referencias como, la violencia delictiva de las calles, el eco que de esa situación hacen las noticias de la prensa de la época, y también la puesta en escena de la violencia por medio de una nueva narrativa poco a poco más estilizada, desarrollada en el teatro, la radio y los comics. Sus cimientos y moldes arquetípicos sostienen el proceso que, a mediados de los años veinte y todavía en el mudo, irá conformando la violencia tanto física (cine de gangsters) y que irá evolucionando en forma de violencia moral y

encubierta en las películas comprendidas entre 1939 y 1956 (cine negro). Esto es debido a que los films durante más de una década, van a operar a favor de la simbiosis entre las imágenes y las expectativas sociales de la colectividad. Cuestión avalada por la constante alusión a los acontecimientos que nutren su presente histórico contemporáneo. Mecanismo que, como veremos más adelante, será extrapolado a Eduardo Arroyo, para el desarrollo de propuestas pictóricas con un fuerte compromiso social.

4. LA PINTURA DE EDUARDO ARROYO: METÁFORA NARRATIVA DE LA REPRESIÓN.

Una vez enmarcadas algunas de las características más significativas del cine negro, nos proponemos analizar su impacto en la pintura de Eduardo Arroyo. En 1958, cuando apenas contaba con veintiún años, y tras haber obtenido el título de periodista, decide marchar a París. Entre las causas que le impulsan a este exilio voluntario, cabe comentar que Arroyo estaba ciertamente molesto con la dictadura y sus restricciones. La formación de Arroyo procede directamente del mundo de las letras, de hecho afronta su traslado a París con la intención de convertirse en escritor. Lo cierto es que muy pronto desestima ese proyecto, y centra sus esfuerzos en la actividad pictórica. Una vez en Francia, consigue en poco tiempo abrirse camino como pintor, aunque su formación periodística y su vocación de escritor, nunca se podrán desligar de su práctica artística. Esta es la razón por la que su pintura, a pesar de estar inscrita en una estética formal afín a la del emergente *pop art* americano, acaba alejándose de los aspectos más superficiales de este movimiento, para asumir la figuración como herramienta combativa. Es así como en 1965, junto a Aillaud y Recalcati, expone en la Galería Creuze de París bajo el título: *La figuración en el arte contemporáneo*, en la que presentan una serie de obras con el lema: *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp*. El trabajo en equipo, la componente narrativa, la articulación serial de las pinturas, etc., se convirtieron en recursos estéticos, para reflexionar sobre el mundo del arte, y la propia actividad como pintor. De este modo, los tres artistas habían elaborado una serie que chocaba y atentaba contra la idea de genio defendida por las vanguardias plenamente institucionalizadas, para ello decidieron utilizar la imagen de Marcel

Duchamp como referente. Esta serie dejará constancia de un extenso repertorio de recursos plástico-narrativos, a los que el artista español no renunciará en etapas posteriores. Uno de ellos y el más significativo para nuestro propósito, es la apropiación de elementos iconográficos del cine negro y policial. En las obras que componen la serie, se desarrolla una historia protagonizada por tres jóvenes, encerrados en una habitación con el viejo Duchamp. Así, un violento interrogatorio, un juicio rápido y su correspondiente desenlace en brutal ejecución (lo arrojaron finalmente sin contemplaciones por la escalera), se convierten en la metáfora visual con la que Arroyo, Aillaud y Recalcati manifiestan, a nivel “ficcional”, el asesinato a golpes del anciano Marcel Duchamp. Estas notas de ironía y humor corrosivo se transforman en la traducción literal de los pensamientos de los tres pintores, y sus ganas de “matar al padre”, materializado en un ajuste de cuentas al poder ilimitado atribuido a las vanguardias históricas.

