

Transferencias Visuales

Una propuesta de Dirección de Arte para el guión *Los 32* de Antonin Artaud



Constanza María Meza-Lopchandiá Glaesser

Memoria presentada al Departamento de Teatro
de la Universidad de Chile
para optar al título profesional de Diseñador Teatral

Profesor Guía: Juan Barattini

Universidad de Chile Facultad de Artes Departamento de Teatro



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Teatro

Transferencias Visuales

Una propuesta de Dirección de Arte para el guión *Los 32* de Antonin Artaud.

Constanza María Meza-Lopehandía Glaesser.

Memoria presentada al Departamento de Teatro de la Universidad de Chile
para optar al título profesional de Diseñador Teatral.

Profesor guía: Juan Barattini.

Santiago-Diciembre 2002

A mi padre, por todo.

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta investigación se hizo gracias al incondicional apoyo y colaboración de muchas personas a las cuales agradezco con todo el corazón...

A mi profesor guía Juan Barattini por su dedicación, su paciencia y sus historias. A Monserrat Catalá por su colaboración y sus consejos.

A Héctor Ríos, Hugo Urtubey y Daniela Jordán. Gracias por las entrevistas y por compartir su experiencia.

A mis padres, Juan y Johanna. A mi papá por su guía y entrega en este proceso. A mi mamá por su amor y apoyo. A los dos, por el amor y la confianza.

A mis hermanos, Paula, Itzell, Matías, Jerónimo, Rafael y Martín, porque somos un solo gran abrazo.

Al resto de mi pequeña gran familia: Judith, Esmé, Liam, Rory, Isa, Alicia y Francisco, Néstor y Olga. Infinitas gracias.

A mis otras familias, sin ellos no sería lo mismo: A Benjamín, Benja, Mariana y Mercedes, muchas gracias por el apoyo y la amistad incondicional. A Javier, Cristina, Diego y Matías, muchas gracias por cada día, por el cariño, la amistad y los domingos.

A mis amigos, por su apoyo, amor y generosidad día a día: Carolina King, Catalina Nuñez, Constanza Moreno, Cristián Schmidt, Gabriel Díaz, Andrea Gatica, Ignacio Farias, Rafael Viada, Maria Berrios, Antonia Rossi, Denise Morán, Rodrigo Disegni, Liu Marino, Liliana Manns, Lorena de Solminihac, Consuelo Barrera, Rodrigo Claro, Catalina Devia y Mercedes Marambio.

A mis profesores, amigos y compañeros de la Escuela de Teatro, por los años compartidos...gracias.

*"...el filme no existe ni en la película ni en la pantalla,
sino tan sólo en el espíritu que le da su realidad"*

Aumont

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. INTRODUCCION.	1
II. PRIMERA PARTE: LA DIRECCION DE ARTE:	
1. El cine y el Director de Arte.	2
2. El discurso de la imagen.	5
3. El cine se expresa:	
3.1. Elementos específicos y no específicos de su lenguaje.	9
3.2. La imagen: el espacio encapsulado.	12
3.3. El espacio dramático y la Dirección de Arte.	14
3.4. El Director de Arte y la iluminación.	17
3.5. Entrevista a Héctor Ríos: Director de Fotografía.	19
3.6. Consideraciones del vestuario en cine.	22
4. Antecedentes Históricos:	
4.1. El rol del Director de Arte en los primeros 40 años de la historia del cine.	27
4.2. El Decorador en las décadas del 30 y 40: Análisis de ensayo acerca de su oficio.	37
5. Entrevistas:	
5.1. Análisis de entrevistas: Los diseñadores de producción.	40
5.2. Entrevistas a Directores de Arte en Chile.	
5.2.1. Daniela Jordán.	43
5.2.2. Hugo Urtubey.	46
6. El Director de Arte y la Transferencia Visual.	49
III. SEGUNDA PARTE: PROPUESTA DE DIRECCIÓN DE ARTE:	
1. Antecedentes históricos a la propuesta de Dirección de Arte:	
1.1. Semblanza del mundo cultural en que vivió Antonin Artaud.	51
1.1.1. El surgimiento de las vanguardias.	54
1.1.2. Artaud: Su trabajo en teatro y en cine.	60

1.2. La búsqueda de Artaud en el teatro: Concepciones generales.	64
1.2.1. La peste: origen del concepto de puesta en escena artaudiano.	69
1.2.2. El teatro como rito.	70
1.2.3. El espectáculo: integración de los elementos escénicos.	72
1.2.4. Lo referido al diseño escénico.	74
1.2.5. La imagen como base de la puesta en escena: análisis final.	77
1.3. Artaud y su relación con el cine.	79
1.3.1. La fascinación de la imagen.	81
1.3.2. El uso de la palabra y la aparición del cine sonoro.	84
2. Propuesta Visual.	87
IV. CONCLUSIONES.	125
V. BIBLIOGRAFIA.	129

INTRODUCCION

Nos encontramos en un vertiginoso momento de la historia. Todo es comunicación, globalización, rapidez, digitalización, ahorro de tiempo, síntesis, minimalismo y cualquier cosa que pueda asociarse a un mínimo y (contradictorio) presuroso esfuerzo. En ese contexto resulta un desafío detenerse y reflexionar. Mirar el entorno e intentar analizar un objeto pequeño y mínimo mientras todo sigue girando sin dar tregua.

La siguiente investigación es una reflexión y una propuesta de creación que nace de la necesidad de pararse y observar. El siglo XX vió nacer el cine y nosotros vemos como ese medio se torna grato para ser ocupado, reinventado, diseñado y pensado a partir de la Dirección de Arte y de nuestra formación como Diseñadores Teatrales.

Por eso hemos elegido realizar una propuesta de Dirección de Arte para el guión -aún no filmado- *Los 32* de Antonin Artaud. La elección de ese texto no es casual. Se centra en querer generar espacios de encuentro entre el cine y el teatro a través del trabajo del Diseñador Teatral y del manejo y conocimiento que éste tiene de lo dramático.

Para el logro de nuestro propósito, hemos dividido esta investigación en dos partes. La primera nos acerca, en términos generales, al mundo del cine como lenguaje narrativo, visual y de creación basado en la imagen. En ese contexto, nos introduciremos en el quehacer del Director de Arte a partir de la comprensión de la imagen y del espacio filmico como universos particulares y únicos que sustentan una historia -el guión- y una visión - la del Director. También intentaremos encontrar antecedentes en la historia del cine y en diversas entrevistas realizadas a Directores de Arte que nos permitan configurar un perfil de su campo laboral. Llegaremos así a una reflexión en torno a su trabajo y a la relación que existe entre éste y el del Diseñador Teatral.

La segunda parte es la propuesta de Dirección de Arte para el guión *Los 32*, que se plasma en fotografías y bocetos de ambientación y vestuario. El hecho que el guión haya sido escrito por Antonin Artaud no nos deja indiferentes y es el nexo que une nuestra formación como Diseñadores Teatrales con nuestro interés por el cine como forma de expresión. Por eso la propuesta está antecedida por una breve semblanza del mundo y la obra artaudiana. A partir de esa base resulta esclarecedor reestudiar el guión como parte de un contexto histórico y también desde la perspectiva de la poética artaudiana, que se llena de sentido, un otro sentido: expande y enriquece nuestra concepción de la creatividad artística cuando la comprendemos como una forma de enfrentar cualquier otra manifestación de arte, como es el cine, y no sólo el teatro, para la cual fue concebida.

Es entonces cuando nos damos cuenta que el mundo artaudiano podría transferirse a un mundo de imágenes en otro medio, tomando en esta acción un evidente riesgo. Sin embargo creemos en ese riesgo como medio para validar, cuestionar o transformar lo establecido. Desde esa base podemos decir que ésta investigación es ante todo, un experimento: la transferencia entre el teatro y el cine, entre el Diseño Teatral y la Dirección de Arte.

PRIMERA PARTE:
La Dirección de Arte

EL CINE Y EL DIRECTOR DE ARTE

El cine constituye una manifestación artística cuya existencia desde su aparición se torna breve. En contraste con esto ha visto nacer paralelo a su desarrollo, un cúmulo de teorías y escuelas que intentan explicarlo, analizarlo y a veces sistematizarlo para su estudio como arte y como lenguaje.

En esta parte de la investigación partimos de la base que el cine es un lenguaje. Desde ahí estudiaremos algunos de los métodos expresivos que están en directa relación con el trabajo del Director de Arte e intentaremos acercarnos al concepto de imagen cinematográfica, espacio filmico y espacio dramático.

El cine es un arte cuyos objetivos pueden discutirse ampliamente. Sin embargo, lo que une a todo tipo de films es la *narratividad*: la visualización de una narración -un guión, una historia- a través de la sucesión de imágenes acompañadas de sonido.

Una película de cine es un medio visual para dramatizar un argumento básico. Y como en todas las historias se divide claramente en principio, medio y fin. (1)

El objetivo y la forma con que esa narración se plasma en la imagen es lo que nos permitiría dividir el cine en *cine de masas* o *comercial* y *cine de arte*. Hay que dejar claro que esta división es un tanto arbitraria y que la aplicamos sólo para facilitar el estudio del campo de lo cinematográfico que interesa en ésta investigación: la Dirección de Arte.

Decíamos que el cine es arte, lenguaje y en algunos casos, el discurso de un realizador, pero también es una industria. Gubern, historiador y teórico del cine, explica esta idea:

Quien defina el cine como arte narrativo basado en la reproducción gráfica del movimiento, no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añada que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo. Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y de la sociedad en que nace, el cine es una industria y la película una mercancía, que proporciona ingresos a un productor, a su distribuidor y al exhibidor.(2)

De la idea del cine como industria, se desprende lo que hemos llamado cine de

1 Syd Field, *El libro del guión*, Plot Ed., Madrid, 1995, p.19.

2 Román Gubern, *Historia del cine*, Tomo I, Ed. Danae, Barcelona, 1979, p.15.

masas o comercial. Ahí el film es un *producto* prediseñado para satisfacer a un público determinado y obtener así una ganancia monetaria. El espectador ve el film como un material de consumo y diversión. Lo artístico o la propuesta creativa de un Director no son lo prioritario.

Por otra parte, surge a mediados de los años 50 para consolidarse definitivamente en la década del 60, una tendencia conocida como *cine de autor*. Es una contramanifestación al cine comercial, *de productor, de aparatosas escenografías y largos repartos estelares destinados a atraer a grandes masas de público* (3). Esta tendencia dio origen a importantes movimientos en la historia del cine, como son la *Nouvelle Vague* en Francia, el *Free Cinema* en Inglaterra, el *New American Cinema Group* en Estados Unidos y el *Cinema Novo* en Brasil. Eran grupos vanguardistas que por lo general desarrollaban su trabajo con presupuestos reducidos y métodos artesanales. Valoraban el cine como un medio auténticamente artístico y de experimentación que permitía plasmar una visión del mundo: la del Director. Utilizaron el guión como base para construir el film.

...el director ya no era un medio servidor de un texto preexistente (novela, guión) sino un artista creativo por derecho propio.(4)

Es importante aclarar que el cine de autor siempre ha existido a lo largo de la historia del cine. Basta recordar los trabajos de Fritz Lang, Murnau o Buñuel, sólo por nombrar algunos ejemplos. Pero es en ésta época cuando se instituye un movimiento que perdurará hasta nuestros días, que reconoce al Director de cine como un auténtico creador y como el que encabeza el equipo de filmación.

Si bien el cine de autor o de arte, también implica los intereses económicos y de los de un productor, se asocia con usar el medio cinematográfico para expresar una visión particular del mundo: la de un Director. Cada elemento del lenguaje del cine es utilizado desde su aspecto artístico-narrativo y no sólo desde lo técnico: la Dirección de Fotografía y de Arte son narración visual, el Sonido y la Música, narración auditiva. En definitiva, desde su especificidad artística y técnica, aportan al relato y a la concreción estética del discurso que propone el film.

Reiteremos la idea que la Dirección de Arte está presente en cualquiera de los tipos de cine que hemos mencionado, pero es en el de arte o de autor donde puede expresarse en toda su magnitud y donde actúa no sólo como soporte estético del guión, sino como una narración paralela al relato. Crea un entorno apropiado para éste y una sensación visual de lo que se quiere relatar, representar, recrear, o en definitiva, transmitir.

3 Román Gubern, *Historia del cine*, Tomo II, Ed. Danae, Barcelona, 1979, p.112.

4 Robert Stam, *Teoría de Cine*, Ed. Paidós Comunicación 126, Barcelona, 2001, p. 106.

Podría decirse que un film es la forma visual y sonora de relatar un argumento delimitado claramente por un comienzo, un medio y un fin. Si bien esta forma de entender y realizar cine es válida, no es la única.

Para algunos realizadores la imagen es el sustrato de lo filmico y es a través de ella, y no sólo a través del guión, que expresan su concepción del mundo. La filmografía de Raúl Ruiz es un claro ejemplo de ello. Ruiz rechaza lo que llama el *imperialismo del guión* que se da principalmente en el cine norteamericano. Filma escapándose de los límites que impone una estructura rígida de relato *aristotélico*, intenta plasmar todo lo que no está en el guión.⁽⁵⁾

Hemos extraído algunas citas de una entrevista ⁽⁶⁾ realizada en el año 2001, donde explica algunas de éstas ideas.

Mis intereses son claros: pretendo trabajar con estructuras más próximas a la naturaleza del cine, busco "trastornar" las estructuras de mis películas, alejándome de la narrativa "a la americana", que domina el cine hace mucho tiempo. Esa estructura a la americana es limitativa, se parece cada vez más a una normativa de fabricación, excluye toda emoción cinematográfica.

Lo que más me interesa son aquellos modelos donde efectivamente nos dejamos enredar en los acontecimientos, y es a eso que yo llamo las estructuras. El fundamento de toda estructura cinematográfica es querer saber lo que va a ocurrir. Pero de tal forma que ello permite el punto de partida cinematográfico (que es) la imagen, la propia imagen y no lo que ella representa.

Es la imagen la que determina la narración y no lo contrario [...] en las imágenes hay un lado narrativo, como en algunos cuadros o en algunas escenas. Coja un cuadro de Balbus, por ejemplo. Hay allí un lado ceremonial y al mismo tiempo algo enigmático que nos despierta la voluntad de saber más. ¿Quiénes son aquellas niñas? ¿Y por qué esos gatos? Es "eso" -yo les llamo imágenes en germen....

La visión de Ruiz es enriquecedora al momento de comprender el cine como una arte visual, donde el eje configurador es la imagen y lo que ésta puede llegar a expresar.

A esa idea agregamos lo siguiente:

El cine es ante todo un arte de la imagen y todo lo que no está en ella (palabras, escritura, ruidos, música) debe aceptar su función prioritaria. ⁽⁷⁾

En breve, lo que interesa es puntualizar que la imagen es el *germen* de lo cinematográfico. Es en ella donde se plasma el discurso de la Dirección de de Arte como construcción atmosférica y narración visual. Es uno de los elementos que permite la transferencia entre lo que el Director quiere expresar y la imagen.

.....

⁵ Declaraciones registradas el 24 de Octubre del 2002

⁶ Entrevista publicada en la Revista Cosas, Núm. 608, año 24, con fecha 19 de enero del año 2000.

⁷ Aumont J., Bergala A. Marie M., Vernet M., *Estética del Cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración,*

Tramuntà, Ed. Bellis, Bellis S. A., Barcelona 1996, p. 80.

EL DISCURSO DE LA IMAGEN

...el cine nos devuelve el latido mismo del mundo.

-Casetti-

Si definimos el cine como lenguaje diremos que el sustrato de lo filmico está constituido por signos que se encuentran en la imagen y que en conjunto representan una visión particular del mundo.

Metz define el cine como un lenguaje en la medida que es *un sistema de signos destinados a la comunicación*. Es un lenguaje *poco sistemático*, ya que sus unidades significativas no tienen *significado estable y universal*(1). Esto es que cada signo que compone la imagen filmica adquiere sentido en relación al conjunto y a la intención del Director y no sólo por sí mismo. En cada film los signos se relacionan con el contexto en que se encuentran. Se entienden en un sentido global, en un todo, porque vemos el film completo. Pueden trasladarse a otros campos de significación, pero perderían el sentido original que se les dio o se interpretarían de otra manera que insertos en el film.

...las imágenes del lenguaje filmico pertenecen a un sistema libre, incesantemente diferenciado, que crea sus propias significaciones a la medida de cada film y no a partir de significantes previamente definidos [...] las imágenes sólo funcionan como símbolos en el contexto de un film concreto.(2)

La característica que otorga al cine su singularidad es la de tener la capacidad de mostrar fotográficamente el entorno a través de la imagen de un mundo particular (el de cada film), pero de tal manera, que parece como si realmente existieran. Por ello puede presentar entornos fantásticos, inexistentes, que interpretamos como si fueran reales. Es importante decir que en la credibilidad del entorno y del film en general, influye la calidad del guión y como los factores que lo componen (sicología de los personajes, situaciones, desarrollo dramático, por ejemplo) se articulan de manera de crear un mundo particular.

Esto es que:

Reaccionamos ante la imagen filmica como ante la representación realista de un espacio imaginario que nos parece percibir.(3)

En esto también influye nuestra percepción como espectadores. Martin explica que lo que vemos en la pantalla está siempre *en presente*. Aunque la película relate una historia acontecida en el medioevo, la percibimos con un acucioso sentido de contemporaneidad, *se manifiesta al presente de nuestra percepción y se inscribe en el presente de nuestra conciencia.* (4)

1 Christian Metz citado por Martin en *El Lenguaje del Cine*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996, p.22.

2 Santiago Vila, *La Escenografía: Cine y Arquitectura*, Cátedra, Madrid, 1997, p.17.

3 J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estética del Cine: Espacio Filmico, Montaje, Narración, Lenguaje*, Ed. Paidós Ibérica S. A., Barcelona, 1996, p.21.

4 Marcel Martin, *El Lenguaje del Cine*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996, p. 28.

Con respecto a esto, Casetti analiza la teoría de Andre Bazin acerca del *realismo ontológico*, de la cual extraemos la siguiente cita para explicar la fascinación que produce el fenómeno cinematográfico en el espectador.

..La íntima capacidad persuasiva de muchas de sus imágenes, la inmediatez, y la densidad de cuanto aparece en la pantalla, la adhesión espontánea a lo que se nos presenta ante la vista.(5)

Para Casetti la teoría de Bazin puede considerarse incompleta ya que *la necesidad de disolverse en el flujo de la vida [no es] uno de los rasgos característicos del cine moderno*. Definir esto último tampoco es parte de esta investigación(6). Si diremos que para nosotros la fascinación que el cine ejerce radica en su capacidad de mostrarnos mundos, historias y caracteres a través del movimiento, del tiempo y del sonido plasmados en la pantalla y de qué manera damos como Directores de Arte, a esa visión del mundo, un rostro estéticamente coherente con el relato de manera de transformarlo en objeto artístico y narrativo. Pero continuemos refiriéndonos a la imagen.

Martin propone que la representación filmica es *unívoca*, es decir, capta los elementos de la realidad y les otorga a cada uno la característica de singularidad alejándolos de lo genérico. Esto hace que se llenen de un sentido simbólico y singular en cada filme.

[el cine describe] desde afuera los efectos objetivos de las conductas subjetivas, debe esforzarse por sugerir más o menos simbólicamente los contenidos mentales más secretos y las actitudes psicológicas más sutiles.(7)

Surge entonces el concepto de *símbolo* y las distintas formas en que éste puede aparecer: como *metáfora*, como *metonimia* o como *alegoría*.(8)

El símbolo utilizado como metáfora se evidencia- en lo que se refiere a la Dirección de Arte- cuando los elementos que componen la imagen son *icónicos*:

...un determinado color, una determinada música remiten a una determinada atmósfera.(9)

La *metonimia* se refiere a la utilización del símbolo como índice constructor o configurador. Un ejemplo de ello sería que la imagen de un árbol puede llegar a significar el bosque. Precisemos que en la puesta en escena teatral esto se traduce de un modo más evidente que en el lenguaje del cine.

Por último, está la *alegoría*, vinculada a lo metafórico, en el sentido que un elemento, como el color, simboliza un sentimiento, un personaje, o un estado anímico.