Con el definitivo asalto a la pintura figurativa (aunque distanciada de cualquier connotación naturalista), comenzaron a proliferar una serie de poéticas y lenguajes pictóricos, caracterizados por una elaboración intelectualizada de las obras. Dado el contexto, muy pronto los recursos narrativos se transformaron en un arma eficaz para luchar contra la angustiada situación política de nuestro país. En el caso de Arroyo y su exilio voluntario, se nos propone una actitud crítica y estética de gran coherencia que acabará impregnando toda su trayectoria. El autor, siempre ha dado mucha importancia al estilo de sus obras entendido como “un aspecto formal y visceral donde la estética cambia para servir mejor funcionalmente a los contenidos” (Arroyo, 2009:280). Es así como, acaba por asumir un lenguaje claramente narrativo, que antepone la necesidad de contar sus vivencias personales. Temas como: el exilio, la soledad, la muerte, los viajes, la situación del artista a la luz de la historia del arte moderno, y sobre todo, la crítica a un sistema político dictatorial padecido durante décadas.

5. ARROYO Y EL CINE NEGRO: PRINCIPALES PRÉSTAMOS ESTILÍSTICOS.

En el periodo de tiempo comprendido entre 1965 y 1975, su obra estuvo dedicada a ponerle títulos a la España del inmovilismo. Mirar los cuadros de

esa época es como hojear una crónica de nuestra historia contemporánea. De ellos podemos destacar su inmediata y brutal actualidad, a la hora de plasmar hechos ocultados en la mayor parte de los casos, por la versión oficial del régimen, pero que él rescataba de la prensa publicada fuera de nuestro país. Es aquí donde encontramos un primer elemento común, tanto Arroyo como el cine negro, recurren a la prensa como fuente de inspiración. Dinámica que a juzgar por una de sus últimas entrevistas recogidas en el periódico *el mundo*, todavía formaban parte del día a día del pintor madrileño.

Siempre he estado muy atento a lo que sucede fuera del estudio. Soy un lector compulsivo de prensa. La lectura y la observación son dos principios esenciales de mi vida. (...) Es difícil imaginar que alguien pueda dedicarse al arte, a la literatura, al cine o a la música sin tener en cuenta el mundo en que vive. (LUCAS, 2014, 3 de agosto)

Llama la atención como esa cercanía a la realidad que le rodea, ya estaba muy presente en cuadros tempranos como *“Interior español. Madrid, 31 de enero de 1967”*. *El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana a la llegada de la policía* (figura 1). En esta obra, es fácil encontrar una larga lista de elementos narrativos como la nocturnidad, la huida, los objetos y su valor simbólico, pero el aspecto más relevante a nuestro modo de ver, es la utilización del procedimiento cinematográfico del fuera de campo. La elección de este recurso no es inocente, algo en esta escena nos hace ser mal pensados. Como si el libro y la regla que hay encima de la cama, y la lámpara volcada de la mesita, fueran testigos mudos de un suceso al que llegamos demasiado tarde. El conjunto de elementos mostrados nos lleva a pensar en la existencia de un crimen: la nocturnidad de la escena, los objetos, el modo en que desaparece el personaje principal, y la ocultación de sus agresores. Con ello Arroyo consigue una estilización de la violencia, cuya lectura simbólica se convierte en una metáfora de la cruda violencia que vivió nuestro país en aquellos años. En cierto modo, podemos decir que tanto el cine negro como los cuadros de Arroyo, comparten el modo artificial de dilatar en el tiempo los acontecimientos a los que aluden.

Desde 1975, la pintura de Arroyo plantea algunos cambios a nivel temático, introduciendo el exilio, como referencia. Cuadros en los que se exploran

aspectos como la vida, la muerte, y la soledad, todo ello a través de personajes que nadan en tierra de nadie, que están fuera y al mismo tiempo tienen el corazón dentro, y que han hecho de la provisionalidad un modo de vida. Esta imperiosa necesidad, ha conducido al artista a contar sus sentimientos de la forma más impactante posible, asumiendo referentes extraídos de los carteles, el cómic, la literatura, los combates de boxeo, etc. Pero todas ellas no son lo suficientemente poderosas, como para que obviemos una serie de recursos con los que configura una atmósfera enigmática, bastante próxima a la del cine negro. En ese contexto, realiza entre 1978 y 1979, una serie de cuadros centrados en la figura de José María Blanco White, personaje que vivió la persecución, la incompreensión, y el exilio. Caso que presenta fuertes coincidencias a nivel temático con otro personaje de Arroyo, como el de Ganivet, dado que ambos tuvieron una existencia marcada por la soledad y la desgracia de un final trágico. Cuadros como: *José María Blanco White amenazado por sus seguidores en el mismo Londres* (1978), ponen al descubierto una serie de recursos: desde la iluminación recortada, hasta la rica gama de colores fríos con la que Arroyo consigue una atmósfera de inquietud y malestar (figura 2). Del mismo modo, los objetos del decorado están cargados simbólicamente: unas cortinas llenas de ojos, que nos hacen pensar en alguien oculto detrás de ellas; un cuadro colgado en la pared que mira con grandes lentes y los ojos bien abiertos; un personaje observando por la ventana cuyo perfil ambiguo se ajusta tanto al matón a sueldo como a un posible inspector de policía; un smoking encima de la mesita completamente almidonado, cuya rigidez, hace sospechar en una aparición fantasmal de su dueño, como la presencia de una ausencia. Este modo irreal, y un tanto onírico, de conformar el “atrezzo” es frecuente en los decorados del cine negro, por ejemplo en el film de Farrow (1948) titulado *Mil ojos tiene la noche*, podemos encontrar elementos semejantes a los empleados por Arroyo. La avasalladora presencia de ojos dentro de un espacio cerrado, dota a la obra de un ambiente altamente onírico y surrealista, metáfora del acoso continuado, al que es sometido un perseguido. La mirada del espía que invade de violencia moral todos los rincones del cuadro. Cuestión que planea incesantemente sobre las relaciones entre los personajes, penetrando sin ningún tipo de concesión en el interior del individuo, hasta obligarle a

alterar sustancialmente sus patrones de conducta habituales. La sombra acechante de la persecución y del sentirse observado, conducen a José María Blanco White, a una vida marcada por la huida. Situación desesperada de la que tan sólo puede escapar mediante otro acto violento: el suicidio. Así, Arroyo provoca en el espectador los mismos efectos de incertidumbre y proximidad, con los que el cine negro exterioriza todo su entramado conceptual de la violencia física, moral y psicológica. Así la serie dedicada al suicidio de Ganivet, y la realizada en homenaje a Blanco-White, son ejemplos claros de las posibilidades expresivas que tiene la temática de la muerte violenta. Y es que:

El cine ‘negro’, con su temática criminal y sus posibilidades expresivas para provocar visualmente estados de inquietud o malestar en el espectador (capacidad de transmitir sensaciones características de todo film ‘negro’: nihilismo, claustrofobia, miedo, desesperación...), resulta muy propicio para captar y reflejar la crisis moral que reina en el ambiente social. (Hurtado, 1986:78)

Inquietud y malestar que, incorporados al medio pictórico, también resultan eficaces a la hora de representar en las obras de Arroyo, las sombras del franquismo. Así, en *Suicidio de Ganivet* (1978), el personaje queda reducido a penas a unas botas viejas, sin cordones, y con las suelas agujereadas. El objeto mostrado, en primer plano, se convierte así en la presencia, del que ya ha sido engullido por las frías aguas del Dvina. El calzado viejo, roto y sucio, alude al Ganivet, exiliado y enfermo, que ha decidido acabar con su triste y errante existencia. Una muerte así, unido a la angulación del punto de vista, nos hace pensar más en un crimen fruto de un acto violento, que en el suicidio.

Otro de los elementos característicos del cine negro presentes en la pintura de Arroyo, es la temática de la ciudad y la noche.

El cine “negro” es un género urbano y nocturno, al igual que el cine de gangsters. Toda la iconografía del mismo está condicionada por la importancia de estos elementos. El cine ‘negro’ mantiene en parte la codificación espacial del cine de gangsters: garitos ocultos, cabarets, clubs nocturnos... que son representados con una iconografía estricta, transformada por el solo

motivo del tiempo transcurrido entre los dos géneros. Pero a diferencia del primero, en el cine 'negro' < la ciudad es una verdadera extensión expresionista de la violencia latente en este universo moral. La ciudad se estiliza aún más de noche>. (Weinrichter, 1979:49)