5 Bazin citado por Francesco Casetti, *Teorías del Cine*, Cátedra, Madrid, p. 46.

6 Para ahondar en el tema ver Francesco Casetti, *Teorías del Cine*, Cátedra, Madrid pp. 41-47.

7 Op. cit.: Martín, p.252.

8 Esta clasificación ha sido tomada del *Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis. Creemos que como conceptos, a pesar de estar planteados para el teatro, son aplicables a la imagen filmica.

Es por eso que los proponemos en este análisis.

9 Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética y Semiología*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p.422.

Llevemos esto a la ambientación de un espacio fílmico. Los objetos del espacio que *ambientan* la casa de un personaje los percibimos como únicos, sabemos que le pertenecen al personaje, que conforman su mundo, su cotidiano. Pero además son símbolos en el lenguaje narrativo-visual. No sólo confieren intimidad y veracidad a la imagen, creando un mundo particular, sino que aportan un sentido a la ambientación: se utiliza tal o cual color por lo que quiere decir -o simbolizar- en el contexto fílmico.

Un claro ejemplo de ello es la trilogía del director Kristoff Kieslowsky *Rouge, Blanc y Bleu*. Cada uno de estos films relata una historia distinta, pero marcada por el color que conforma el entorno. En ella el símbolo en cualquiera de sus acepciones se hace evidente.

Precisemos que en cada film debe existir una *coherencia íntima*(10) que interpretamos, en relación a la Dirección de Arte, como la creación de una sensación visual y atmosférica coherente con el relato cinematográfico.

[El lenguaje del cine] nos permite aceptar los particulares, incluso los imposibles, siempre que sean coherentes, y rechazar los detalles, incluso los más exactos, cuando supongan un desvío [del sentido del film]. La imagen nos habla plenamente con el lenguaje de las ideas, los conceptos [y los símbolos]. (11)

Aclaremos que no se trata de saturar la imagen de signos y símbolos que evidencien un sentido de lo que se quiere decir a tal punto que la imagen se transforme en algo hermético, obvio y cerrado. Por el contrario, se trata de sugerir y de crear atmósferas que aporten a la narratividad y que tengan coherencia con el propósito original. Esto lo podemos ver con claridad en films de directores como Peter Greenaway o David Lynch, donde se aprecia en la imagen una concepción original de la visión de un universo particular, el de los personajes, que se torna real y creíble por medio de la coherencia que ofrecen todos los elementos que lo constituyen.

Es indudable que en la intención del realizador interviene



Bleu es un claro ejemplo de como el color se constituye como un símbolo a través de la Dirección de Arte.

10 Galvano Della Volpe citado por Casetti en *Teorías del Cine*, p. 79.
11 *The Cinema*

el factor estético. Concordamos con Martin cuando plantea que es a partir de una serie de elementos y procesamientos *purificadores e intensivadores* (12) que la imagen registrada se va transformando en algo estético, artístico y sensorial que permiten densificar el entorno mediante su selección y ordenamiento. Lo que vemos en la imagen no es casual, sino que está encausado hacia lo que quiere mostrar, está prediseñado en relación a lo que se quiere decir. Esta densificación quizás sea *la fuerza específica y el secreto de la fascinación que el cine ejerce*.

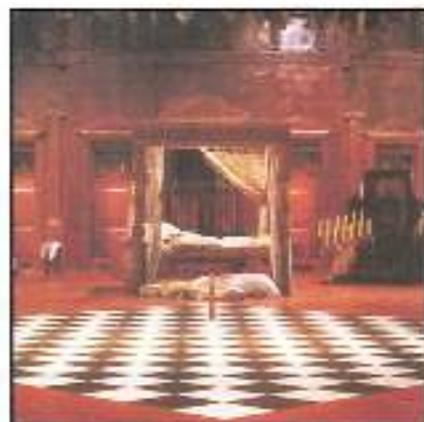
A esta visión agregamos:

...lo que dota de significado al filme no es la realidad representada, sino la forma en que se representa.(13)

Esta idea es clave para comprender la originalidad del cine o de cualquier arte. Si bien existen "reglas", por llamarlo de algún modo, que están determinadas *a priori*, como por ejemplo el significado que hay en la utilización de un plano determinado, en cada propuesta esa significación se actualiza y reinventa y adquiere sentido en el contexto en que fue creada y en el que se encuentra inserta.

En definitiva, el film es obra de arte como voluntad expresiva. Es el espacio donde confluyen y construyen distintos pensamientos que se unifican en una visión integrada que se expresa través del signo primordial del lenguaje cinematográfico: la imagen, ventana que nos lleva a introducirnos en la narratividad y en la configuración de una visión del mundo. Es una reinterpretación de la realidad o una visión particular de ella, a través de una *forma estéticamente estructurada* (14) que por una parte, va asociada a un contexto, la narración, y por otra, a su forma específicamente cinematográfica, el montaje(15) que es un proceso técnico que se realiza con el material filmado con el cual se ordenan, combinan y disponen las imágenes y el sonido:

El montaje es la organización de planos de un film en determinadas



The Baby of Macon
de Peter Greenaway.



Blue Velvet
de David Lynch.

12 Marcel Martin, *El Lenguaje del Cine*, Ed. Gêdisa, Barcelona, 1996, p. 30.

13 Francesco Casetti, *Teorías del Cine*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p.74.

14 Francesco Casetti, *Teorías de Cine*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 85.

15 El estudio del montaje de un film puede abordarse desde múltiples puntos de vista. Desde los inicios del cine ha evolucionado de muchas formas y es indudable la importancia que tiene dentro de la estructuración del lenguaje cinematográfico. Sin embargo, por la complejidad y extensión que implica su estudio y porque nos separaríamos del tema central de esta

condiciones de orden y duración. (16)

Comparar el cine con el teatro no cabe en los objetivos que propone esta investigación. Pero sí diremos que en la configuración de un mundo particular y en la creación de una atmósfera narrativa en la imagen, es donde la labor del Diseñador Teatral y del Director de Arte como constructores de sentido a través lo visual confluyen a través de una sola herramienta: el manejo de lo dramático en relación a lo estético y lo plástico. Es esa característica la que hace que los conocimientos y los recursos técnicos y plásticos con que cuenta el Diseñador Teatral se tornan específicos al lenguaje del cine. Ambos roles comparten la labor de recrear, conceptualizar o inventar el espacio -imagen- creando a través del color, las forma, los objetos, un conjunto atmosférico que funcione como soporte y entorno específico del mundo que el Director quiere entregar. En ese sentido la Dirección de Arte es también narración en el lenguaje discursivo de la imagen.

.....

EL CINE SE EXPRESA

ELEMENTOS ESPECÍFICOS Y NO ESPECÍFICOS DE SU LENGUAJE

El cine es un lenguaje que utiliza diversos medios para concretar su expresión. Estos medios pueden dividirse en dos grupos. Por una parte, los que pertenecen exclusivamente a su lenguaje, nacieron y se han desarrollado en él. Son los que se han denominado elementos específicos. Ejemplo de ello son los ángulos y movimientos de cámara o la elipsis. A continuación hablaremos de ellos someramente sólo para formarnos una idea.

Recordemos que el cine es asociable a un discurso o a una visión de la realidad en movimiento, plasmado a través de lo fotográfico. Trascurre en un espacio determinado del cual percibimos su duración, en relación al tiempo del filme y no necesariamente al tiempo real.

La elaboración del entorno se realiza gracias a la cámara, que desde su creación ha evolucionado y se ha perfecciona desde el punto de vista técnico. Esto ha hecho que la gama de movimientos que realiza se amplíe.(1)

A través de la cámara y de lo que vemos por el visor determinamos el encuadre, que es *la composición del contenido de la imagen.*(2) El encuadre es fundamental ya que permite la narración de la historia o del relato visual desde un determinado punto de vista (desde un personaje o desde una situación, por ejemplo) y además otorgan

16 Marcel Martín, *El lenguaje del Cine*, Ed. Gedisa, Madrid, 1996, p.144.

17 Para una síntesis de la evolución de la cámara ver Marcel Martín, *El Lenguaje del Cine*, p. 36-41.

un determinado estilo al film.

Encuadrar es escoger un fragmento de la realidad, seleccionar su forma de un conjunto, configurando así una estructuración significativa que se propone a la contemplación del espectador.(3)

A los encuadres se suman los tipos de planos y los ángulos de toma que también inciden en la significación de la imagen. A través de ellos se va conformando el relato visualmente. Son el medio expresivo que permite decir a través de cada fotograma algo que en conjunto forma la estética de la película. Por ejemplo, un primer plano no dice lo mismo que un plano general.

...debe haber una adecuación entre el tamaño del plano, su contenido material [...] y su contenido dramático. (4)

La decisión de como los planos serán utilizados está en directa relación con lo que se quiere narrar del guión, con como se va a contar el film, con lo que se quiere mostrar del mundo que se ha reinterpretado o construido. En eso inciden la visión del Director y la del Director de Fotografía. El Director de Fotografía evalúa la factibilidad de realización del plano técnicamente y propone la composición estética en términos generales. El Director de Arte colabora en la determinación de lo que se verá en el plano a partir de la composición de los elementos del espacio representado y el cuerpo del objeto o sujeto. Sin embargo, en términos de "responsabilidad final", es una decisión del Director. Recordemos que cada una de las áreas del film trabaja en pos de lo que él quiere decir a través del film.

En cuanto a los ángulos de toma estos pueden estar justificados por la forma en que se está narrando el film o pueden tener una significación psicológica particular. Martin(5)cita el film *Roma, ciudad abierta* (1945) de Roberto Rosellini y explica que la secuencia de la muerte de María está filmada desde un punto de vista normal, pero el plano preciso durante el cual es asesinada esta tomado desde el piso superior de un edificio y la mujer que corre por la calle *parece un frágil y minúsculo animal en lucha contra un inevitable destino.*



El Hombre de la Cámara
de Dziga Vertov

3 Francesco Casetti, *Teorías del Cine*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p.23.

4 Marcel Martin, *El lenguaje del Cine*, Ed. Gedisa, Barcelona, p. 43.

5 *Ibidem* p. 48

En los ángulos de toma juegan un rol importante los puntos de vista desde donde se cuenta la historia, que pueden ser *objetivos* al espectador o *subjetivos*, esto es cuando la cámara asume la visión de uno de los personajes. Martin lo ejemplifica con *El acorazado de Potemkin* (1925) de Eisenstein. En una de las secuencias del tiroteo, la agitación de la cámara proporciona la visión subjetiva de los personajes víctimas de las balas.(6)

Según Martin, los movimientos de cámara también influyen en la narración. Algunos remiten a mostrar al espectador una descripción del paisaje o del entorno. Pueden ser un travelling, una panorámica o una trayectoria (7). Otros, al igual que los ángulos de toma, se relacionan con una visión psicológica del cuadro filmico. Martin ejemplifica esta idea con la obra de Renais como *Hiroshima Mi Amor* (1959): el travelling hacia adelante cumple una función que no tiene que ver con la descripción sino con una *función de penetración*. Con esto el movimiento de cámara refuerza la función de la música formando un todo onírico e irrealista.

...el movimiento tiene un significado en calidad de tal y tiende a expresar [...] un elemento material o psicológico llamado a desempeñar una función decisiva en el desarrollo de la acción. (8)

Los elementos a los cuales nos hemos referido conforman algunos de los componentes del lenguaje del cine en términos específicos, y no todos se vinculan directamente con el trabajo del Director de Arte. El grado de incidencia que éste tiene en las decisiones de como se filma la película, en relación a los elementos específicos (plano, encuadre, etc.), va a depender de la forma de trabajo de cada Director y de la relación que tenga con éste.

Por otra parte, existen los elementos *no-específicos* del lenguaje cinematográfico. El cine ha tomado prestado de otras artes, como la pintura, la fotografía, el teatro o la literatura, algunos de los recursos que le conforman. Podríamos afirmar que en él confluyen múltiples manifestaciones del arte para concretar su expresión.



El Acorazado de Potemkin
de Sergei Eisenstein.

6 Ibidem p. 50.

7 Para una profundización del tema véase Marcel Martin, *El Lenguaje del Cine*, Ed.Gedisa, Barcelona, 1996.

8 Martin, Marcel, *El Lenguaje del Cine*, Ed.Gedisa, Barcelona, 1996, p.53.

...los elementos no específicos del cine son aquellos que han sido tomados de otras manifestaciones de origen figurativo, teatral y narrativo.⁽⁹⁾

A modo de ejemplo diremos que son elementos no específicos, la música, el guión, la fotografía, el entorno visual del film: mobiliario, colores de los muros, formas de los objetos, estilos de ornamentación, etc.

El rol del Director de Arte se relaciona directamente con algunos elementos no específicos como el diseño del espacio representado en la imagen filmica, de los elementos y objetos que componen ese espacio, la creación de la atmósfera que quiere entregarse a través de la imagen, el diseño o la concepción del vestuario de los personajes, el estilo del maquillaje y el de la iluminación. En esto último precisemos que las decisiones acerca de la iluminación atañen directamente al Director de Fotografía. Es un campo de la cinematografía tan específico y complejo que sólo puede ser llevado a cabo por un profesional preparado técnica y artísticamente para eso. Sin embargo, creemos que el Director de Arte debe participar en la Fotografía del film en lo que se refiere a la selección de la gama cromática. Hay elementos de ambientación y de decorado (superficies, espejos, colores de muros, lámparas) que influyen en la iluminación. Es por ello que el trabajo debe ser en conjunto. La suma de Fotografía, Iluminación y Arte es lo que determinará el entorno del film. Profundizaremos acerca de esto más adelante. Por ahora, el espacio filmico, su definición, su aspecto dramático, sus componentes y la forma en que el Director de Arte lo aborda, es lo que a continuación nos ocupa.

.....

LA IMAGEN: EL ESPACIO ENCAPSULADO

A continuación hablaremos del sentido del espacio en la imagen cinematográfica, para desde ahí comprender y ahondar el sentido del *espacio dramático* o *entorno* que está contenido en el espacio filmico y que está en directa relación con el trabajo del Director de Arte.

El espacio en cine puede ser considerado como un elemento específico y no específico a la vez. Hemos dicho que un elemento debe ser considerado como no específico en la medida que ha sido adoptado de otras manifestaciones. En ese sentido el espacio como tal no es original del cine. Su manejo, representación o estructuración, existe en otras artes, como en la arquitectura o en el teatro. Lo que es original de él y que lo transforma en un elemento específico de su lenguaje es la forma como se representa. Es decir, la forma como se interpreta.

El punto de partida es el sistema de representación que está en la base de la imagen cinematográfica. El sistema gobierna la representación [o interpretación] del mundo en la pantalla, especialmente la construcción del espacio en el que se desarrolla la acción.⁽¹⁾

9. Francesco Casetti, *Teorías del Cine*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p.70.

1. Francesco Casetti, *Teorías del Cine*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 267.

A los componentes de la imagen les otorgamos una razón de ser porque creemos en éstos como proyección del mundo o como la reinterpretación de él a partir de la visión de un Director. Como veíamos, la sensación de que lo que estamos viendo en el film parezca como sacado de la vida se asienta en que el cine permite plasmar en un formato bidimensional, (la pantalla) lo tridimensional (espacio, tiempo, movimiento). Por ello, el entorno espacial es imprescindible, está inscrito en su lenguaje. Es inseparable de la narración por ser ahí donde está se desarrolla. Desde esa perspectiva, el espacio en la imagen es un nuevo planteamiento de la realidad o del entorno- una interpretación que requiere un espacio donde asentarse. Ese espacio es el *espacio dramático*, que se asocia con lo representacional o con la puesta en escena del espacio que rodea a los personajes: los encapsula para situarlos y hacerlos únicos, singulares e individuales en cada film. En otras palabras, sitúa la narración en un determinado lugar y contextualiza el perfil psicológico de los personajes.

Pero para ahondar en el concepto de espacio dramático, y en la forma como atañe al Director de Arte, es necesaria una breve explicación de la concepción general del espacio fílmico, definición que tiene múltiples acepciones.

El espacio fílmico está en directa relación con el concepto de montaje. Marcel Martin, en *El Lenguaje del Cine*, lo explica de la siguiente manera:

El cine considera el espacio de dos maneras: o bien se conforma con reproducirlo y hacérselo sentir mediante movimientos de cámara ("Con los movimientos de cámara, escribe Balazs, el espacio mismo se hace notorio y no la imagen del espacio representada en la perspectiva fotográfica"), o bien lo produce creando un espacio global sintético que el espectador percibe como único, pero hecho con la yuxtaposición-sucesión de espacios fragmentarios que pueden no tener ninguna relación material entre sí.(2)

Este último caso lo ejemplifica con el experimento realizado por el director ruso Kulechov, que denominó al cine con la característica de *geografía creadora*. En la década del 20, montó planos filmados en distintas locaciones de tal manera que se producía un efecto de continuidad en la unidad de lugar de la secuencia.

Por otra parte, Casetti(3) da una explicación levemente distinta. Explica respecto al montaje que la imagen fílmica vale *por semejanza, contraste o [...] sucesión* en relación a las otras imágenes de la película y al contexto en general. En ese proceso se van creando espacios artificiales o *virtuales*, concebidos a partir de espacios reales plasmados en la película (material filmado).

A esta idea agregamos la visión de Vila que afirma que el espacio fílmico se concibe como un espacio virtual, *reconstituido por el espectador a partir de una sutura imaginaria, coherentizando los elementos fragmentarios proporcionados por la película*(4) a través del montaje y del desglose.

2 Marcel Martin, *El Lenguaje del Cine*, Ed. Gedisa, Madrid, 1994, p. 209.

3 Francesco Casetti, *Teorías del Cine*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p.84.

4 Santiago Vila, *La Geografía del Cine y Arquitectura*, Ed. Cátedra, Madrid, 2003, p. 37

En cuanto al espacio representado en la imagen- que denominamos espacio dramático por ser ahí donde transcurre la acción- nos interesa recalcar a grandes rasgos, la diferencia que existe con el espacio teatral. En éste, el espacio como tal funciona como soporte del relato, es por ello que podemos prescindir de la escenografía aunque esto, sin duda vaya en desmedro de la puesta en escena como concepto global. En el cine, en cambio, el espacio material es un espacio estético absolutamente específico, inseparable de los personajes que en él habitan. No funciona sólo como soporte, sino que es parte del sustrato de la imagen filmica.

El espacio cinematográfico es, pues, un espacio vivo, figurativo y [representativo] tridimensional, dotado de temporalidad como el espacio real y al que la cámara experimenta y explora como nosotros lo hacemos en él, y al mismo tiempo, una realidad estética a la misma altura que la pintura, sintética, y densificada, como el tiempo, mediante el encuadre y el montaje.(5)

Podríamos decir que el espacio filmico es entonces donde se desarrolla la acción. En teatro es el escenario. En cine es la cápsula material y estética que envuelve una historia.

.....

EL ESPACIO DRAMÁTICO Y LA DIRECCIÓN DE ARTE

Hemos denominado espacio filmico a aquel que contiene el entorno visual y material del film y que en conjunto con la fotografía, la iluminación, el sonido y la música generan la atmósfera de éste. El espacio dramático está contenido en el espacio filmico y son los lugares materiales o los espacios físicos donde transcurre el film.

Al conjunto material y estético que forma el entorno de los personajes, el léxico cinematográfico lo ha denominado decorado, tomándolo de la antigua acepción teatral que actualmente denota a la escenografía. Por lo tanto, el decorado en cine es el entorno escenográfico construido, preconcebido o diseñado que rodea al personaje.

El espacio dramático podría abarcar también los espacios naturales que no necesariamente han recibido intervención plástica o que no han sido construidos especialmente para la filmación. Esto es la locación.

La locación, por ejemplo, puede ser un espacio abierto, un exterior, la fachada de una casa, una avenida o el interior de una bodega. Son verdaderos decorados o escenografías redescubiertos en el espacio real y que resultan óptimos para la escenificación del entorno, ya sea por razones económicas o estéticas. En muchos casos filmar en una locación tiene un costo mucho menor que la construcción de un decorado en estudio. Puede ocurrir también que una locación exterior o interior, se intervenga con decorados o elementos especialmente diseñados, construidos o

5 Marcel Martín, *El Lenguaje del Cine*, Ed. Gedisa, Madrid, 1994, p.222..

seleccionados para el film.

En definitiva, el espacio dramático contiene los decorados o la escenografía y todos los elementos materiales que cohabitan y forman el entorno del film, por ende, el de los personajes. En ese sentido nos hablan de la historia que estamos contando en términos visuales, atmosféricos y plásticos. Es un sublenguaje dentro del lenguaje del cine, ya que también está conformado por signos que son decodificados por el espectador, aunque sólo sea a un nivel sensorial y no necesariamente consciente.

En el texto *Escenografía: Cine y Arquitectura* (1) de Santiago Vila se hace referencia a un estudio hecho por el director de cine Eric Rohmer del espacio en el film *Fausto* de F.W. Murnau. Si bien Vila lo interpreta desde la semiología, nos parece rescatable la división de los tipos de espacios cinematográficos que se plantean, ya que pueden facilitar la comprensión y definición del espacio dramático. Hemos tomado ésta división y la hemos complementado con otros textos o con nuestra visión.

Rohmer divide el espacio en tres tipos según una asociación libre que hace con otras manifestaciones del arte. Aparecen 3 tipos de espacio: *pictórico, arquitectónico y filmico*.

El *pictórico* trata de la vinculación que existe entre la imagen cinematográfica y la idea de *representación del mundo* en el film. En esa representación confluye el dibujo, entendido como *presencia del trazo en el diseño de personajes, objetos y decorados* (2), la iluminación del espacio, que sería vinculable a distintas escuelas pictóricas y la composición como la *organización dramática de las formas materiales en el espacio*. En ésta asociación entre el espacio dramático y la pintura es evidente la relación que se establece entre la expresión cinematográfica y su concreción visual y estética. Esto se realiza a través del mundo plástico, mediante la creación, selección o diseño de los elementos que conforman el espacio dramático concebidos como una propuesta artística creativa y que funciona como un componente narrativo y atmosférico del film.

Crear el espacio dramático, si bien tiene que ver con describir visualmente el entorno de los personajes, es hacerlo de un modo que incluya un discurso estético coherente, que aporte al film en la legibilidad de un discurso original o una determinada visión del mundo. Se hace evidente que la forma que tenga el espacio dramático en relación al color, forma y atmósfera en general, es imprescindible para la definición de la estética del film. Aquí es donde surgen los símbolos (metáfora, metonimia, alegoría) a los que aludíamos anteriormente. La Dirección de Arte se hace parte del lenguaje del cine como una forma más de narración y por ello utiliza elementos- colores, formas, objetos- que expresen, simbolizen o signifiquen una idea o una sensación. Todo eso basado en lo que *se quiere decir*.

1 Santiago Vila, *La Escenografía: Cine y Arquitectura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997.

2 Santiago Vila, *La Escenografía: Cine y Arquitectura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p. 21.

Continuando con el planteamiento de Vila, lo *arquitectónico* se refiere no sólo a la creación y construcción de formas precisas que estructuran el *entorno* (decorado y objetos), sino que también a la función estética que éstas cumplen en el discurso fílmico. Esto es que participan en la estructuración de la composición de la imagen con la posibilidad que constituyan un símbolo. Por ejemplo, en el film chileno *La Fiebre del Loco*(3), el bar del pueblo tiene un techo muy bajo dado a partir de una serie de pliegues de un telón, evocando la sensación de que todo está muy encerrado y comprimido. Transmite la sensación visual que el espacio está siempre lleno de concurrentes, objetos y jolgorio y que es el lugar donde habitan ocultos una serie de secretos, como historias de amor o negocios clandestinos.

En relación a los objetos Vila plantea que éstos pueden ser considerados desde su perspectiva utilitaria u ornamental. Lo primero se relaciona con lo que en teatro se conoce como la *utilería de personaje*: los objetos se usan como tales y responden a las necesidades dadas por el guión o por la acción. Lo segundo se refiere a aquellos objetos ambientan el espacio dramático y que no necesariamente los utiliza un personaje.

Como espectadores tenemos noción del espacio dramático debido al desplazamiento de los personajes que son seguidos por el recorrido que hace la cámara. En esto son fundamentales los elementos específicos como la profundidad de campo(4) y del plano secuencia, que permiten que la propuesta plástica se vea completa y no fragmentada como sucedió en la década del 20, cuando las teorías soviéticas de montaje hicieron que el espacio representado se viera desplazado por la fragmentación y conceptualización de las imágenes. Es lo que se conoce como montaje ideológico.(5)

La disposición de los objetos ornamentales en el espacio está dada, además del criterio estético, por este recorrido y en función del grado de visibilidad que queremos que tengan, que la cámara y la iluminación nos permitirán ver. Por lo tanto:

[La disposición de los objetos] configura la puesta en escena de la secuencia [fílmica].
(6)

Concordamos con la afirmación de Vila acerca de considerar los objetos de la imagen fílmica como *índices o símbolos respecto a las intenciones de los personajes* (7). En este punto creemos que no todo debe ser diseñado para ser comprendido en una primera lectura. Hay pequeñas sutilezas y detalles que no siempre se captan

3 Dirigida por Andrés Wood y con Dirección de Arte de Paz Puga.

4 ...la imagen fílmica es nítida en una parte del campo, y para caracterizar la extensión de esta zona de nitidez se define lo que se llama la profundidad de campo. Definición obtenida de J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estética del Cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*, Ed. Paidós Ibérica S. A., Barcelona, 1996, p. 33.

5 Para una profundización del tema ver Martin, Marcel, *El Lenguaje del Cine*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996.

6 Santiago Vila. *La Escenografía: Cine y Arquitectura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997, p.24.

individualmente, sino como parte de un todo, de una propuesta general. Enriquecen visualmente el relato.

El cine tiene la virtud de mostrarnos un nuevo entorno, de crear un mundo imaginario -similar u opuesto al real- a través de la imagen. Desde esa perspectiva en un film se construyen mundos de ficción donde la disposición de los elementos y del espacio arquitectónico, que conforma en definitiva el espacio dramático, están diseñados y conceptualizados por un equipo de creadores en relación a la visión del Director. Es en el proceso creativo y de definición del film donde confluye la visión del realizador con las propuestas que los directores de cada área hagan al film: el Director de Sonido, el de Fotografía y el de Arte. Cada uno de ellos narrará el film desde su especificidad técnica, creando el entorno adecuado para lo que se quiere contar, para lo que el Director quiere decir.

.....

EL DIRECTOR DE ARTE Y LA ILUMINACIÓN

La Fotografía y la Iluminación en un film son elementos que hemos definimos como no-específicos del lenguaje del cine.

Detenernos en una definición del Director de Fotografía no cabe en esta investigación. A grandes rasgos podríamos decir que es el encargado determinar como el film se ve en su aspecto estético, a partir de lo lumínico, de la composición y encuadre de la imagen y de los movimientos de cámara. Colabora con el Director en la forma como el film será contado y en la solución técnica de esa forma. Es una labor que exige de un gran conocimiento técnico de la cámara y de los equipos para iluminar, además de criterio estético. Néstor Almendros, destacado fotógrafo español, plantea lo siguiente en relación a la composición de la imagen en el cuadro filmico:

Obtener una buena composición dentro de un encuadre cinematográfico es, a fin de cuentas, organizar sus distintos elementos visuales de manera



Fausto
F.W. Murnau.

que el todo sea inteligible, útil a la narración y, por lo tanto, agradable a la vista. [...] la habilidad del Director de Fotografía se mide por su capacidad para aclarar una imagen, para limpiarla, como dice Truffaut, o a un decorado. En otras palabras, por su capacidad para organizar visualmente una escena ante un lente [...] destacando tal o cual elemento que nos interesa. (1)

La iluminación en un film es básica y definitoria. No sólo porque sin ella sería imposible hacer cine, sino porque se torna fundamental en la constitución de la atmósfera que le queremos dar al film.

[La iluminación] es un factor decisivo en la creación de la expresividad de la imagen. (2)

La luz es parte del lenguaje cinematográfico y signo del lenguaje estético del film. Aporta definición al entorno espacial y a lo que se quiere decir. En esto y recurriendo a la historia del cine, fueron de vital importancia los aportes realizados por el cine expresionista alemán que dieron, en términos generales, importancia al diseño del espacio representado, a la luz y al vestuario, al priorizar las formas dándoles una forma no-realista, puntiaguda, extraña. El expresionismo introdujo masivamente el uso del claroscuro en la imagen cinética y la validación de la sombra al plantearlos como recursos expresivos que permitían acentuar los factores de dramatización.

La iluminación, entonces, participa del concepto estético que encierra la película y en la definición de la atmósfera.

La iluminación [...] sirve para definir y modelar las siluetas y los planos de los objetos, crear la sensación de profundidad espacial y producir una atmósfera emocional y hasta algunos efectos dramáticos. (3)

Antes de continuar recordemos que buscamos definir el rol del Director de Arte. Sabemos que éste no trabaja directamente con el recurso de la Fotografía. Sin embargo, intuimos que en algún punto ambos roles se encuentran. Esto porque la iluminación es un elemento central en la concepción atmosférica del film. Para encontrar ese nexo entre Arte y Fotografía, además de la revisión de diversos



Casanova
de Alexander Volkov

La Dirección de Arte crea el entorno adecuado para el film según la interpretación que se le ha dado al guión y según la visión del Director.

1 Néstor Almendros, *Días de una Cámara*, Ed. Seix Barral S.A., Barcelona, 1996, p. 21.

2 Marcel Martin, *El Lenguaje del Cine*, Ed. Gédisa, Barcelona, 1996, p. 63.

textos, hemos realizado una entrevista al Director de Fotografía chileno Héctor Ríos. A continuación presentamos un extracto de ella.

ENTREVISTA A HECTOR RIOS: DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

En relación a la forma de enfrentar el trabajo, digamos que la primera etapa para definir una propuesta tanto en la Dirección de Arte como en la Fotografía es el estudio y desglose del guión ¿Está usted de acuerdo con eso? Si es así ¿De qué manera lo aborda para generar una propuesta creativa?

Si estoy de acuerdo con eso. Considero que un buen guión hace una buena película. Hay un trabajo de mesa, de preproducción muy intenso, en que se trabaja con el Director, el Director de Arte y el Director de Fotografía. Ellos integran un trío que es el responsable de la visualidad de la película de manera que ese trabajo es extremadamente importante. En el caso de *La Frontera*, por ejemplo, con Juan Carlos Castillo, un gran profesional de la Dirección de Arte y con Ricardo Larraín asumimos esa tarea con gran responsabilidad. Fue una experiencia bastante positiva, que nos dejó la sensación que habíamos logrado una buena película. Ahora en relación al guión, desde el momento que uno se integra al proyecto recibe un guión técnico que ha sido elaborado entre el director y un co-guionista, en este caso Jorge Goldenberg. Entre ellos prepararon un guión técnico que resultaba muy atractivo. Yo, como Director de Fotografía, tengo que definir una serie de aspectos para abordar el trabajo. Hubo que visitar las locaciones, viajar a Puerto Saavedra, efectuar mediciones de luz. Hay que plantear también ciertas proposiciones estéticas y hacer pruebas de filtraje y consideraciones técnicas que atañen al resultado. Uno tiene que integrarse mucho al trabajo del Director y del Director de Arte, es un trío que funciona de manera sólida y coherente. *La Frontera* fue realmente una experiencia muy rica. Hay otras veces en que el guión te inspira cosas, pero no tan en profundidad como ocurrió en ese caso. Con Raúl Ruiz es todo lo contrario. Él escribe sus textos y llega a dirigir haciendo sus propuestas sobre la marcha, es un estilo muy audaz y atractivo.

Una vez que tiene definida su propuesta ¿De qué manera se la transmite al Director?

Bueno, hay un largo trabajo de mesa, se han hecho fotografías de las locaciones, hay todo un diseño de las locaciones hecho por el Director de Arte, hay desgloses de todos los planos del proyecto para ir avanzando en las soluciones propuestas. Se define el tipo de película sensible y todo lo que tiene que ver con la infraestructura. De manera que se van resolviendo las necesidades de manera muy precisa. Si se va

a estar en un lugar muy lejano, como ocurrió en el caso de *Los Montañas* hay que tener todo bastante resuelto, es el trabajo de pre-producción. Hay un diseño, una propuesta de imágenes que una cámara que define, considerando lo que el medio ofrece allí como posibilidades: los escenarios, las locaciones en general, las instalaciones que han sido diseñadas por el Director de Arte. Todo se lleva lo más precavido posible.

Para explicar el concepto que usted tiene de la fotografía de la película ¿las referencias pictóricas o fotográficas?

Generalmente es así. Trataré como referencias las imágenes de algunas muestras de la fotografía o de la pintura. En el caso de *Los Montañas* tenemos un tema naturalista. Se plantea una idea que no se presta a abstracción, es muy concreta y fuerte. Es un tema de tipo político, que exige un estilo realista. Es indudable que en terreno la realidad presenta también una serie de situaciones que hay que tenerlas y aprovecharlas. A veces hay reglas muy fuertes de naturalismo. En algunas ocasiones el clima era muy fuerte y otros hay planes muy definidos para realizar todo el trabajo, hay días en que una cámara que filmar aunque sea con sol, el paisaje es brillante. Eso acompaña un poco la intención lo que está sufriendo el protagonista, el frío, la lluvia, la soledad, todo eso. Pero pienso que funcionó. Fue un trabajo logrado.

Sintetizando en un plano más técnico, en la distribución del encuadre y la composición de las imágenes ¿Dónde está el límite entre el trabajo de el Director de Arte y el Director de Fotografía? ¿Cómo se desarrolla un rollo?

Es un trabajo compartido. Hay muchas posibilidades y la decisión final la arroja el Director para cada propuesta de plano. Va a haber una conversación, un diálogo, en que cada uno trata de aportar soluciones. Evidentemente, cuando el Director parte con un planteamiento de movimiento de cámara, de elección de la óptica, uno elabora una propuesta a través de la cámara, también el Director de Arte, y se va a seguir lo que uno cree conveniente, para cambiar o más bien aportar algún elemento nuevo que sea distinto a lo que propone el Director y que está en condiciones de aceptar o rechazar. Para, por ejemplo, con la elección de la óptica generalmente: Mi gusto personal es usar cámaras largas, no tales, pero si necesito, para mostrar más a fondo en el ambiente que se está creando, más en la geometría de las acciones. Los cambios que en ese momento hacen el Director de Fotografía tienen que ser aceptados finalmente por el Director de la película. El Director también interviene sobre la luz para seguir crear sobre los cambios técnicos. El Director de Arte hace cambios de elementos escenográficos, de color o de vestimenta. Pero en el momento, en tratar de mostrar las cosas a través de un diálogo oportuno que crea instancias de aporte estético. Se funciona a través del

diálogo y de una gran empatía entre las tres personas encargadas de la parte más creativa de la película. En general, todo el equipo debe funcionar así. Nos fue una de las grandes satisfacciones del ambiente de trabajo que creó Ricardo Lavanda para *Los Perros*. Todo funcionó en una gran armonía. Juan Carlos Castilla, con extraordinariamente gusto y grado!

¿Cuáles son los elementos técnicos que tiene que manejar el Director de Arte en relación a la Fotografía? ¿Saber de color, por ejemplo?

Claro, en este caso ocurren, Juan Carlos era pintor, venía de una familia de pintores. Él tenía una gran formación pictórica, lo que ayudaba muchísimo. Él llevó un equipo de carpinteros y ayudantes de escenografía que crearon ambientes nocturnos. Por ejemplo, la escena del baile de los bacubres, se filmó en un bar que fabricó prácticamente al interior de un molino de harinas. Nos bastaron en un espacio bastante pequeño, pero que permitió conjugar todos los elementos para formar el bar donde bailan los bacubres. La sociedad donde sucede el protagonista fue todo construido al costado de una iglesia que estaba en un pueblo vecino de ahí, todo eso lograba una unidad perfecta. La casa donde vivía Melba, por ejemplo, tuvo que verla entera porque originalmente era un lugar de reunión de evangélicos. Hubo que fabricar ese falso subterráneo donde vivía el padre de ella, eso se filmó así, cerca de Santiago, allá no existe ese subterráneo.

Por último, el rol que define el trabajo del Director de Fotografía en dos líneas: ¿Arte o Técnica?

¡Dos líneas!... un poco oscuro... Bueno, el Director de Fotografía es una persona que supone un desafío para cualquier trabajo de cine, donde nunca se repiten los temas y donde tiene que servir en labor con técnicas técnicas y artísticas. Tiene que ser una persona de profunda creatividad, muy involucrado en arte escénico, en la plástica, en todo concepto de arte y al mismo tiempo ser muy eficiente en el manejo de los elementos técnicos, de cámara, de laboratorio, de postales, etc. Es un desafío fuerte. Nos dice que es un arte.

La entrevista realizada a Rinc muestra con claridad que la fuerza como el Director de Arte se involucra con la Fotografía se relaciona con la definición estética del film. Definir eso y la atmósfera del film es producto de un amplio diálogo entre Director, Fotografía y Arte. Los dos últimos tienen una visión sustentada en la relación a la determinación de la gama cromática. Esto es definir punto los colores que se utilizarán en la iluminación para crear la atmósfera que plasma lo que el Director quiere decir en el film. De esta manera y con esa definición en mente, cada uno trabaja y realiza una propuesta bajo el mismo criterio estético. Otro punto es que deben trabajar en conjunto es la claridad de las formas humanas

ornamentales para la ambientación. Si bien es una decisión del Director de Arte, debe haber un diálogo previo con el Director de Fotografía. Esto por la forma en que puede incidir en la Fotografía una determinada fuente lumínica. Ese grado de incidencia es necesario establecerlo junto al Director de Fotografía.

En relación a los encuadres, el Director de Arte participa en la medida que organiza o compone los elementos en el espacio que forman el cuadro. Es el Director -previo acuerdo con el Director de Fotografía- en el momento de filmar el plano quien determina el encuadre definitivo.

Hasta ahora debe quedar claro que el Director de Arte unifica las visiones, en términos estéticos, del Diseñador de Vestuario, del Decorador y del Maquillador. Es por ello que debe tener mucha claridad en el tema de la iluminación, de manera que su elección de color de vestuario, por ejemplo, no intervenga negativamente la propuesta lumínica, sino que sea un aporte.

En definitiva, la determinación de la atmósfera es un trabajo de ambos. El Director de Fotografía colabora mediante la iluminación y la definición de los movimientos de cámara, encuadres y ángulos de toma y el Director de Arte lo hace mediante la determinación del color y de la disposición de los objetos en el espacio. Ambas labores trabajan con lo dramático y constituyen distintas formas de narración, dentro del relato general que es el guión mismo. Todo en pos de la visión del Director.

.....

CONSIDERACIONES DEL VESTUARIO EN CINE

El vestuario cinematográfico puede entenderse a partir de la misma base conceptual que el espacio dramático: es un signo dentro del lenguaje y una forma alternativa o más bien paralela de narrar el guión que se asocia a lo visual. Sus formas se determinan a partir de un concepto global dado por el Director de Arte y predefinido en el trabajo de mesa con el Director y el Director de Fotografía. El Diseñador de Vestuario traduce ese concepto a partir de su especificidad técnica y de su criterio artístico.

El vestuario es objeto estético y plástico en el film. Se relaciona con el color, las formas, el volumen y con las texturas. Como signo visual se vincula con lo que se quiere decir a través de él. Al igual que el espacio, nos sitúa: complementa la definición psicológica del personaje y determina lo físico.

[El vestuario se considera...] desde los mismos supuestos analíticos [y conceptuales] que los decorados, en cuanto coherencia y funcionalidad expresiva, siendo de evidente importancia para entender las alteraciones de conducta y la metamorfosis de los personajes. (1)

Como unidad significativa y quizás para su análisis se propone una clasificación del vestuario según el objetivo con que fue creado. De esta clasificación realizada por Marcel Martin(2) hemos tomado su estructura, su división de conceptos, pero hemos engrosado las definiciones originales según nuestra visión. Esta clasificación, no debe entenderse como algo arbitrario, sino como una posible forma de agrupar los distintos estilos que se pueden dar en los filmes.