En el cine negro, la noche se extiende como telón de fondo del acto violento, circunstancia que Arroyo aprovecha como iconografía de muchas de sus obras. Observemos por ejemplo alguno de los cuadros que integran la serie *Toda la ciudad habla de ello. Columna roja* (1983), la presencia de la noche provoca en el entorno metropolitano un clima inquietante. El tono narrativo en este cuadro se sustenta en la ocultación, ninguno de los tres personajes es representado en su totalidad. El fuera de campo y la elipsis son el recurso mejor administrado, lo que le conduce a la elaboración de una historia violenta en donde presente, pasado e incluso futuro son encadenados. Así, Arroyo convierte la noche en el marco ideal de la violencia; al mismo tiempo que transforma sus creaciones en metáforas estilizadas del acto criminal. Junto a los aspectos descritos, también debemos contemplar el tratamiento que Arroyo otorga a la iluminación de sus cuadros.

Desde sus nocturnas visiones urbanas, que constituyen el meollo de la serie *Toda la ciudad habla de ello*, hasta el explícito homenaje directo a *La noche española*, de Francis Picabia, Eduardo Arroyo no sólo aprovecha cualquier ocasión para introducir la noche como tema dentro de sus cuadros, sino que ha convertido su propia pintura en un combate de sombras. (Calvo Serraller, 1991: 33)

Y es que “lo nocturno de estas noches pintadas por Arroyo es verlo todo negro” (Calvo Serraller, 1991: 34). Quizás el pesimismo del artista sirva para aclarar hasta qué punto existe un paralelismo entre sus obras y el cine negro, donde también encontramos la presencia de esos sentimientos.

El amor, la amistad, la lealtad o la solidaridad no existen ya como valores absolutos, han perdido su función de guía moral y, consiguientemente, el individuo debe intentar sobrevivir en mitad de un mundo que se ha vuelto más turbio y más confuso, más ambiguo en definitiva. (Heredero y Santamarina, 1996:229-230)

En el caso de Arroyo el pesimismo es afrontado con grandes dosis de ironía y humor negro, cuestión que le acerca al perfil del detective privado. Se trata en ambos de un mecanismo de autodefensa que permite hacer frente a las situaciones más adversas. Así el artista denuncia, y pone en tela de juicio la capacidad de engaño que posee la propia actividad creadora, en cuanto a condición de puesta en escena y de representación del mundo real. Una cuestión estrechamente unida al juego de mostrar y ocultar en el que acaba involucrando su trabajo. Sus imágenes se convierten en un “rompecabezas pictórico” de los sueños. Donde varias escenas y planos se entrecruzan con rótulos, carteles, letreros luminosos-mensajes que se encienden y se apagan..., junto a bastidores, encubridores de hechos de vital importancia para la resolución del enigma.

En la serie *Toda la ciudad habla de ello* (1982-1984) las alusiones al cine negro tienen un carácter anacrónico, incluso parecen fruto de un espíritu inconformista que le lleva a no bajar la guardia, a permanecer alerta ante cualquier posible amenaza. Es como si todavía no terminara de creer los cambios que conducían a nuestro país hacia un sistema plenamente democrático. También es frecuente percibir en esta serie la presencia del automóvil introducido como símbolo de la violencia criminal. Un esquema que el género de gangsters y posteriormente el cine negro, ha ido configurando como parte imprescindible de su codificación, y que está presente en obras de Arroyo como la titulada *Gato Negro* (1982) donde inevitablemente es asociado a actividades potencialmente ilícitas (figura 3).

Podríamos decir, entonces, que si el cine negro fue un reflejo de la situación social norteamericana desde el *crack* del 29 hasta el final de la contienda, las series dedicadas a Blanco-White, Ganivet, se pueden interpretar como la denuncia de las circunstancias que envolvieron a España durante el periodo franquista. En ambos casos existen intenciones similares, si bien Arroyo se apropia de elementos narrativos propios de la estética del cine negro, para hacer más impactante el mensaje que nos quiere transmitir. Así ambas manifestaciones parten de un contenido político común al que sólo nos queda comparar sus espíritus antifascistas. Ahora bien, existe una pequeña diferencia en cuanto a la contemporaneidad con la que ocurren