1. **Realista:** Se refiere al vestuario que funciona en los films que muestran la realidad tal cual es, o tal cual fue, si es una película que aborda lo histórico. Aquí lo más importante es la verosimilitud con la realidad, es decir, utilizar elementos de vestuario del cotidiano, que no carezcan de lógica al momento de situarse en el contexto de la película. En definitiva, veraces y creíbles. Un buen ejemplo sería *Fitzcarraldo* de Werner Herzog.
2. **Pararrealista:** Si bien los trajes parecen como sacados de la vida real, hay un aporte a la estilización de estos. Se percibe una prediseño, una propuesta. Este tipo de vestuario podemos encontrarlo, en general, en películas inspiradas en épocas históricas, pero a las cuales se las agrega temáticas fantásticas. Ejemplo de esto sería *Juana de Arco* de Carl T. Dreyer e *Iván El Terrible* de Sergei Eisenstein.
3. **Simbólico:** El realismo es dejado de lado y el vestuario se transforma en la forma visual para expresar símbolos, ideas y conceptos. Un ejemplo de vestuario simbólico lo encontramos en *Metropolis* de Fritz Lang o en *La Naranja Mecánica* de Stanley Kubrick.



Fitzcarraldo
de Werner Herzog.



Iván El Terrible
de Sergei Eisenstein.



La Naranja Mecánica
de Stanley Kubrick.

1 Vila citando a Rohmer, en *La escenografía: Cine y Arquitectura*, Ed Cátedra, Madrid, 1997, p. 24.

2 Marcel Martin, *El Lenguaje del Cine*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996, p.68.

Al buscar films para ejemplificar lo anterior nos damos cuenta que muchos de ellos son clasificables dentro de dos categorías a la vez. Un film que plantea un vestuario netamente realista y de época, no deja por eso de contener símbolos o metáforas que complementan la propuesta y la transforman en una forma más de narración visual.

Sin embargo, lo importante es resaltar la idea que los distintos elementos que pueden utilizarse en el proceso de creación del vestuario son fundamentales para definir los personajes y para enriquecer el vestuario: la elección de las telas, el contraste de formas o el detalle en los accesorios. El color, por ejemplo, es un elemento importantísimo ya que, sin caer en simbolismos obvios, puede determinar contrapuntos dramáticos y psicológicos.

Como decíamos anteriormente, se relaciona con la fotografía del film por la característica de algunos colores para reflejar o absorber luz. Las texturas aportan a la riqueza visual del vestuario e inciden también en la fotografía por el grado de opacidad o brillo, absorción o reflexión que pueden tener. Por ejemplo, la mayoría de las telas naturales absorben luz, excepto la seda y el algodón cuando está mezclado con algún polyester. La reflexión de la luz se produce con telas sintéticas, como el rayon, nylon, satin y polyesters. Desde esa perspectiva, la selección de telas y colores que se haga para el diseño de la propuesta, incidirá en la determinación de la atmósfera, no sólo por que la "película" leerá los colores y los brillos, sino porque el vestuario aparecerá en un contexto, el espacio dramático, donde establecerá una relación ya sea de contraste o fusión con los elementos y colores del decorado. Detengámonos brevemente y reiteremos que en la relación y en la incidencia de la iluminación sobre el vestuario hay un claro ejemplo de la importancia de la comunicación y acuerdo entre Fotografía y Arte.

El vestuario que vemos en un film es una selección y una opción preconcebida, pensada y diseñada a partir de una definición física y psicológica de los personajes. Esto es que la selección presentada o el diseño esbozado esta en directa relación, no sólo con aspectos específicos como el color, la elección de telas, formas y volúmenes, sino que también con la definición del personaje:

[los vestuarios representan] un reflejo de un rango (posición social), clase (bienestar), cultura (étnica, social, moral)...(3)

A esto agregamos que dependiendo del guión influirá en la propuesta un contexto histórico, una época, una civilización o una cultura predeterminada y por

³ *(costumes will represent) a reflection of rank (position); class (wealth); culture (ethnic, social, moral)....*
Extraído de Richard La Motte, *Costume Design 101 The Art and Business of Costume Design for Film & Television*, Ed. Michael Wiese Productions, California, 2001, p. 49.

supuesto la visión que de esto quiero dar el Director. Para la concreción de un film de época, el Diseñador de Vestuario Richard La Motte (4) propone que lo más importante es rescatar la silueta o figura del cuerpo en el periodo de la historia en se situa el guión y desde ahí concebir el vestuario, los cortes, los detalles de confección, los colores, las telas a utilizar, etc.

También sugiere que para todos los films hay que tener en cuenta que no todos los personajes son protagónicos. En algunos films, hay grandes grupos de *extras* que funcionan en el encuadre como *background* o fondo de la acción principal. Por lo tanto, pueden verse sólo como una mancha de color que aporta a la atmósfera del cuadro.

El vestuario refleja la época, la situación, la condición, e incluso la emocionalidad de los personajes en la pantalla, mientras que los vestuarios del fondo (segundo o tercer plano) crean el mundo que los personajes protagónicos habitan. (5)

En estos casos, la relación entre el vestuario y el espacio es evidente. Se ilustra con claridad la necesidad de una visión que unifique la estética espacial y ornamental con el color y las formas del vestuario, para formar un todo coherente, la visión de un Director de Arte.

Por otra parte y desde un punto de vista formal, hay una idea preconcebida del personaje que surge de la lectura, estudio y desglose del guión. Para completar la propuesta resulta sumamente esclarecedor conocer el casting de actores que interpretarán a los personajes que el Director ha definido y que plasman la visión que tiene de cada uno de los personajes. Características como la fisonomía, la tez, la altura o la forma del rostro, colaboran en la finalización de la definición del vestuario.

El soporte físico del vestuario es el cuerpo del actor, por ende, constituye una estructura volumétrica. Es entonces cuando se establece la relación con el espacio que mencionábamos anteriormente: del contraste o de la fusión entre los colores del vestuario y el color de fondo de un muro de la escenografía surgirá una conjunto visual



The Baby of Macon
de Peter Greenaway.
Ejemplo de la relación entre el
entorno y el vestuario en un film.

4 La Motte, Richard, *Costume Design 101 The Art and Business of Costume Design for Film and Television*, Ed. Michael Wiese Productions, California, 2001.

5 *The clothes reflect the times, action, station, conditions, and even inner turmoil of the screen characters, while the background costumes create the world that (the) main characters populate.* (Ibidem, p. 48).

que además de determinar un estilo, influirá en la atmósfera del film, en cómo éste se ve. Si bien, se diseña por separado, no puede concebirse independientemente del concepto espacial, sino que debe estar en relación a la propuesta visual completa de la película.

...el traje nunca es un elemento artístico aislado. Hay que considerarlo respecto de ciertos estilos de realización, para que su efecto pueda acrecentarse o disminuir. (6)

Tanto la concepción del espacio dramático como el vestuario están bajo la labor del Director de Arte, quien debe unificar los criterios de los diseñadores que hay detrás de cada propuesta (decorador, utilero, diseñador de vestuario, maquillador). Aclaremos que no necesariamente diseña, selecciona, recicla o compra cada prenda del vestuario. Su labor, como cabeza de un equipo, se relaciona con definir un concepto general que vincule y unifique todas las áreas para así generar una estética coherente en el film. El grado de decisión y de participación que tenga en la propuesta va a depender de cada film, del criterio del Director, de criterios económicos y de presupuesto.

Por otra parte, la relación que se establece entre la labor de un Diseñador Teatral y de un Director de Arte, se hace evidente al momento de visualizar una propuesta de vestuario para un film. Creemos que no existe diferencia en diseñar vestuario para cine o para teatro a nivel conceptual: en ambos campos resulta ser una definición visual de quién es el personaje.

[la caracterización] es un modo de crear un individuo válido como ser humano y como portador de mundo. (7)

Ambos son preconcebidos según un criterio que tiene que ver con lo que son y representan y cómo eso se traduce plásticamente.

...toda la existencia material es solo un símbolo de los principios invisibles que la han hecho ser. El simbolismo es la raíz del diseño de vestuario teatral. Los trajes se convierten en metáforas del carácter de los personajes. (8)



Vestuario para el montaje *Romeo y Julieta* de José Varona.



Vestuario para el film *The Wind and the Lion* de Richard La Motte.

Tanto el vestuario para cine como para teatro se concibe a partir de la misma base conceptual: es una definición visual de quién es el personaje.

6 Lotte Eisner citado por Marcel Martin en *El Lenguaje del Cine*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996, p. 67.

7 Juan Villegas, *Para la interpretación...*, Ed. Gestos, California, 2000, p.90.

8 *...all material existence is only symbolic of the invisible principles that have brought it into being. Symbolism is the root of theatrical costume design. Costumes becomes metaphors for your characters' character.* Cita del idioma original extraída de La Motte, Richard, *Costume Design 101 The Art and Business of Costume Design for Film and Television*. Ed. Michael Wiese Productions, California, 2001, p. 49.

La diferencia radica principalmente en la forma. Si bien el proceso creativo parte de la misma base conceptual, se diferencian por las características de cada lenguaje. En teatro el detalle no importa, la distancia entre el espectador y el escenario sólo deja ver formas, colores, volúmenes de manera general, sin la precisión que entrega el cine a través de la utilización de los distintos planos. Por ello, insistimos, el uso de detalles (accesorios, bordados, diferencias de tonos, texturas, entre otros) es básico para enriquecer visualmente el vestuario, aportando a la definición psicológica y a la apariencia física del personaje.

Hasta este punto hemos hecho un rápido análisis acerca de como el cine se configura como lenguaje a través de la utilización de distintos elementos como lo son el diseño del entorno, la fotografía o el vestuario.

Ya se atisba como la Dirección de Arte se configura como una sub-narración estética, plástica y visual del guión. Hablaremos detenidamente acerca del Director de Arte. Pero antes, ahondaremos en los antecedentes históricos que han ido definiendo su labor.

.....

ANTECEDENTES HISTÓRICOS: EL ROL DEL DIRECTOR DE ARTE EN LOS PRIMEROS 40 AÑOS DE LA HISTORIA DEL CINE

Comprender un proceso o llegar a la definición de un concepto resulta más expedito y aclaratorio cuando lo contextualizamos, en este caso, cuando lo vinculamos al desarrollo histórico.

Para definir lo que hace el Director de Arte tanto en el cine como en el campo audiovisual no nos conformaremos sólo con abordar los elementos con que realiza su labor, sino que también realizaremos una rápida lectura de los primeros 40 años de la historia del cine rescatando de ella los acontecimientos y hechos de su evolución que colaboran en una definición del término. No abordaremos algunos hechos claves como la escuela soviética o la aparición del sonido ya que no constituyen un aporte directo a nuestro objetivo.

La creación del cine se dio, como otros inventos de fines del siglo XIX, como resultado de muchas investigaciones y experimentos. La historia ha otorgado su autoría a los hermanos Lumière, destacando también los aportes de Thomas Alba Edison al perfeccionamiento técnico de los primeros aparatos proyectores y a George Méliès en lo referente a la concepción representacional de lo cinematográfico.

Las filmaciones de los Lumière tenían un carácter más bien documental, ya que recuperaban hechos del cotidiano. Eran la reproducción pura de la realidad "bruta". Por ello constituyen verdaderos documentos históricos que ilustran la realidad social de principios de siglo. El film *La Salida de los Obreros de la Fábrica Lumière*

de la última década del siglo XIX, es un fiel testimonio de ello. Sin saberlo estaban dando inicio, no sólo al cine, sino que también a una de sus formas: el documental.

Las imágenes de la puerta de la fábrica abriéndose para dar paso a una riada de obreros están cargadas de significación histórica y social... (1)

Los films de Méliès en un comienzo fueron también documentales, hasta que descubrió casualmente el efecto del trucaje a raíz de un desperfecto que sufrió la cámara con la que trabajaba. Entonces sus films se tornaron hacia historias fantásticas y cómicas. Cada film era una verdadera representación teatral filmada que incluía en algunas ocasiones caída del telón al final del espectáculo filmado y reverencia de los intérpretes. El escenógrafo teatral escenificaba plásticamente el entorno. Su rol en cine era el de decorador.

La utilización de decorados en las representaciones filmadas de Méliès se dio de una manera casi fortuita cuando en 1897 uno de sus actores se negó a actuar si no tenía un fondo escenográfico.

Una vez vestido y maquillado como para actuar en el escenario, Paulus se negó rotundamente a cantar al aire libre y exigió que se rodase en un escenario y ante un decorado teatral.(2).

Algunos historiadores han dicho que el cine, como lo entendemos hoy en día, podría haber muerto si todos los contemporáneos a Méliès hubiesen seguido su senda teatral y no hubiesen aprovechado la capacidad del objetivo de "reproducir" y recorrer la tridimensionalidad del espacio. Dejando de lado estas apreciaciones, creemos que el valor de Méliès, entre otros aportes, es el de haber introducido el concepto de escenografía en la representación cinematográfica. Esto es el haber intuido la necesidad de la existencia de un entorno o espacio dramático para el desarrollo de una historia.

A continuación presentamos un extracto del ensayo *Las Vistas Cinematográficas* que Méliès escribió de su percepción del decorado:

Los decorados se realizan a partir de la maqueta adoptada; se construyen de madera y tela en un taller contiguo al estudio de pose y se pintan con cola, igual que la decoración teatral; sólo que para la pintura se utilizan exclusivamente tonos grises, pasando por todas las gamas del gris intermedias entre el negro y el blanco puro. [...] Los decorados de color dan un resultado horrible. El azul se convierte en blanco; los rojos, los verdes y los amarillos en negros, cosa que provoca una destrucción total del efecto. La pintura es extremadamente cuidada, cosa que no precisa el decorado teatral. El acabado, la exactitud de la perspectiva, el trompe-l'oeil hábilmente realizado y uniendo la pintura a los objetos reales como en los panoramas, todo ello es necesario para dar la apariencia de verdad a unas cosas totalmente ficticias y que el aparato tomavistas fotografiará con una precisión absoluta. Todo lo que este mal becho será fielmente reproducido por el tomavistas, así que hay que estar atentos y trabajar con un cuidado meticuloso, no sé de otra manera de hacerlo. En las cuestiones materiales el cinematógrafo debe trabajar mejor que en el teatro y no aceptar lo convencional. (3)

1 Román Gubern, Historia del Cine I, Ed. Lumen, Barcelona, 1979, p.33.

2 Ibidem. p.50.

De éste extracto se percibe como el cine en sus inicios adopta del teatro lo escenográfico, lo representacional y lo dramático. Es interesante ver como desde un comienzo se buscó la reproducción de la realidad en el lenguaje filmico con su consecuente escenificación, que luego evolucionó hacia una reinterpretación del mundo, constituyendo así el discurso de un realizador. Rescatamos también la definición de la elaboración técnica de un decorado y la claridad con que presenta la importancia del detalle en cine: un decorado se diferencia de una escenografía teatral en cuanto a que la cámara, o *tomavistas*, capta en detalle lo que el ojo del espectador de teatro visualiza desde una perspectiva general. Desde los inicios del cine, se deja entrever la importancia otorgada a lo que podría denominarse *puesta en escena cinematográfica*.

En la historia del cine la aparición del *decorador* cinematográfico como tal se dio en la primera década del siglo XX. Gubern explica que el historiador y teórico del diseño cinematográfico León Barsacq sitúa éste hecho en 1908 vinculándolo con la introducción del movimiento y desplazamiento de la cámara por el espacio que hasta entonces había estado fija ocupando la perspectiva del espectador de teatro.

Con el desplazamiento de la cámara los telones pintados y bidimensionales que constituían los decorados comenzaron a quedar relegados y hubo que crear espacios tridimensionales y llenarlos con objetos y volúmenes. A esto hay que agregar que se crea un nuevo tipo de lente que permitió perfeccionar la profundidad de campo. Esto se tradujo en que los intérpretes podían moverse libremente por el espacio representado, alejándose y acercándose a la cámara, enriqueciendo así la sensación visual de tridimensionalidad y dejando de lado los movimientos en plano horizontal.

Esto marca el inicio del trabajo del escenógrafo en cine. El Director de cada film se vio en la necesidad de que "alguien" se encargará de todo lo que se refería al diseño, construcción y ambientación del espacio filmico.

En la búsqueda del verismo cinematográfico influyeron en gran medida los franceses, a través de las propuestas del Director y Director Artístico Louis Feuillade y del teatrista Andre Antonie.

Recordemos que este último buscaba a través de su Teatro Libre (1887) llevar a escena la *realidad tal cual era*, sacando al teatro del esplendor y barroquismo en que se encontraba inserta la escenografía. Cuando Antoine trabajó en cine intentó plasmar estas mismas ideas en la pantalla, inundándola del *naturalismo* que profesaba. Esto se refleja en el film *Travail* (1919):

...[incorporó] con mayor rigor ideológico al cine algunas técnicas del naturalismo literario: decorados naturales, actores no profesionales, etc. (4)

Por su parte, Feuillade estaba en contra de la Sociedad del *film d'art*, agrupación que en un intento por posicionar al cine en un nivel *digno* de la clase intelectual y artística de París (hasta entonces, era una *diversión de feria* para las clases inferiores), llevaron al cine a los tiempos de Méliès, volviéndolo a transformar en una representación teatral filmada y elaborando decorados de cartón piedra. Además introdujeron en Europa el concepto de *star system bollywoodense*. A partir del rechazo al *film d'art*, el aporte concreto de Feuillade fue una serie de films de verismo documental.

Ambos directores aportan en lo escenográfico al proponer espacios representados de índole realista dejando de lado los *palacios o templos de cartón* del *film d'art* que solo se utilizaban por su belleza y no necesariamente porque tuvieran relación con la historia que se estaba contando. Además con el perfeccionamiento de los sistemas de electricidad comenzó a utilizarse la luz artificial como parte de los decorados.

En la década del 20 el rol de un Director Artístico, conocido entonces como Decorador, ya era evidente. Louis Delluc, destacado director, guionista, crítico y ensayista de cine en esa década ya había definido el concepto de *fotogenia* como *el particular aspecto poético de los seres y de las cosas susceptibles de ser revelado únicamente por el cinematógrafo*(5). También reconocía como parte de los elementos creadores del arte del cine el *decorado*.

Además Peter Ettedgui explica que la importancia que adquirió el decorado no sólo se debe a la introducción del desplazamiento de la cámara, sino que también a que el cine constituía una industria con la que productores y empresarios buscaban sorprender al público para que asistiera a las salas de cine. Entonces se hizo necesario que la riqueza visual de los films fuera cada vez mayor.

Los directores y productores debían buscar nuevas formas de satisfacer las ansias del público por ver cosas hasta entonces insólitas.(6)

En la consolidación del rol del Decorador como el



La Bailarina Microscópica de Méliès.

5 Ibidem, p.182.

6 Peter Ettedgui, *Diseño de Producción y Dirección Artística*, Ed.Océano, Barcelona, 2001, p.8.

encargado de *ambientar* el film con una propuesta artística, influyó también el factor que el cine había experimentado con diversas propuestas escénicas tomadas de la pintura como referente visual para el diseño de decorados. En 1916 Giulio Bragaglia realizó *Perfido encanto*, film donde se utilizaron espejos cóncavos y objetivos prismáticos mostrando una clara tendencia a la estética futurista. Hacia 1918 Marcel L'Herbier en Francia aplica en la imagen el desvanecido o *flou*, que daba una sensación de empañado que es asociable a la estética pictórica impresionista. El mismo director trabaja para *La Inhumana* (1924) con decorados futuristas y cubistas realizados por Fernand Léger y Claude Autant-Lara.

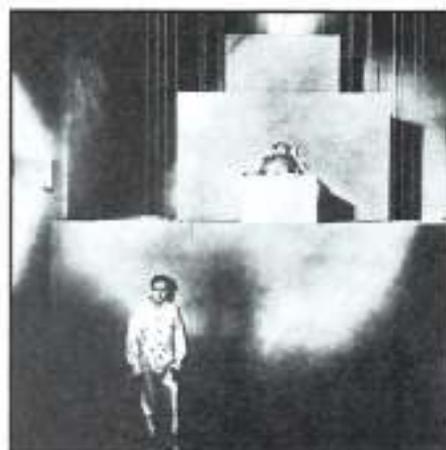
Entre los films que marcan el rumbo del cine como un nuevo arte y donde se deja ver una clara propuesta estética prediseñada con una intención dramática, encontramos *Cabiria* de Pastrone de 1913 con Dirección Artística de Camilo Innocenti. A través de travellings descriptivos más que expresivos, realzaba la corporeidad de los decorados tridimensionales. Gracias a este film de producción italiana podemos afirmar que el cine de esa nación *se orientaba [...] hacia la organización arquitectónica del espacio*(7) constituyendo un aporte al desarrollo del *espacio dramático* en cine.

El film *Napoleón* (1923-1927) de Abel Gance introdujo novedades como el empleo de cámaras livianas atadas a elementos en movimiento que permitían ocultarlas en objetos y así lograr planos subjetivos. La Dirección de Arte fue de Pierre Schild y Alexander Benois. Éste último es un buen ejemplo de como el escenógrafo teatral se vio capacitado desde un comienzo para trabajar como decorador y posteriormente como Director de Arte. Recordemos que Benois fue uno de los grandes escenógrafos de Rusia de los años 30 y que desarrolló parte de su trabajo junto al coreógrafo y bailarín Diaghilev.

Importante de destacar por su aporte a la dirección artística es *Intolerancia* (1916) de Griffith con dirección Artística de Frank Wortman y Ellis Waller:



La Salida de los obreros de la Fábrica de los hermanos Lumiere.



La Inhumana de Marcel L'Herbier.



Napoleón de Abel Gance.

7 Sadoul citado por Román Gubern, *Historia del Cine, Tomo I*, Ed. Lumen, Barcelona, 1979, p.103.

...se alzaron colosales decorados, siendo el mayor de todos el que representaba el palacio de Babilonia, que medía 70 metros de altura por 1600 de profundidad, dimensiones inusitadas [para la época]... (8)

En la década del 20 el cine expresionista alemán está muy en boga. Su antecedente e influencia más cercana es el emergente cine sueco que comenzó a utilizar el decorado y las locaciones en exterior como componentes dramáticos del film. Algunos films como *El Tesoro del Arno* de Stiller es un claro ejemplo de la utilización de la naturaleza y del espacio abierto como componente dramático.

Utilizar los elementos naturales para expresar en forma exteriorizada el drama de los personajes es un recurso expresionista al que el cine, en forma más o menos refinada, desde Murnau a Antonioni, no renunciará jamás. (9)

El expresionismo intentó representar mundos a través de una visión subjetiva de la realidad, que plásticamente se tradujo en formas puntiagudas, asimétricas, contornos distorsionados, uso de las sombras, etc. El conjunto de estos elementos producía una atmósfera angustiante a través del decorado que tenía un discurso propio y el mismo nivel de importancia que los personajes, constituyendo un elemento fundamental de la estética expresionista. Surge el emblemático film *El Gabinete del doctor Caligari* dirigida por Robert Wiene (1919) y cuyos decoradores fueron Hermann Warn, Walter Reimann y Walter Röhrig. Los decorados eran de tela y de cartón piedra. Puede considerarse como la culminación de los decorados de estilo pictórico en cine.

...la baza principal de la película estuvo en su desquiciamiento escenográfico, con chimeneas oblicuas, ventanas flechiformes y reminiscencias cubistas, utilizando todo en función no meramente ornamental, sino dramática y psicológica, creando una atmósfera inquietante y amenazadora. (10)

Uno de los aportes más importantes del expresionismo a lo estético fue la nueva propuesta de iluminación, marcada principalmente por el uso de las sombras creadas con luz artificial o pintadas en el mismo decorado. Con



El Gabinete del Doctor Caligari de Robert Wiene.

8 Román Gubern, *Historia del Cine, Tomo I*, Ed. Lumen, Barcelona, 1979, p.147.

9 Ibidem.

10 Ibidem, p.195.

esto no sólo se realizaba la atmósfera irreal, extraña y angustiante propia de este movimiento sino que también se otorgaba a la luz un discurso dramático y no sólo funcional.

El efecto expresionista es así mismo el resultado de la iluminación: choques violentos de luz y sombra, cascadas luminosas que invaden la pantalla. Ya que, como dice uno de sus decoradores, el cine expresionista tiene que ser grafismo viviente.(11)

La propuesta plástica del expresionismo fue criticada por algunos directores y teóricos cinematográficos que consideraban que conducía el cine hacia algo pictórico y estático y lo alejaba de la posibilidad de expresarse a través de los movimientos de cámara por el espacio.

En lo referente a la iluminación como factor aportativo al drama, no sólo colaboró Alemania a través de los expresionistas, sino que también los trabajos de Griffith y de De Mille realizados en el emergente cine norteamericano de las primeras décadas de XX.

Griffith recurrió por primera vez en Norteamérica, al uso del contraste, contraluz y laterales y combinó la luz natural con la artificial. Por su parte, De Mille dió a la luz un carácter simbólico vinculable *al querer decir algo* con la luz, quitándole la mera funcionalidad y el carácter naturalista. Reflejo de ello son algunos de sus films, como *La Marca del Fuego* de 1915.

El expresionismo evolucionó debido a los trabajos de Fritz Lang y Murnau, constituyéndose en un género del cine válido no sólo por su lenguaje plástico, sino por que le otorgaron un sentido relacionado con lo que quería decirse a través del film, un discurso dramático.

F. W. Murnau es uno de los padres del cine alemán. Efectuó planos y travellings subjetivos y movimientos aéreos que pueden considerarse como un claro antecedente a los movimientos que actualmente se realizan con grúa. Sus films se caracterizan por una preocupación por el dramatismo otorgado gracias a la iluminación y por el



Intolerancia
de D.W Griffith.



11 Ibidem, p.198.

refinamiento en la conformación de atmósferas mediante decorados asociables a estéticas pictóricas como la expresionista. Claro ejemplo de ello es el film *Fausto* de 1925.

En cuanto a Fritz Lang su aportación en lo estético se debe claramente a su formación como arquitecto. Los decorados de sus films se caracterizan por ser grandes estructuras corpóreas que "ocupan" verdaderamente el espacio y permiten a la cámara recorrerlo. En el film *Los Nibelungos* se refleja su gusto estético y su preocupación por el espacio representado como soporte del guión:

...los árboles se nos antojan columnas y las composiciones de figuras semejan escudos heráldicos. Más que de expresionismo sería justo hablar de abstracción y geometrismo... (12)

Sin duda su obra maestra es *Metropolis* (1925). Culminación del decorado monumental y arquitectónico y sólo comparable a lo que *El Gabinete...* representó como apogeo de lo pictórico en el decorado. Los Directores de Arte fueron Otto Hunt, Erich Keitelhut y Karl Vollbrecht.

Es importante destacar que Lang y Murnau fueron los primeros Directores en utilizar un guión técnico y un *storyboard*. Su uso oficial llegó con la consolidación del cine sonoro en la década de los 30. Mencionamos este hecho porque el *storyboard* es una de los elementos con que trabaja el Director de Arte.

En relación a la aportación estética y la consecuente aparición del término Dirección Artística, para Gubern contribuyeron también los daneses a través de los trabajos de Benjamin Christensen y Carl Theodor Dreyer.

La realización más importante de Christensen es *Heksen*, filmada entre 1918 y 1921. Precedida por una acabada documentación histórica de los siglos XVI y XVII, incluía investigaciones acerca de los trabajos pictóricos de Brueghel y el Bosco. Esta investigación fue tomada como referencia visual para la determinación de la atmósfera y la escenificación del film.



Metropolis
de Fritz Lang.

12 Román Gubern, *Historia del Cine, Tomo I*, Ed. Lumen, Barcelona, 1979, p.203.

Heksen [...] es un toque de atención a la conciencia del hombre, desarrollado a través de imágenes absolutamente inéditas y de un raro refinamiento y audacia técnica en el uso de la luz, el encuadre, los maquillajes y los decorados, resultando un conjunto visual impresionante y convincente... (13)

El aporte de Christensen es importantísimo al momento de buscar antecedentes para la labor del Director de Arte. Hay un claro precedente para lo que, a nuestro parecer, constituye algo fundamental en la labor del Director de Arte: el proceso de documentación. Las referencias visuales, ya sean pictóricas, fotográficas o teóricas, resultan fundamentales al momento de concebir un propuesta. En este film hay un claro precedente a entender el proceso de creación de una propuesta de Dirección de Arte.

Dreyer, por su parte, es autor de unos de los clásicos del cine mudo: *Juana de Arco* (1927-1928). En cuanto a lo estético, la principal característica de esta película es que opone a los decorados de moda de la época -recargados, enormes y barrocos- una simplicidad dada por líneas simples y por la estilización de las formas, alejándose de los decorados pictóricos propios del expresionismo. Además utilizó frecuentemente el primer plano.

Paralelo al desarrollo del cine en Europa, Hollywood ya ha creado una industria sólida y comercial. Cuenta con importantes recursos económicos que permitieron la realización de grandes y fastuosos decorados. Además comenzaron a realizarse las primeras filmaciones en locaciones naturales, sin intervenciones por parte de un decorador, antecediendo el neorrealismo italiano. Ejemplo de ello es el film de Eric Oswald Stroheim, *Avaricia* (1923) que decidió que debía realizarse en los mismos lugares que aparecían en la novela *Mac Teague*, que había dado origen al guión.

[Stroheim] alquiló una auténtica mina abandonada, llevó su equipo al tórrido Valle de la Muerte y rodó los interiores en una casa del barrio viejo de San Francisco, sin eliminar los techos... (14)

En la década del los 30 el cine mudo ya ha evolucionado al sonoro. Se establecen las primeras teorías acerca del montaje y films comienzan a estructurarse a partir de *guiones*, que se plasman a través del uso de distintos planos y movimientos de cámara. Lentamente estos recursos comienzan a utilizarse desde su valor como medios de expresión y no sólo de descripción. El cine ya es reconocido como un arte. (15)

Comenzaron a utilizarse métodos lumínicos nuevos por la aparición de una película con un nuevo asaje que daba un alto contraste para la iluminación de interiores, se usan lámparas de filamento, en lugar de arcos voltaicos. Los primeros films en que esto se utilizó fueron los de Alberto Cavalcanti y Jean Renoir.

13 Ibidem, p.99.

14 Román Gubern, *Historia del Cine, Tomo I*, Ed. Lumen, Barcelona, 1979, p.271.

15 El primer escrito publicado que se conoce de que el cine constituye un arte, fue hecho por el italiano Riccioto Canudo, en 1914, en *Manifiesto de las Siete Artes*. También aportó en ello Louis Delluc que describió una de las características propias del lenguaje del cine: la *fotogenia* y Béla Balázs que en el

En esta década, los 30, surgen los trabajos de William Wyler. En su mayoría eran adaptaciones de novelas que llevaron a estructurar las historias con escenas de mucha duración. El movimiento de los actores y los diálogos eran largos.

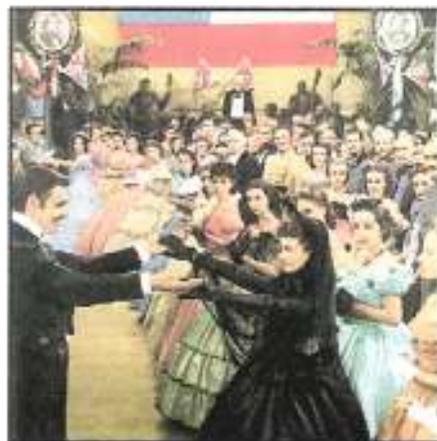
...lo importante en el cine-escritura de Wyler es la continuidad de la interpretación y los diálogos del actor inserto en el decorado [por lo que se] asienta la técnica [...] que permite la fotografía con gran profundidad de campo [...] con esto los personajes evolucionan por el decorado sin perder nitidez de enfoque y aparecen vinculados a su medio...(16)

Este tipo de estructura fue seguido por directores como Jean Renoir y John Ford. Queda claro que con esto el decorado pasa a formar parte de la imagen de cine de una manera integral, aportando información a la historia y no sólo existiendo por su grandiosidad o para impresionar al público. El decorador comienza a transformarse en un elemento esencial dentro del equipo realizador de un film.

En la historia del diseño cinematográfico es de suma importancia el trabajo realizado por William Cameron Menzies en el film *Lo que el Viento se Llevó* de 1939. Menzies era el Decorador. Durante el rodaje intervino de tal manera en la definición estética del film y en el diseño de los *storyboards*, que incluso incidió en la definición de los encuadres, llegando a filmar la secuencia del incendio. Al momento de hacer los créditos del film el productor decidió que Menzies debía aparecer como Diseñador de la Producción.

Este hecho es sin duda decisivo al momento de intentar definir lo que hace el Diseñador de Producción, o lo que en nuestro país conocemos como Director de Arte. Su aportación es clave al haber hecho un acabado *storyboard* para los planos del film, definir los encuadres, la composición visual de la imagen y su contenido: determinó como se vería el film.

El gran logro de Menzies consistió en dotar de estructura al contenido visual de una película.(17)



Gone with the Wind
de Victor Fleming.

16 Román Gubern, *Historia del Cine, Tomo I*, Ed. Lumen, Barcelona, 1979, p.315.

17 Richard Sylbert citado en Eteddgui, Peter, *Diseño de Producción y Dirección Artística*, Ed. Océano, Barcelona, 2001, p.40

Hemos visto como el trabajo del Director de Arte se configura en torno a la historia. La importancia del decorador como el que definía el entorno del film se hace evidente, sobretodo al estudiar films de la época expresionista.

El aporte de Menzies en la industria norteamericana es indudable, ya que gracias a su trabajo dio origen a un rol en el cine: a unos de los creadores de la estética de un film. Aportó en comprender cada encuadre como un verdadero cuadro armónico y artístico. Dio a la concepción del entorno un carácter que lo convertía en un todo integral estableciéndose relaciones entre todos los entes visuales de la imagen como el decorado, la iluminación o el vestuario.

En definitiva, convirtió a la Dirección de Arte en una forma esencial: otra forma de narrar el guión.

Continuando con nuestra búsqueda de antecedentes en la historia del cine presentamos el análisis de tres ensayos referentes a la labor del decorador que fueron escritos en las décadas 30 y 40. Son textos que resultan un claro antecedente al trabajo de la Dirección Artística que demuestran como ese rol se configuró a partir de la necesidad de crear entornos que apoyaran la narración del guión y que dieran un estilo al film, no sólo con un fin estético sino para transmitir una sensación mediante lo visual, según lo que el Director, cabeza de un equipo, quiera decir.

.....

EL DECORADOR EN LAS DÉCADAS DEL 30 Y 40: ANÁLISIS DE ENSAYOS ACERCA DE SU OFICIO

El primero de estos textos, *El Decorador y el Oficio*, fue escrito en 1928 por Louis Chavance.

Plantea su rechazo a los decorados pictóricos del cine alemán y *al fetichismo del decorado*. Esto es cuando los decorados se usan de una manera suntuosa explotando sólo su belleza estética. Explica que esa utilización va en desmedro del guión ya que entorpece su ritmo dramático.

Una parte excesivamente importante concedida a la decoración degrada el film, aplasta la actuación de los actores, destruye el ritmo porque es necesario alargar las escenas para mostrar perfectamente todos los detalles del escenario, impide la elección de los ángulos más interesantes porque es necesario mostrar los bonitos muebles.(1)

Plantea la necesidad que exista coherencia entre lo que se expone a través de un decorado y lo que se quiere decir del guión.

1 Romaguera I Ramio J. y Alsino Thevenet H., *Textos y Manifiestos del Cine*, Ed Cátedra S.A., Madrid, 1989, p.405.

Describe el trabajo del decorador desde una perspectiva que resulta global y completa. Al trabajo de diseño de los bastidores y de la ubicación y selección del mobiliario, agrega dos factores. Establece que el Decorador junto al Director debe participar en la decisión de los ángulos de toma, ya que inciden en lo que cada cuadro filmico expresa. Además indica que el Decorador debe tener nociones de iluminación ya que ésta incide sobre el decorado de tal manera que puede transformarlo en algo distinto a la idea original y porque afecta el color.

En la última parte del ensayo admite que el decorador *parece responsable de la parte plástica de la obra cinematográfica*, así como también reitera la incidencia de éste en la decisión de los ángulos de toma y *del conjunto de los elementos visuales*. Admite que el rol del Decorador *invade al Director*. Con ésta reflexión final duda de la validez de su exposición al plantearse quién es finalmente la cabeza de un equipo de filmación. Reconoce que el trabajo en cine es una labor de equipo en que los roles deben integrarse unos con otros.

...si el realizador dirige la marcha dramática del film, el decorador es responsable de su aspecto plástico en general.(2)

El segundo ensayo, *El Arquitecto como Decorador* fue escrito en 1931 por Paul Nelson, arquitecto e interiorista. Realizó la dirección artística de *¡Qué viudita!* en 1930, dirigida por Allan Dwan.

Este ensayo contiene una sistematización de la labor del Decorador en términos más precisos que el anterior. Su visión es casi una receta de como se debe llevar a cabo el trabajo.

Paul Nelson está marcado por su formación profesional como arquitecto. Por ello se explica la importancia que otorga a todo lo que con ese lenguaje se relaciona: presencia de las columnas y de todo tipo de estructuras que evidencien el realismo del decorado, utilización de muebles y ornamentación que acentúe la sensación de tridimensionalidad de la imagen, juego de luces en muebles y muros, etc.

Al igual que Chavance, otorga importancia al conocimiento por parte del Decorador de las posibilidades lumínicas ya que permiten el contraste o la fusión de los objetos con los fondos. Sugiere la simplicidad de éstos para que resalte lo que se está fotografiando.

Los decorados [se definen] por su forma y su situación, mediante contrastes: la acción con inmovilidad, la tristeza con los tonos claros, la alegría con los tonos oscuros, la inmovilidad con el movimiento(3)

La propuesta de Nelson es un tanto sistemática. La plantea casi como un método

2- Romaguera I Ramio J. y Alsina Thevenet H., *Textos y Manifiestos del Cine*, Ed. Cátedra S.A., Madrid, 1989, p.406.

3- *Ibidem* p. 411.

para seguir al pie de la letra. Por ejemplo, propone una enumeración de estados anímicos que asocia a un color de manera que se produzca un contraste. Rescatamos de eso el entender el decorado como un discurso visual, narrativo y dramático que surge de las necesidades del guión.

El tercer ensayo, *El Objetivo no es el Ojo* es de 1946 y fue escrito por Alexander Trauner, escenógrafo que trabajó con el director Marcel Carné.

Su ensayo complementa la visión de Chavance y de Nelson, al explicar como se articula el espacio en cine y la relación que se establece entre el decorador y el director, en la cual el primero trabaja en pos del objetivo estético buscado por el segundo.

Acercas del espacio explica que lo que ve la cámara de cine, el objetivo, no es lo mismo que ve el ojo humano, por ende, la disposición de los elementos en el espacio tiene que estar pensada en relación a lo que el objetivo verá, a lo que el guión quiere expresar y sobretodo debe tener la suficiente *elasticidad* para que no entorpezca el trabajo del Director.

Además, establece que el Decorador crea para el Director, a partir de la visión que este le da del guión. Con esto jerarquiza los roles, solucionando la interrogante de Chavance acerca de quién es el líder en un equipo de realización de un film.

Por último señala la importancia de recurrir a los propios recuerdos y vivencias personales, a la creatividad de cada uno, más que a la documentación, para diseñar. Esto para evitar decorados exageradamente realistas otorgándoles carácter:

...carácter que depende de un trabajo de reconstrucción, a través del cual el Decorador organiza, en el marco de una acción, la idea que se ha creado de un medio. (4)

En los tres ensayos expuestos se refleja una visión muy clara del rol del Decorador en cine a partir de la situación histórica en que fueron escritos. Sacándolos de ese contexto siguen teniendo validez por la clara visión global que aportan en el sentido que no relacionan el rol del Decorador sólo con la parte escenográfica, sino también con la concepción completa del film en términos estéticos y visuales. Esto se refleja en el ensayo de Chavance cuando hace referencia a los ángulos de toma y a la iluminación como factores sobre los cuales la propuesta del Decorador incide ya que son recursos que determinan como el film se va a ver.

En ese ensayo también se plantea otro punto interesante. El trabajo del decorador *invade terriblemente* al del Director, visión con la cual concordamos pero que queremos precisar. El trabajo del Director de Arte, o del entonces Decorador, se realiza en conjunto con el del Director y el Director de Fotografía. Desde ese punto de vista los tres roles se *invaden* mutuamente. Esa "invasión" en lo que a Dirección de Arte se refiere se relaciona con la definición estética del film que en algunos puntos, como la determinación del color se debe realizar con el Fotógrafo. Digamos además que si el Director es el que decide como va a contar el guión en términos

4 Op. Cit.: Romaguera, p. 407.

narrativos (utilización de planos, movimientos de cámara, etc.) el Director de Arte determinará como esa narración se va a ver. Entonces en lugar de *invasión* es una *colaboración*.