los acontecimientos. Aspecto que nos hace pensar en una actitud del artista español mucho más reiterativa a la hora de hacernos ver en sus obras acontecimientos todavía cercanos en el tiempo, que bajo ningún concepto debían volver a repetirse. Quizás ésta sea la lectura más justificable a su poética pictórica, sobre todo a tenor de los sucesos del 23 de febrero de 1981 con la intentona golpista perpetrada por Tejero y Milans del Bosch. De hecho la atmósfera enrarecida y nocturna del toque de queda y de las calles ocupadas de Valencia, tenían poco que envidiar a las sombras siniestras del cine negro. Una resurrección del antiguo régimen que Arroyo supo prever y denunciar, desde la distancia que su forma de pintar le proporcionaba, y que el artista cristalizó en series como *Ganivet*, *Blanco-White*, y *Toda la ciudad habla de ello*.

6. CONCLUSIONES

Existen diversos factores en la evolución marcada por las relaciones entre el cine y la pintura. Se trata de un complejo proceso en virtud del cual, el cine ha pasado de ser una nueva técnica, para convertirse en una de las manifestaciones, que más profundamente han penetrado en el pensamiento contemporáneo. Este giro ha afectado a la propia noción de arte y cultura, y ha propiciado la inclusión de estrategias procedentes de géneros desarrollados por el mundo del celuloide. Dentro de ese contexto, hemos constatado como la comprometida poética pictórica de Eduardo Arroyo asume principios estéticos y narrativos procedentes del cine negro que le han permitido durante décadas construir una crónica de las secuelas de la represión franquista vivida en nuestro país. Entre esos recursos podemos enunciar:

Los titulares de periódico son fuente de inspiración en pinturas como: *Interior español. Madrid, 31 de enero de 1967: el estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana a la llegada de la policía* (1970).

La serie *Toda la ciudad habla de ello*, es tratada como escenificación violenta del paisaje urbano y nocturno. Cuadros como *José María Blanco White amenazado por sus seguidores en el mismo Londres* (1978), plasman elementos del cine negro como la tensión física y el desgaste psicológico de la violencia vivida a diario.

La elipsis y el fuera de campo le permiten

dotar a sus obras de cierta dosis de misterio, rozando lo onírico e irreal. Resultado que sólo es posible gracias a la codificación y aprendizaje que ha supuesto para el colectivo imaginario, la visualización durante décadas de películas de gangsters y de films negros.

Como en las películas del género, el coche ha servido como eje central de algunas obras, tal es el caso de *Gato Negro* (1982). Una apropiación iconográfica que acompaña de objetos y vestimenta de la época, iluminación en alto contraste y una paleta cromática prácticamente reducida al blanco y negro.

Dadas todas estas evidencias, podemos afirmar que el imaginario colectivo generado por el cine negro, ha permitido a Eduardo Arroyo ampliar los horizontes narrativos de la pintura, y establecer nuevas complicidades con el espectador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arroyo, E. (2009). *Minuta de un testamento. Memorias*. Madrid: Taurus.
- Calvo Serraller, F. (1991). *Eduardo Arroyo*. Madrid: EdiarTE Editores.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?* Barcelona: Martínez Roca.
- Herederó, C. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Hurtado, J. A. (1986). *Cine negro, cine de género, subversión desde una mirada en sombra*. Valencia: Ed. Nau Llibres.
- Lucas, A. (3 de agosto de 2014). Entrevista con Eduardo Arroyo: España es un país de cobardes. *El mundo* (Sección Arte). Recuperado de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/08/03/53dd4ae0ca474149388b457b.html>
- Martínez-Barragán, C. (2012). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad, DOCREA*, (1), 46-62. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4060381>
- Farrow, J. (director). (1948). *Night Has a Thousand Eyes, Mil ojos tiene la noche (trad. esp)* [cinta cinematográfica]. E.E.U.U: Paramount Pictures.
- Schama, S. (2007). *El poder del arte*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Weinrichter, A. (1979). *El nuevo cine americano*. Madrid: Ed. Zero/ Zyx.