Se hace referencia a la iluminación. Decíamos que el Director de Arte define todo lo relacionado con lo estético del film: los objetos, lo visual, lo material y con cómo todos esos elementos complementan o traducen la visión del Director. Es por eso que el Director de Arte debe tener conocimientos de iluminación y de óptica ya que son factores que inciden en la definición estética del film.

El trabajo en cine es una colaboración mutua entre todas las áreas que lo conforman. Todos los directores del film, Fotografía, Sonido y Arte, trabajan en pos de un objetivo, traducir la visión del Director, cabeza del equipo, a cada una de las áreas de creación de un film.

.....

ENTREVISTAS

Para lograr definir el rol del Director de Arte en cine es necesario investigar en su evolución a lo largo de la historia del cine. Es importante también remitirnos a investigar lo que los propios Directores de Arte señalan de su labor. Por esto hemos seleccionado dos entrevistas que aparecen en el texto *Diseño de Producción & Dirección Artística* de Peter Ettedgui que resultan un gran aporte para el logro de nuestro objetivo. También se comentarán algunas citas de otras entrevistas del mismo texto. Además hemos incluido 2 entrevistas a Directores de Arte chilenos.

ANÁLISIS DE ENTREVISTAS: LOS DISEÑADORES DE PRODUCCIÓN

Estas entrevistas fueron realizadas por Peter Ettedgui a profesionales que ejercen su labor en la industria norteamericana o europea donde reciben el nombre de Diseñador de Producción, que como hemos dicho, es lo que en Chile conocemos como Director de Arte. Aclaremos además que en países donde la industria cinematográfica está más desarrollada el Diseñador de Producción es el que encabeza el Departamento de Arte y tiene a su cargo y bajo su supervisión el trabajo del Director de Arte o Decorador que es el que diseña, construye y supervisa la realización de todo lo que se refiere a los decorados o escenografía: diseño de planos, confección de maquetas, construcción, compra o diseño de mobiliario, etc. Además supervisa el trabajo y las propuestas del Diseñador de Vestuario y del Maquillador. Esto para que el film tenga una coherencia estética. Por último maneja los presupuestos del Departamento de Arte y decide en conjunto con el Productor la factibilidad, en términos de costo, de construir decorados o filmar en locación. En Chile el Director de Arte asume la responsabilidad del Diseñador de Producción. En otras palabras es el Diseñador de Producción.

Teniendo eso en cuenta diremos que Diseñador de Producción y Director de Arte son términos que nacieron con la evolución del cine y como producto de la necesidad de que "alguien" se encargara de definir el entorno donde el guión de llevaba a cabo.

Hemos seleccionado las entrevistas de Ben Van Os y de Ken Adams, porque nos parecen las más representativas y claras de una definición del Director de Arte.

Ben Vas So es holandés. Estudió Arquitectura y Bellas Artes y entró al mundo cinematográfico después de haberse dedicado a la Diseño de Interiores. Ha desarrollado la mayor parte de su trabajo junto al Director inglés Peter Greenaway cuyos films nos parecen de gran riqueza visual y donde la Dirección de Arte resulta evidente, no sólo por su belleza sino porque conforma un todo con el film resultando un entorno perfecto para el desarrollo del guión.

Para Van Os hay dos elementos fundamentales al momento de abordar su trabajo. El primero es una acabada lectura y estudio del guión que determina en su imaginación las primeras imágenes de lo que quiere decir que inmediatamente plasma en rápidos bocetos. A esto agrega la documentación tanto teórica como visual. Esto es buscar todos los textos, las imágenes, en especial las pictóricas, que puedan servir de referencia para ilustrar la imagen que tiene del film.

Por otra parte, reconoce la importancia del color en la imagen. En el caso de su trabajo con Greenaway el color siempre adquiere un cariz simbólico y es lo fundamental al momento de definir la atmósfera y la estética que busca para el entorno del film.

Reconoce la importancia que tiene la comunicación entre Director, Director de Fotografía y de Arte en la definición de la imagen. Es necesario definir junto al Director de Fotografía las fuentes lumínicas y la direccionalidad de la luz como parte de la composición espacial. La relación que establece con el Diseñador de Vestuario también es importante ya que la selección de los colores y formas de las telas influyen en lo atmosférico. En esto reconoce su admiración por el diseñador italiano Fortunity quien se ha dedicado al estudio de la reflexión y absorción de la luz en las telas y tejidos.

El Director de Fotografía, el Diseñador de Producción [Director de Arte] y también el Diseñador de Vestuario deben trabajar conjuntamente con el Director para darle vida al guión.(1)

Para expresar sus ideas utiliza bocetos y maquetas. Estas le permiten junto con el Director de Fotografía y el Director determinar los encuadres y movimientos de cámara de manera que no haya espacio para las improvisaciones y así componer

1 Peter Ettedgui,, Diseño de Producción&Dirección Artística, Ed. Océano, Barcelona, 2001, p.162.

la imagen según lo que se va ver por el visor de la cámara. Reitera con esto la importancia del trabajo en conjunto.

La segunda entrevista fue hecha al Diseñador Ken Adams quien ha desarrollado gran parte de su trabajo en la industria norteamericana. Nos ha llamado la atención porque su formación en cine estuvo avalada en los trabajos de Georges Wakhévitch, Diseñador Teatral que en la década de los 40 y 50 trabajó como Director de Arte en *La Gran Ilusión* de Renoir.

Adams es de profesión arquitecto. Como hemos dicho, comenzó su labor en cine trabajando junto a Wakhévitch, quien lo marcó por la visión *teatral* que le daba a lo cinematográfico. De él aprendió que el escenógrafo teatral debe crear un universo independiente en los límites que le impone el escenario. Estos límites obligan a alejarse de lo copia cruda de la realidad y acercarse a la propia imaginación, para desde ahí dar origen a un espacio. Esta idea concebida para el teatro, ha sido base fundamental para Adams en su trabajo en cine.

...me enseñó a transformar los límites (espaciales, presupuestarios, de cualquier tipo) en generadores de nuevas ideas, en motores de mi propia imaginación.(2)

Por otra parte, intenta estilizar las atmósferas y entornos de sus films de tal manera que *resulte más real que una interpretación real de la realidad*. Esto es que intenta crear espacios de manera que parezcan reales pero que escondan o evidencien una propuesta, dependiendo de cada film.

Al igual que Van Os destaca la importancia que tiene el trabajo en equipo y la comunicación que debe existir entre sus integrantes para así lograr un buen resultado.

...es muy importante que todos respeten el estilo global del diseño y que el propio diseñador nunca olvide que su trabajo está al servicio de la película.(3)

Reconoce la importancia que tiene que el entorno del film. Pretende que no sólo sea un aporte a la estética sino que se plasme integralmente como parte de un conjunto visual de manera que no destaque por sobre el trabajo actoral o el guión.

A estas dos lúcidas visiones del trabajo del Director de Arte agregamos unas breves ideas de otros entrevistados.

Anna Asp es un Diseñadora sueca que ha realizado la Dirección de Arte para films de importantes directores europeos como Andrei Tarkovsky en *El Sacrificio* e Ingmar Bergman en *Fanny & Alexander*. Sus opiniones no difieren mucho de las anteriormente expuestas, pero queremos destacar su método de diseño. Para definir el entorno hace un estudio profundo de los personajes y a partir de ellos,

2 Op. Cit.: Ertedgui, p.26.

3 Ibidem.

de su perfil psicológico, de sus características físicas y sociales, esboza las primeras ideas de la atmósfera y del espacio. En su conciencia sólo sugiere formas conceptuales, que luego transforma en espacios concretos. Acerca del guión de *Rayos de Alucardo*, comenta:

Los personajes de aquella historia evocaron inmediatamente en mi mente las características de sus respectivos espacios. La abuela, por ejemplo, con los "raíces", con gran prima donna del teatro, de manera que su espacio debía seguir poder y autoridad. (4)

Como método de trabajo Asp parte de la base de relacionar a cada personaje con distintas telas, texturas, objetos, colores, que junto con lo que ella llama *débilis* del personaje. Cada uno de estos libros va determinando la atmósfera que sugirió en cada espacio y el conjunto material del film.

Por último destacamos la visión del Diseñador chino Cao Jiping quien le otorga importancia a la relación que durante el proceso de pre-producción establece con el Vestuarista y con el Fotógrafo.

Siempre trabajo en colaboración con el diseñador de vestuario; intercambiamos los descubrimientos que hemos hecho en nuestras respectivas áreas de documentación y nos hacemos nuestras ideas preliminares. Suele esperarle a escoger las texturas y colores para el vestuario. (...) También hago un gran esfuerzo por comprender el enfoque del Director de Fotografía. (5)

Como hemos dicho, como Diseñadores realizan su trabajo en países que cuentan con importantes presupuestos para hacer un film. Son los encargados, en muchos casos, de construir verdaderas ciudades, casas y edificaciones para algunas filmaciones. Su rol es fundamental para diseñar cómo el film se va a ver, no sólo atmosféricamente, sino también material y espacialmente. Literalmente crean el universo del film.

La realidad de nuestro país es distinta. No contamos con una industria tan desarrollada como para llegar a esos niveles. Al menos, en la mayoría de los casos con pocos medios económicos, el Director de Arte debe saber ubicar la estética del film aprovechando las características de la locación o adecuándose a ésta. Todo esto con el mismo fin que un Diseñador de Producción: lograr componer la estética visual del film.

ENTREVISTA A DANIELA JORDÁN DIRECTORA DE ARTE

Daniela Jordán es una joven y exitosa Directora de Arte. Pasó por Licenciatura

4 Op. Cit. *Entedget*, p. 116.

5 Op. Cit. *Entedget*, p. 119.

en Arte en la Universidad Católica. Comenzó a trabajar en cine realizando la Dirección de Arte para un video clip.

Según tu perspectiva ¿Cuál es el primer paso para iniciar una propuesta de Dirección de Arte?

Yo diría que el primer paso es leer el guión y sacarse todas las ideas preconcebidas, los estereotipos que uno sabe que se usan para determinadas situaciones. Después hay que investigar sin una idea fija. Hay que ver libros, imágenes que uno crea que se relacionan con el guión. Antes que nada, hay que documentarse.

¿De qué manera abordas el guión para concebir la propuesta?

Lo leo y me quedo con una primera lectura y comienzo el proceso de búsqueda. Cuando estoy en la mitad de ese proceso de búsqueda, un poco más orientada en lo que quiero, hago un desglose de qué locaciones necesito, algo bien técnico. Cuando tengo más claro el cuento voy fijando algunas cosas de ambientación y de objetos.

¿Cómo transmites tu propuesta al director una vez que la tienes definida?

Principalmente mediante imágenes, fotos y dibujos.

¿Referencias pictóricas?

Sí, siempre. Referencias pictóricas, de arquitectura. Generalmente uso referencias de artes visuales y de artistas antes que referencias de cine.

En ese sentido tu formación como artista plástica influye en tu modo de ejercer la Dirección de Arte?

Sí, totalmente.

Si tuvieras que sistematizar los pasos que sigue el Director de Arte ¿Cuáles serían los pasos a seguir en la pre-producción, en el rodaje, y en la post-producción si crees que se involucra en esa etapa?

Primero, lectura de guión, segundo, proceso de documentación donde reúnes todo lo que asocias con el guión, ya sea libros, novelas, música, fotos, cuadros, películas, objetos, lo que sea. En el fondo, todo lo que consideras que de alguna manera evoca el guión. Después de la documentación, viene la búsqueda de locaciones. Acá como se trabaja con presupuestos bajísimos es imposible hacer sets, entonces hay que adecuarse a las locaciones. Cuando tienes clara tu idea buscas la locación de acuerdo

a eso y haces el desglose de necesidades. Con la locación decidida ves qué tienes que intervenir. Entonces confeccionas las plantas, los bocetos, la propuesta en general.

¿Y en el rodaje?

Creo que es fundamental armar los sets, estar metido cuando se hace el decorado y después estar en filmación, porque siempre surgen cosas. El Director de Foto puede querer cambiar una lámpara por el encuadre y uno tiene que estar ahí para ver como funciona eso.

¿Y en la etapa de post-producción está el Director de Arte?

No, yo creo que en la etapa de pre-producción tiene que figurarse la película como un guión de arte, de color, por ejemplo. Para mí es fundamental, sobretodo, el guión de color. Ahí uno tiene más o menos la idea de que una locación se va a ver de tal manera, entonces va a influir determinado elemento en relación a todo lo otro. Entonces no creo que sea necesario meterse en la post-producción.

Volviendo a la relación con el Director de Fotografía ¿Cómo se establece esa relación? ¿Cómo se lleva a cabo el trabajo de ambos?

Creo que tiene que ser un trabajo de equipo. Por ejemplo, si uno quiere hacer una película en que el concepto sea lo inestable, como en la que yo estoy trabajando ahora, (*Juego de Verano*, próximo largometraje de la Escuela de Cine de Chile) no sirve de nada si el Fotógrafo quiere hacer sólo encuadres con líneas rectas y simetría. Tiene que haber claridad en el tema de la composición, del color, por ejemplo. En relación a los encuadres hay que saber qué cosas se van a ver y cuales no, a veces uno trabaja demás porque iluminó la mitad de lo que hiciste.

¿Y eso se inscribiría en la pre-producción, en el trabajo de mesa?

Claro, yo creo que el trabajo de mesa es fundamental entre el Director, el Director de Foto y el Director de Arte. Eso debería ser lo más fuerte.

¿Cómo es la relación entre el Director de Arte y el Diseñador de Vestuario y el Maquillador? ¿Hasta que punto intervienes como Director de Arte en el Vestuario?

Para mí el Diseño de Vestuario es fascinante en la Dirección de Arte, porque es donde uno puede ser más fino y más detallista, es como un trabajo de joyería. No te puedes mantener al margen, lo encuentro demasiado entretenido.

¿Pero acompañas al Diseñador de Vestuario a comprar, verificas sus diseños o le das libertad completa?

Lo que pasa es que yo he trabajado más que nada en cortos, no he tenido la oportunidad de tener un Diseñador de Vestuario. Recuerdo en *Fragmentos Urbanos*, que eran 6 cortometrajes usábles por un mismo tema, ahí sí había Diseñadora. La producción fue muy exacta por lo que deposité toda mi confianza en el cuidado de la Diseñadora de Vestuario. Tuvimos una conversación previa del estilo general de la película y ya.

Es es esencial para los roles del Director de Arte, definir el look general de la película...

Por supuesto, eso es el rol del Diseñador de Arte en relación a la película y al tratamiento. El Diseñador de Vestuario tiene que bailar más fino, según la propuesta de Arte.

Si tuvieras que dar una definición de tu trabajo en dos líneas ¿qué dirías?

...Es crear el ambiente de una película a través de elementos visuales.

ENTREVISTA A HUGO URIBEY DIRECTOR Y DIRECTOR DE ARTE

Hugo Uribe es un reconocido Director de Cine Publicitario. Antes de ejercer esa labor se dedicó a la Dirección de Arte en el medio audiovisual.

¿Cuál es tu formación académica?

Estudié en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires profesorado en Pintura. Paralelamente realicé un año de licenciatura del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Antes había estudiado Arquitectura y Arte durante un año en Brnochea.

¿Cómo begins a trabajar en el medio audiovisual?

Un amigo que era excelente me involucró en un proyecto de un spot como pintor. A un lado del set había que hacer un cielo inspirado en *Moby-Dick* y en el otro un cielo de tormenta similar a una puesta en escena de un film de Fellini. Los dos hicimos los *backdrops* y las *gigantografías*. Después de un tiempo me involucré con las distintas partes de la producción y diseñé algunas cosas. Me di cuenta que había un puesto que se llamaba Dirección de Arte y que llamó mi atención. Fue conociendo a distintas producciones que me dieron una oportunidad como Director

de Arte. Comencé a trabajar en eso en el año 87. Paralelo a eso me dediqué al estudio de los *storyboards* que me permitían ir pensando que se iba a hacer en la imagen.

A partir de tus experiencias como Director de Arte ¿Cuál es la base para crear una propuesta?

Generalmente parte del guión. Los expedientes llaman al trabajo de Dirección de Arte estilizada. Básicamente, trata de que un objeto estilo tenga una misión de ser en la narración misma. No me parece que la Dirección de Arte tenga que ser una cosa independiente. Por el contrario, tiene que estar al servicio de la narración para dar distintos tipos de clima atmosférico.

Una vez que tienes definida la propuesta ¿Cómo la expresas al Director?

Al ser pintor me resulta muy fácil. Dibujo y utilizo mucho el computador para intervenir fotos, hago dibujos sobre las fotos.

¿Utilizas referencias fotográficas o pictóricas?

Para comenzar uso la memoria. A veces uso libros como los *Blackbook* o los *Showcase*. Suelo buscar algo que refleje lo que tengo en mente. A veces en esta búsqueda encuentro cosas que me se me habían ocurrido. Parte de mi imaginación y de la memoria. Después busco elementos que grafiquen lo que tengo en mente.

¿Como crees que debería establecerse la relación entre el Director de Arte y el Director de Fotografía para configurar la imagen?

Es fundamental. De hecho he que más que han confiado de cine con los Directores de Fotografía. Me pasa, por ejemplo, que pintaba un fondo de un determinado color y cuando el Director de Fotografía lo iluminaba tenía un resultado totalmente distinto. El Director de Fotografía es lo que los norteamericanos llaman *cinematographer*, es el hombre de la imagen.

¿Como se desarrolla el trabajo de ambos en la preproducción y en el rodaje?

Cuando llega un trabajo lo primero que hago es averiguar quién va a hacer la Fotografía. Converso con él previamente y vemos los planes, el documento, la escenografía, la puesta en escena, visitamos las locaciones. Se convierten mucho para definir la imagen. Por ejemplo, si el Director quiere una imagen con máximos contrastes, zonas oscuras y la locación es de paredes claras, entonces entre ambos hay que solucionar para lograr la imagen que se busca. Ningún Director de Fotografía hace un trabajo independiente de la Dirección de Arte y muchos son muy buenos Directores de Arte. El trabajo entre ellos tiene que ser muy estrecho.

¿Que elementos debería manejar el Director de Arte en relación a la Fotografía?

Creo que debe saber de Fotografía. Cuando uno estudia Arte una de las primeras cosas que se conciben son los valores de contrastes, las zonas de grises. Creo que la gran diferencia que hay entre un Arquitecto o un Decorador y un Director de Arte, es que éste entiende de óptica y de Fotografía. Por ejemplo, es importante saber de óptica para saber que tan visible va a ser cierto elemento para la cámara, que peso va a tener dentro del cuadro ese objeto y esa forma.

Después de las lecturas del guía ¿Cuáles serían los pasos a seguir?

Hay que tener en cuenta distintas variables: el guía, la propuesta creativa y visual, el concepto que se va a trabajar, el tiempo y el dinero con que se cuenta. Hay otro elemento que el Director de Arte tiene que comenzar a trabajar hoy en día y es el fenómeno de post-producción. Muchas veces también el trabajo y la relación con la post-producción: cómo son los colores, agregando elementos, mezclando imágenes.

En relación al vestuario y al maquillaje ¿Cómo sería el trabajo del Director de Arte en su disciplina?

Todo lo que se posee delante del lente, visualmente hablando, es responsabilidad del Director de Arte. He tenido que supervisar trabajos de maquillaje o vestuario. El Vestuarista no siempre sabe con qué fondo o color se está trabajando, entonces puede hacer una propuesta de vestuario interesante pero que no sirve porque no tiene el color, el calor o temperatura que se necesita. El Director de Arte tiene que transmitirle la imagen que se quiere trabajar y le explica que debe y no debe usar.

Con que el trabajo del Director de Arte es llevar la imagen lo más cercana posible al resultado que se quiere llegar delante de la cámara y después ver que de las herramientas que el Director de Fotografía y la post-producción le pueden dar para conseguir un mejor resultado. Un buen ejemplo es el que se da en la película *Sin Fronteras Capibata*, en que los colores casi no existen, parecen en blanco y negro, por pura falta de color y no por material fotográfico. Hay una gran cantidad de negro en la imagen. Es el resultado de una combinación del trabajo del Director de Arte, el de Fotografía, con el laborarista y con la post-producción.

¿Cómo definirías lo que es la Dirección de Arte en los medios?

Es la construcción de la imagen y llevarla a cabo según lo que se ha construido con el equipo.

III. DIRECTOR DE ARTE Y LA TRANSFERENCIA VISUAL

Hasta este punto hemos revisado suficiente información y antecedentes que nos permitan elaborar una definición y una definición de lo que es el Director de Arte.

En la historia su labor se fue gestando a partir del Decretado. Era el encargado de diseñar el contenido espacial de los personajes. Poco a poco fue involucrándose en la definición estética del film, en cómo la imagen se iba a ver. Acabamente el Director de Arte se consiguiera a partir de la misma idea. Como dijimos de nuestro entrevistado, se hace cargo de la imagen. Sin embargo, esa responsabilidad no es solitaria. El trabajo en cine es en equipo, por lo tanto la Dirección de Arte también en parte es un mismo fin.

Intentar establecer una forma de cómo se hace la Dirección de Arte, sería en vano. Cada creador debe encontrar su propia manera, el que mejor ilustra y explique lo que quiere decir. Sin embargo, hay un proceso inicial que es común: lo primero es la idea. Está la idea de filmar. Existe el guión y un Director fecho de hacer un film. Constituye un equipo. Se analiza el guión. Y es ese el primer encuentro entre el Director de Arte y el film. El guión y la visión que el Director tenga de éste serán fundamentales al momento de proponer una estética.

La estética del film, cuando éste se va a ver, se relaciona con la definición del espacio, la gama cromática, las texturas, el vestuario, las fuentes luminosas. Todos estos elementos van aportando "datos" a la asociación visual que transmite el film. Esa entrega es sutil, es un entroncamento muy fino de elementos que están unidos por la relación que establecen entre sí: el entorno y el vestuario se conectan o fusionan, los objetos se interactúan con la iluminación, los colores unen o separan espacios. En fin, hay una serie de infinitas relaciones y transferencias que se dan entre todos los elementos visuales. Son la consecuencia de una propuesta y de una visión estética: la del Director de Arte. Es otro lenguaje dentro del relato, es narrativa visual. Como propuesta se inscribe en el lenguaje de la creación lo que le otorga un valor en sí misma. Es evidente, eso sí, que se completa al momento de ser filmada.

Si revisáramos que sistemáticamente los pasos de su trabajo difiere que lo primero es una lectura del guión desde donde se extraen los perfiles psicológicos de los personajes y se obtiene la primera concepción o imagen visual. Luego vendría el proceso de buscar referencias: todo aquello que en la mente del Director de Arte se relaciona con lo que el guión ha evocado y con lo que el Director le ha transmitido que quiere decir.

La búsqueda de locación es otro factor importante. El espacio y la luz son dos

SEGUNDA PARTE:
Propuesta de Dirección de Arte

ANTECEDENTES HISTÓRICOS A LA PROPUESTA DE DIRECCIÓN DE ARTE

Teorizar acerca de la Dirección de Arte es positivo: cuestionar, investigar e intentar redefinir conceptos. Sin embargo, creemos que esto es sólo una fase de esta investigación, que es hacer confluir y enriquecer este ejercicio intelectual a través de una propuesta estética. Este ejercicio de confluencias se enriquece y cobra un nuevo sentido con la contextualización histórica.

Por eso a continuación, daremos algunas referencias de Artaud respecto a su entorno cultural, a la evolución de la puesta en escena y del cine para enriquecer así la comprensión del guión *Los 32* y la propuesta de Dirección de Arte. Aclaremos que no se intenta realizar esta propuesta desde una reconstrucción de época, sino que nos hemos remitido a abordar su mundo y su visión del arte- del teatro y del cine- como parte de un proceso de investigación y creación. Creemos en la importancia de la búsqueda de referentes, no sólo visuales, sino que también teóricos al momento de concebir una propuesta. En este caso, como Diseñadores Teatrales, la figura de Antonin Artaud no nos es ajena, por el contrario, nos invita a acercarnos a su concepción teatral y del cine, logrando una visión íntegra de su obra. El guión, entonces, se contextualiza y se comprende desde una nueva lectura. Por eso a continuación abordaremos, por ejemplo, el surgimiento de las vanguardias como movimientos contemporáneos a él.

Por último, en la presentación de la propuesta dejaremos hitos de como se fue construyendo. Esto es que quedará plasmado en imágenes y escritos el proceso de creación.

SEMBLANZA DEL MUNDO CULTURAL EN QUE VIVIÓ ANTONIN ARTAUD

Hacia fines del siglo XIX el mundo estaba lleno de optimismo. El hombre se había acostumbrado a los descubrimientos y los avances tecnológicos y veía la naciente era como la prolongación evidente de los éxitos del pasado. Las esperanzas del hombre común y corriente estaban puestas en seguir avanzando como lo había hecho hasta ese momento. El siglo que dejaba había estado marcado principalmente por la paz, la prosperidad económica y la democratización de la vida social y política.

En la mente de muchos, ya no existían las guerras.

Las grandes potencias del continente europeo ampliaron su dominación en el mundo al colonizar otros continentes, como el africano y el asiático. Surge en estos nuevos colonizadores un afán de poder y de grandeza que deriva en el imperialismo y en *la misión del hombre blanco* (Kipling).

El optimismo que reina entre los poderosos parece intocable e invencible.

La Revolución Industrial trajo consigo avances que influyeron en la calidad y las expectativas de vida de las personas. Cada día que pasaba significaba un nuevo avance tecnológico. Se produjo la aplicación de los procesos de racionalización industrial en la maquinaria bélica. El hombre cree estar protegido por sus propias invenciones.

Esta creencia en un 'progreso' interrumpido, inexorable, tenía para esa época la fuerza de una religión, verdaderamente la gente creía en el 'progreso' más que en la Biblia y esta creencia se justificaba por las maravillas de la mecánica y la ciencia.(1)

Las sociedades se reestructuran según los criterios dados por la riqueza y la educación, la aristocracia pierde terreno frente a una creciente burguesía.

Las teorías de Sigmund Freud causan revuelo. La psicología entra en un nuevo campo de estudio: la existencia del inconsciente. El mundo onírico a partir de su interpretación, se torna revelador para descubrir aspectos desconocidos del ser humano.

En el ámbito del arte surgen nuevas vanguardias que cuestionan la validez de las viejas técnicas de expresión y proponen nuevas formas frente al racionalismo y al positivismo. Si bien no son del todo comprendidas, encuentran un espacio donde asentarse:

¿Es que el arte también ha sido una ilusión? ¿Habría logrado algún resultado el modernismo? [...] Estos movimientos han ido contra algunos de los criterios por los cuales se había evaluado el arte tradicionalmente, tal como las capacidades requeridas del ojo y de la mano para hacer una representación convincente...(2)



1 This belief in an uninterrupted, inexorable, 'progress' had for that era in truth the force of a religion, indeed people believe in 'progress' even more than in the Bible and this belief appeared justified by the daily wonders of mechanics and science. Stefan Zweig citado por Lynton Norton en *The Story of Modern Art*, Ed. Phaidon Press, Oxford, 1980, p. 86.

2 Was art, then an illusion too? Had modernism achieved anything? [...] These movements had attacked some of the criteria by which art was traditionally evaluated, such as the skills of eye and hand required to make a convincing representation... Lynton Norton, *The Story of Modern Art*, Ed. Phaidon Press, Oxford, 1980, p. 126.

Estas vanguardias se traducen en nuevos movimientos de artistas e intelectuales. Aparece el futurismo italiano, el dadaísmo suizo, el surrealismo francés, el constructivismo ruso. Son vanguardias que cambian la forma de ver el arte en general y la representación teatral en particular.

En medio de todo este cuestionamiento de las expresiones artísticas, del auge económico y político y de la reestructuración social, cada nación está preocupada de sus dificultades y necesidades internas. El bien común del continente no es algo que preocupe a los que tienen el poder.

Pareciera ser que nada podía sacar a Europa de todas las revoluciones positivas que estaba viviendo. El avance diario hacia un futuro promisorio no se detenía. No había razón para imaginar que ese avance no continuaría en esa dirección. Pero esa razón llegó: en junio de 1914 el Archiduque Francisco Fernando de Sarajevo es asesinado. Cada país encuentra en este asesinato una excusa para defender sus propios intereses y extorsionar así al adversario. Se forma una red de alianzas que empuja a Europa a la destrucción y al descalabro. Comienza la Primera Guerra Mundial que traerá consigo desastre, muerte y una atmósfera de desconfianza en el Hombre. Después de 4 años de confrontación entre las distintas potencias y alianzas europeas, la Guerra termina (1918). El mundo vive la consecuente Primera Post Guerra.

En medio del desastre que dejó la guerra, el arte aparece como la forma de escapar a esa realidad y en algunos casos, como la herramienta política de protesta y crítica social. Las vanguardias pasan a ser parte de la vida cotidiana y a ser aceptadas por la *cultura institucionalizada*(3). Son nuevas formas de expresión que le dan un nuevo sentido al arte, tornándolo más político, experimental y arriesgado. Cuestionan los sistemas, la comercialización de la obra de arte, e instauran la interrogante de lo que el arte es fuera de los patrones clásicos dados por la tradición. Hobsbawm sostiene que el surgimiento de estas vanguardias no desplazó el arte clásico existente, sino que le significó un complemento, al cual atribuimos la evolución que sufrió hacia facetas más rebeldes.

Esta época, que es la de Artaud, en lo que refiere al teatro estuvo marcado por dos tendencias. Por una parte, hubo un gran auge de los teatros comerciales y de mera entretención debido a una nueva clase social que había surgido a raíz de los cambios que trajeron los procesos revolucionarios en la sociedad. El público que asistía a esas representaciones veía en el teatro una forma de escapar del cotidiano, una simple diversión.

En oposición a esto y al realismo y la verdad histórica que éste planteaba surgen, en diversos países europeos, pequeños movimientos artísticos en un intento por renovar la escena que se tradujeron en verdaderos laboratorios de experimentación

3 Eric Hobsbawm, Historia del siglo XX: 1914-1945, Tomo IV, Ed. Grijalbo, Barcelona, p. 185.

que condujeran a un cambio en la forma de plantearse el montaje de los textos, el rol del director, el método de actuación y el diseño escénico.

El conjunto de movimientos artísticos surgidos (dentro y fuera de Europa) a finales del siglo XIX que florecieron en los primeros decenios del siglo XX (...) se sintetiza en un arte no representacional caracterizado por la abstracción, la fragmentación y la asimetría. (4)

Estos movimientos buscan distintos objetivos que están planteados de distintas maneras. Sin embargo, en cuanto al espacio teatral tienen en común la simplificación o la reestructuración completa del escenario y de la sala de teatro. Coinciden en eliminar las bambalinas y el telón, ocupando la caja de teatro completa como escenario. Con esto se buscaba acercar al público a la representación y abolir las distancias entre éste y la escena.

Artaud desarrolla su vida en París en medio del surgimiento de estas nuevas ideas para el arte y para el teatro. Cree que la evolución que sufrió la poesía en esa época no lo dejó indiferente y podemos ver, al estudiar en su poesía la propuesta para el diseño y visualidad del espectáculo, la influencia o más bien la retroalimentación que se produjo. Con el objetivo de transmitir una idea de estos planteamientos presentamos a continuación una síntesis de las vanguardias que tuvimos, de una u otra mano, influencia sobre Artaud.

.....

EL SURGIMIENTO DE LAS VANGUARDIAS

*Las vanguardias, en todas sus vías, creó lo nuevo.
Esto significa la ruptura con la tradición
del arte occidental...
-Luis Longo-*

La primera vanguardia que abordaremos es el futurismo. Surge en Italia en la primera década del siglo XX liderado por Filippo Marinetti. En el primer Manifiesto (1909) se hace una crítica a las estructuras sociales y políticas, a la comercialización del arte y al culto a la tradición.

El principal antecedente es el trabajo de Alfred Jarry que en 1896 había publicado *Ubu Roi*, obra que se aleja del realismo clásico y del drama clásico para estudiar el estado político y social de la época. El trabajo de Jarry es un claro referente tanto para algunas vanguardias como para Artaud. Recordemos que un primer proyecto de teatro tendrá ese nombre.

Los futuristas como insistentemente existen pléyades que conciben en la época una nueva forma de expresión para su trabajo poético, conciben que la poesía debe dejar de ser una representación externa de la realidad plasmada en un idioma

4. Rolan Straus, *Teoría del Cine*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, p. 48.

para pasar a ser el centro del espectáculo teatral. Es por esto que ellos mismos son los actores de sus *performance*, son los creadores de la obra de arte al mismo tiempo que forman parte de ella. Utilizan la técnica de la declamación para actuar, que consiste en decir el texto exageradamente utilizando todos los recursos corporales posibles (movimiento de brazos, exageración en la voz, por ejemplo.).

En el espectador buscan una reacción de asombro que lo sacara de lo que ellos llamaron *intoxicación intelectual*(1). No buscan que comprenda lo que esta viendo, solo quieren sorprenderlo(2). Por esto no narran historias con coherencia lineal.

Esta búsqueda de la sorpresa en el público y el estructurar una obra sin la forma aristotélica clásica también se da en Artaud, pero con un objetivo que se asocia a estremecer internamente y no sólo como una cuestión de sorpresa momentánea.

Por otra parte, consideran el ruido como un sonido, lo valoran como base *de la delimitación y construcción geométrica del silencio*(3) y la consecuencia lógica de la era de las máquinas. Además es el factor determinante del movimiento de los actores. En relación a esto Artaud también plantea el ruido y la música como factores que determinan el movimiento actoral y reemplazan la palabra hablada.

La concepción del espacio en los futuristas es muy atractiva. Para ellos el espacio teatral es un cuadro en movimiento. En el intentan integrar la figura del actor y los elementos espaciales en una sola imagen. Utilizan la figura geométrica de grandes proporciones para vestir a los actores que en conjunto, deben formar un gran artefacto mecánico. De esto derivan en la experimentación con marionetas de proporciones humanas que se confundían con los actores. Creemos que ese es el gran aporte de los futuristas a la escena contemporánea y que sin duda debe haber influido en la propuesta de Artaud que también propone el uso de maniqués y marionetas gigantes.

En síntesis, el aporte de los futuristas al diseño escénico es que instauraron la idea del cuerpo del actor como un elemento escénico y le dieron otra dimensión al aumentar las proporciones del cuerpo a través del vestuario. Esto es que rompen con la forma del cuerpo reinterpretándolo como una gran forma geométrica en el espacio.

Por otra parte y casi paralelamente surge en Rusia la vanguardia constructivista (1912). Estaba formada por un grupo de pintores que se dedicaron al diseño de escenografía teatral porque consideraban que el espacio les permitía expresarse con objetos reales a diferencia de la pintura que limitaba sus posibilidades de expresión por su bidimensionalidad. Reconocen sus influencias estéticas en el music-hall, el teatro japonés y en los futuristas y su experimentación con marionetas. Estas influencias son casi las mismas que vemos en la propuesta artaudiana. Las estructuras escenográficas constructivistas eran multifuncionales y no respondían

1 Roselee Goldberg, *Performance Art*, Ed. Thames&Hudson, Londres, 2001, p.16.

2 Goldberg explica que para ello se valían de cualquier medio que condujera a la sorpresa y al desconcierto. Por ejemplo, poner pegamento en los asientos del público.

a la reproducción ni a la reinterpretación poética de un espacio. Estaban formadas por trapecios, grandes ruedas giratorias, escaleras conectadas a pasarelas que permitían que al actor se trasladara de un lado a otro.

[Es] una incursión en las construcciones tridimensionales básicas, preferiblemente móviles, cuyo equivalente más cercano en la vida real son ciertas estructuras feriales (la noria, montaña rusa, etc).

(4)

Es gracias al trabajo de Vsevolod Meyerhold que los constructivistas llevan a escena sus ideas. En términos generales éste director y teórico teatral proponía un intenso trabajo corporal del actor que se conoce con el nombre de la *biomecánica*. Las estructuras constructivistas por su forma y funcionalidad, pasan a ser la escenografía ideal para practicarla.

Meyerhold estaba interesado en montar obras en otros espacios no teatrales: un mercado o una planta metalúrgica. Con esto logró expandir el teatro a un público no elitista y más popular y cambiar la tradicional disposición de la sala distribuyendo al público según las características del espacio a usar como sala de teatro. La relación frontal público-escena deja de ser la forma establecida.

La propuesta espacial constructivista es un claro antecedente en la propuesta de Artaud quien por un lado planteaba una nueva disposición espacial donde toda la sala era el escenario, espectador y actor comparten el espacio. También busca recuperar espacios no convencionales para montar espectáculos. Estos espacios deben constituir lugares sacros para llevar a cabo el rito que para él es el teatro.

Hasta este punto nos hemos referido al constructivismo y al futurismo por ser vanguardias que pueden considerarse como claros antecedentes para Artaud. Es indudable que las más influyentes en su visión fueron el dadaísmo y el surrealismo.

Los dadaístas iniciaron su actividad en Zurich en el Café Voltaire, en 1916. Su antecedente mas claro es el trabajo de las vanguardias cubistas y futuristas. Comparten con ellos la crítica a la sociedad, pero con un marcado rasgo de pesimismo existencial y satírico.

Los dadaístas se burlan de todo, incluso de los movimientos considerados por sus contemporáneos como vanguardias, como el expresionismo o los precursores del arte abstracto. Buscan el sentido del arte en el arte mismo, no recurren a estructuras formales para definirse.

La forma de su espectáculo, al igual que los futuristas, era la *performance* y las lecturas en vivo de sus escritos que no tenían estructura ni sentido desde una perspectiva racional por estar formadas por el *verso simultáneo*:

...un recitativo de contrapunto donde al mismo tiempo, tres o más voces hablan, cantan, silban, etc. lo hacen de tal manera que el contenido elegíaco, humorístico o extraño de la pieza se gesta por éstas combinaciones [...] Los ruidos [...] son superiores en energía a la voz humana.(5)

Sostienen que el teatro es el único medio para regenerar la sociedad, es ahí donde confluyen todas las formas del arte y por ello adquiere verdadero sentido. Todo esto a través de la provocación al espectador. No hay estructura, sólo recitación que busca provocar al público a través del ataque a la sociedad, a la política y al arte.

En ese sentido Artaud plantea algo similar pero con un enfoque más profundo y apartado de lo político y social. Para él, el teatro es el medio para regenerar al hombre y a su espíritu.

En general, el aporte del dadaísmo en relación a la puesta en escena es un planteamiento ideológico que cuestiona las formas, protestando y rechazando lo establecido como "artístico". Es rescatable el valor que los dadaístas dieron a la descontextualización de elementos de uso cotidiano al llevarlos a la categoría de obra de arte. Su propuesta dio pie al próximo movimiento sin duda uno de los más importantes del siglo, el surrealismo.

En 1925, con la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista*, se da inicio a este movimiento que partió de la literatura y se extendió principalmente a la plástica. Se define a sí mismo como:

Surrealismo: sustantivo masculino, automatismo psíquico puro por el cual se hace un intento para expresar, ya sea verbalmente o por escrito o de cualquier otra manera, el verdadero funcionamiento del pensamiento.(6)

Es en esta época cuando los trabajos de Sigmund Freud están en auge. El psicoanálisis, la existencia del inconsciente y la interpretación de los sueños como lenguaje de la mente, son factores que atraen a los surrealistas y desde donde rescatan varias de sus ideas. Lo onírico se transforma en la expresión que sustenta su lenguaje y mediante la cual pretenden crear un nuevo tipo de realidad, la surrealidad. Es por esto que aplican técnicas como la escritura automática que permitía que lo oculto de la mente se expresara a través de la literatura.

Lo importante era reconocer la capacidad de la imaginación espontánea, sin mediación de sistemas de control racionales, para producir coherencia a partir de lo ilógico o de lo imposible.(7)

Como algunas de las otras vanguardias mencionadas, no tienen sistemas de expresión

5 *...a contrapuntal recitative in which three or more voices speak, sing, whistle, etc. at the same time, in such a way that the elegiac, humorous, or bizarre content of the piece is brought out by these combinations[...] Noises [...] are superior to the human voice in energy.* Extraído de Roselee Goldberg, *Performance Art*, Ed. Thames&Hudson, Londres, 2001, p.58.

6 *Surrealism: noun masc., pure psychic automatism, by which an attempt is made to express, either verbally, in writing, or in any other manner, the true functioning of thought.* Op. Cit.: p.89.

formales, pero claramente tienen un estilo:

[los surrealistas] tenían el deseo de revitalizar la imaginación, basándose en el subconsciente tal como lo ha revelado el psicoanálisis, y con un nuevo énfasis en lo mágico, lo accidental, la irracionalidad, los símbolos y los sueños.(8)

Es por esto que una imagen surrealista está formada por elementos descontextualizados de su plano original e insertos en un espacio, lugar o paisaje que desde la perspectiva del mundo real no les corresponde.

El aporte que este movimiento hizo a la puesta en escena no es tan conocido como lo realizado en las artes plásticas, el cine o la literatura, pero no por esto menos importante. Creemos que sus investigaciones acerca de mecanismos mentales de creación que permitieran que el inconsciente aflorara son el aporte al teatro. Su trabajo estuvo más relacionado con la exploración de la palabra y el texto teatral que con la puesta en escena en sí.

Artaud integró el grupo de los surrealistas y sintió una suerte de identificación con ellos en varias ideas. Durante su permanencia en el grupo fundó el *Teatro Alfred Jarry*.

Tanto en las investigaciones de Goldberg como en las de Durozoi se afirma que éste teatro fue el que representó al movimiento surrealista. Goldberg sostiene que:

[El Chorro de Sangre] ...pese a la brevedad y a la imposibilidad de realizar las imágenes de la obra de teatro, [...] reflejó el mundo surrealista de ensueño y de obsesión con la memoria.(9)

En tanto Durozoi afirma:

...el Teatro Alfred Jarry puede aparecer como el único ensayo real para constituir un teatro surrealista...(10)

Las opiniones están divididas y algunas apuntan a que Artaud jamás perteneció verdaderamente a una tendencia ni a una estética. Otros sostienen que perteneció al movimiento y se sintió un verdadero surrealista.(11)

Sin embargo, en esto hay poco acuerdo entre los teóricos y biógrafos de Artaud. Las opiniones están divididas y algunas apuntan a que Artaud jamás perteneció verdaderamente a una tendencia ni a una estética. Otros sostienen que perteneció

8 Op. Cit.: Hobsbawn p.184.

9 *(The Jet of Blood)...despite the brevity and virtually unrealisable images of the play, (...)reflected the surrealist dream world and its obsession with memory...*
Op. cit. Goldberg, p.96

10 Gerard Durozoi, *Artaud La Enajenación y la Locura*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1975, p. 143.

11 Entre los teóricos que afirman que Artaud no perteneció a una tendencia encontramos a uno de sus biógrafos, Brau. En cambio entre los que lo clasifican como un surrealista encontramos a Goldberg y Guerrero.

al movimiento y se sintió un verdadero surrealista. Desde esa perspectiva, podemos suponer que la fundación de su teatro amparaba las ideas de ésta vanguardia.

Es importante de destacar que Artaud escribió *El Chorro de Sangre* (1927) en la época en que integró el movimiento. Este montaje distaba de las lecturas dramatizadas que habían caracterizado gran parte de las *performances* surrealistas. Introdujo imágenes relacionadas con el mundo de los sueños de gran violencia visual:

...un huracán separa a los dos (amantes); después chocan dos estrellas y vemos trozos de cuerpos humanos cayendo: manos, pies, máscaras...(12)

En términos generales, el surrealismo planteaba el rechazo al racionalismo y encantar al espectador con un shock violento, mostrarle imágenes que se relacionaban con su desconocido mundo inconsciente.

En breve diremos que los surrealistas buscaban que el hombre escapara al predominio de la razón y del orden moral. A esto agregaremos un dato que no es tan conocido al momento de referirse a este movimiento, pero que es importante ya que creemos que es una de las razones que puede haber llevado a Artaud a unirse a ellos. Los surrealistas buscaban que costumbres antiguas y otras culturas volvieran a insertarse en la sociedad, como por ejemplo, la práctica de la magia, la cábala y la alquimia. Como veremos, Artaud proclamaba para el teatro un retorno al rito y admiraba esas prácticas.

Da la impresión que el gran vuelco que la puesta en escena da a comienzos del siglo XX es la de darle al arte un discurso político o de crítica social. Deja de ser el espacio para mostrar las verdades psicológicas del individuo, como lo había sido durante el realismo, para transformarse en un espacio de verdadera experimentación. Además hay que destacar la importancia que adquiere el rol del Director como aquel que le da una congruencia y cohesión a la puesta en escena de un texto al poner su visión en ella.

Por otra parte, la mayoría de las vanguardias buscan generar en el espectador una reacción que lo descoloque y que lo sorprenda. Hay también una repulsa al público burgués y un intento de masificación del espectador que acude al teatro, con el propósito de que deje de ser una manifestación ligada a lo elitista.

Concluimos que la destrucción dejada por la guerra trajo como consecuencia en los discursos artísticos la politización de éstos y un verdadero cuestionamiento del sentido del arte. No por nada surgen el dadaísmo y el futurismo que catalogan como obra de arte cualquier objeto de la vida cotidiana. Los escritos de Freud llevados a la práctica artística traen como consecuencia una de las vanguardias más importantes del siglo, el surrealismo.

12 Roselee Goldberg, *Performance Art*, Ed.Thames&Hudson, Londres, 2001, p.96.

La simplificación de las formas, en lo que a diseño se refiere, aleja la escena de un concepto de gratuito fastuosismo para relacionarlo con la abstracción y la reinterpretación, a través de lo material, lo estético y lo visual del texto dramático.

La poética de Artaud destaca en ese contexto, entre otras cosas, por ser auténtica y original. Hay en ella un factor de honestidad que asombra. Sin embargo, es interesante reconocer puntos que fueron propuestos también por otros movimientos, al menos en su aspecto formal. Por ejemplo, la utilización de espacios no convencionales para hacer teatro, el plantearse el teatro como un medio para protestar o para llamar al hombre a mirarse a sí mismo o la búsqueda de sorpresa o de shock en el espectador.

Creemos que el mundo que acogió a Artaud fue tremendamente estimulante para que creara su poética. Con esto no pretendemos quitarle mérito a su indudable genialidad, sino solo reconocer que hay una evidente retroalimentación de conceptos e ideas propia de las grandes revoluciones estéticas.

Por otra parte, recordemos también que en la época de Artaud, el cine ya se había creado y con él un nuevo lenguaje. Para los grupos de vanguardia y los creadores en general se convierte en un espacio nuevo para experimentar y crear, es objeto de culto, tanto para artistas como para espectadores, la gran ventana hacia otros campos de creación. Artaud no se quedará atrás y participará en el fenómeno a través de la actuación, de la escritura de guiones y de diversas propuestas. Antes de ahondar en éstas recorramos algunos datos biográficos de su participación en cine y en teatro. Recordemos que esta información que estamos presentando es parte de la propuesta de Dirección de Arte, en el sentido que es material teórico para, a partir de él, ahondar en la comprensión del guión *Los 32* y en la figura de Artaud.

.....

ANTONIN ARTAUD: SU TRABAJO EN TEATRO Y EN CINE

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, Antonin Artaud tenía 18 años. Vivía con sus padres y hermanos en Marsella, una familia burguesa acomodada. Desde niño y debido a una meningitis que sufrió a los 5 años, tiene problemas de salud, que se traducen en trastornos físicos y mentales, que lo llevaron a estar recluido en clínicas psiquiátricas varias veces en su vida. Alrededor de los 20 años los síntomas de su enfermedad se acentúan. La pesadez de la lengua que lo obliga a tartamudear y la pérdida de la palabra, se ven acompañados de importantes disturbios físicos.

Comienza los poemas que Armand escribe en estado de eplépsico y de convulsión física, acompañados de maravillosos fenómenos (no son palabras) 'en tanto que se traducen por una imaginación vertiginosa de la parte delirante de la voz' (2)

Sin embargo, estas molestias no fueron un impedimento para que Armand desarrollara su trabajo como poeta, actor, director y guionista de cine y de teatro.

En la década del 20 se traslada a vivir a París, la capital mundial de la literatura y las artes. Es en ese estimulante medio donde publica sus primeros poemas(2), escribe sus primeros proyectos de teatro y de cine y comienza su carrera como actor.

Su debut en teatro es una éxito. Aunque en consecuencia vendrá décadas más tarde, desde los inicios su talento se hace evidente. El primer director que trabajó con Armand fue Lugné-Poe:

No fijó el tipo que este momento artístico, figurado en aquel momento, compuesto de un conjunto de palabras no tiene nada. Se maravilla, sus gestos eran los de un primer actor cuando se estaba de ensayar. (3)

En 1921 participa en una filma de Abel Gance. Es su primera actividad en cine y debido a esto conoce la compañía de la escuela de P. Abelis que dirige Dullin. Allí aprecia la forma de trabajo que se lleva a cabo, la aplicación de la técnica de improvisación y sobrecarga el espacio que se le da a la experimentación. Ve por primera vez una forma de actuación con la cual se identifica:

Se interpreta con el fondo del corazón, con las manos, con los pies, con todos los miembros, todos los miembros. Se siente el objetivo, se decide, se golpea, se ve, se de ojos, y todo en un instante, sin conciencia. (4)

En la misma escuela montará diversas obras en las que no destacará sólo como actor sino que también como diseñador de vestuario. Algunas de las obras donde cumplió esta labor fueron *El Paso de los Asineros*, un paso de Loque de Rueda y *Los niños más de Calderón de la Barca*.

Después de integrar la escuela de Dullin comienza a diseñar con los platonismos de San. Si bien valora la forma que plantea para el teatro *...la comunicación de las cosas para otros hombres, concibe que ha caído en un uso excesivo del diálogo.*

Es en 1924 cuando se integra al grupo de los surrealistas donde encontrará una forma de ver al arte y de enfrentar la vida con la cual se siente identificada. Exhibirá y dirigirá sesiones de la revista que el grupo publica, dictará charlas, escribirá poemas y guiones cinematográficos.

1 Jean-Louis Bata, *Biografía de Antoine Armand*, Anagrama, Barcelona, 1972, p.27.

2 Su primera publicación fue en 1920 y se tituló *Trois Vers de Ciel*. Era una colección de poemas.

3 Op. Cit.: Bata, p.31.

4 Op. Cit.: Bata, p. 27

5 Citado por Gerardo Illanes en *Armand: Los Surrealistas y la Llama*, Ed. Guadalupe, Madrid, 1972, p. 154.

Además de su vinculación con ese movimiento, actúa en diversas películas. Entre éstas destaca *Napoleón* de Abel Gance donde interpreta a Marat (1925). En una entrevista dada en 1929 afirma que este ha sido el primer film en que ha podido expresarse completamente como actor de cine.

...fue el primer papel [donde pude] expresar la concepción que yo tenía de una figura, de un personaje... (6)

También actuó en *Juana de Arco* de Carl Dreyer. Tuvo una buena experiencia, siente que no está trabajando bajo una estética o una idea preconcebida, sino en las manos de un verdadero guía y director.

...no estaba en contacto con una estética, sino con una obra con un hombre empeñado en dilucidar uno de los problemas mas angustiosos que existen [...] demostrar en Juana de Arco una víctima de [...] la deformación de un principio divino al pasar por los cerebros de los hombres, llámense Gobierno o Iglesia, o de cualquier otra manera. (7)

Además, escribe guiones para cortometrajes. Sólo se filmó y difundió *La Concha y el Reverendo* (1927) bajo la dirección de Germaine Dulac. El resultado disgustó a Artaud, creyó que había una interpretación que se ajustaba excesivamente a lo onírico. Sin embargo, como guión, lo consideró una gran influencia sobre los que se escribieron posteriormente, especialmente entre los surrealistas.

Toda esa gente [refiriéndose a Vitrac, Prévet y Buñuel], lo siento así, se agitan tanto más en cuanto que reconocen todos (lo he sabido) la relación filial Concha- Perro Andaluz y esta relación les pesa. (8)

Hay una serie de sucesos que lo llevan a decepcionarse y alejarse de su trabajo en cine, como el fracaso de algunos proyectos cinematográficos (la formación de su propia productora) y el filmar películas que no le interesan, sólo por razones económicas. Se da cuenta que es una industria, con rígidos intereses y condiciones económicas. Artaud se ve limitado frente a ésta realidad que no permite que muchos de sus proyectos se lleven a cabo.

Todas las gentes del cine son comerciantes. Un artista, un director, un guión son mercancías [...], y uno choca continuamente con esa mentalidad. (9)

En la década del '30 aparece el cine sonoro. Este hecho será gatillante en la decisión que Artaud toma de retirarse del cine declarando que para él *es un mundo cerrado*. (10) Este quiebre lo estudiaremos con mayor profundidad cuando abordemos el tema de su visión frente al cine.

Durante la realización de sus trabajos en cine nunca se alejó de la labor teatral.

6 Op. cit.: Durozoi.

7 Antonin Artaud, *El Cine*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, p. 40.

8 Ibidem, p. 62.

9 Ibidem, p. 48.

10 Ibidem, p. 29.

En 1926, junto con Roger Vitrac, Aron y Madame Allendy, formará el *Teatro Alfred Jarry*. Este nuevo proyecto durará 4 años y llevó a escena alrededor 4 obras. Fue un espacio donde Artaud determinó lo que el Teatro debía ser:

Queremos llegar a esto: que a cada espectáculo que montemos juguemos una partida grave, que todo el interés de nuestro esfuerzo resida en este carácter de gravedad. No nos dirigimos al espíritu o a los sentidos de los espectadores, sino a toda su existencia. A la suya y a la nuestra.(11)

El Teatro Alfred Jarry no prosperará por razones económicas.

En 1931 hay un hecho en la vida de Artaud que será decisivo: asiste a la Exposición Colonial, una especie de feria cultural que albergaba distintas manifestaciones artísticas. En esta Exposición ve por primera vez las danzas balinesas y escribe un artículo donde ya se atisban en primicias lo que constituirá su aportación original al teatro y que confirmó lo que había pretendido con la creación del Teatro Jarry:

...los balineses realizan, con el rigor más extremo, la idea del teatro puro, donde todo, tanto concepción como realización, sólo vale y tiene existencia por su grado de objetivización sobre el escenario. Demuestran triunfalmente la preponderancia absoluta del director de escena cuyo poder de creación elimina las palabras. Los temas son vagos, abstractos, extremadamente generales. Sólo les da vida la fusión complicada de todos los artificios escénicos que se imponen a nuestro espíritu como la idea de una metafísica extraída de una nueva utilización del gesto y de la voz.

Una de las ideas que se desprende de esta cita es la preponderancia que otorga al director que como vimos, es algo que se encuentra presente en las vanguardias y en los movimientos que lo antecedieron.

En definitiva, las danzas balinesas gatillarán en Artaud todo el ímpetu que lo llevará a escribir sus ideas acerca del teatro y que están contenidos en *Los Manifiestos de la Crueldad* y en *El Teatro y su Doble*. Lo que se venía gestando desde la creación del Teatro Alfred Jarry comienza a tomar una forma concreta. Sus ideas de la relevancia de la imagen escénica en la representación como lenguaje propio del teatro, la necesidad de conferir a esta representación un fundamento que genere una reacción en el espectador que lo conecte con lo metafísico, se traducen en la creación de su nuevo proyecto: *El Teatro de la Crueldad*.

Teatro hecho imagen también. Además, ¿por qué limitar la palabra crueldad al ejercicio de lo que es sangre? Se trata de un apetito metafísico de crueldad que es aquel por el cual se rebacen los mundos.(13)

11 Jean-Louis Brau, *Biografía de Antonin Artaud*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1972, p.73.

12 *Ibidem*, p. 100.

13 *Ibidem*, p. 107.

Su proyecto no logra concretarse completamente y sólo alcanza a mostrar en 1935 *Los Cuenci*, que según Artaud no es necesariamente una ilustración del Teatro de la Crueldad pero sí lo prebala.

Como hemos dicho, ha establecido las bases de su concepción teatral, que luego fueron recopiladas y publicadas como lo que hoy en día se conoce en su *Poética: El Teatro y su Doble* (1938).

Los últimos ocho años de su vida están marcados por un viaje que realiza a México en 1936. Se encuentra con un mundo nuevo al convivir con los indios tacahuanas:

...estaba viviendo los 3 días más felices de mi existencia. Había estado deambulando, de buscar una nada a mi vida y de tener que cargar con mi cuerpo. (14)

Por último diremos que estuvo internado 3 años en el sanatorio de Baden, para luego ser trasladado por sus amigos a París. En el último año de su vida escribía Van Gogh suicidado por la sociedad. Murió el 8 de marzo de 1948.

Después de este rápido recorrido por la vida de Artaud subiremos su visión del teatro y del cine.

• • • • •

LA BÚSQUEDA DE ARTAUD EN EL TEATRO

El análisis que a continuación se presenta del *Teatro y su Doble*, tiene como objetivo central acercarnos a la visión y a los propósitos que Artaud planteaba para el teatro, de manera de extraer de ellos los elementos que podamos aplicar al estudio de su visión del cine. Comprenderemos así la significación del guión en que se centra esta investigación. Por ello sólo se tratarán los temas de la *Poética* en términos generales y se pondrá énfasis en lo referido al diseño y a la visualidad del espectáculo. No debemos olvidar, que más que un análisis, es un acercamiento a su visión, que debe servir para entenderlo y situarlo en un contexto. No pretendemos explicar su visión del teatro en profundidad, sino que sólo recordarla convenientemente para formularnos una idea que funcione como antecedente teórico a la propuesta de Dirección de Arte para el guión del cortometraje *Mar 32*.

CONCEPCIONES GENERALES

Como hemos visto, la década posterior a la Primera Guerra Mundial estuvo marcada

por pesimismo y desastre, pero al mismo tiempo y quizás por eso, es un momento de gran desarrollo para el arte y el teatro ya que existen múltiples espacios de creación.

Sin embargo, el teatro comercial, hedonístico y de simple diversión y el realismo siguen teniendo un espacio importante en el medio teatral europeo.

En ese contexto, comprendemos las críticas de Artaud a gran parte del teatro que lo rodea, en el cual ve la exacerbación de la tendencia psicológica en la escena. Para él, el realismo y el uso excesivo de la palabra y los diálogos, habían reducido la escena a un simple espacio donde se representaba una copia vacía de la realidad destinada sólo a entretener a un grupo de espectadores. Los textos clásicos habían tomado tal preponderancia, que anularon nuevas formas de discurso y creación. El diseño escénico era sólo un accesorio decorativo destinado a copiar fielmente los detalles de la arquitectura y vestuario para llevarlos a escena.

...se nos ha habituado a un teatro meramente descriptivo y narrativo, de historias psicológicas [...]. [Esa es una] idea desinteresada de teatro: una representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que lo sacudan y le dejen una cicatriz imborrable.(1)

En *El Teatro y su Doble*, encontramos un planteamiento totalmente nuevo que cuestiona la forma y el fondo del hecho teatral. Entre metáforas y frases que dejan ver la búsqueda de sentido de la vida, se estructura una visión para el teatro que es un grito de advertencia a la forma de enfrentar la existencia y que se afirma en la búsqueda de un lenguaje propio para la escena. Es un cuestionamiento de la cultura occidental y del hombre inserto en ella.

Como han propuesto algunos de sus biógrafos(2) su obra no puede ser escindida de su vida. A través de ella, vemos el reflejo de su indagación existencial.

...[se] nos ha acostumbrado a prescindir del recurso clásico al paralelismo entre "el hombre y la obra", para centrar exclusivamente la atención de la lectura en el texto, con independencia de los orígenes [...] biográficos que de él pudiéramos encontrar. La obra de Artaud escapa a un enfoque de éste género.(3)



Antonin Artaud.

1 Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1971, p. 79.

2 Op.Cit.: Brau, Durozoi, Pellegrini.

3 Artaud citado por Gerardo Durozoi en *Artaud La Enajenación y la Locura*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1975, p. 5.

Sus textos están íntimamente ligados a su relación con el sufrimiento y el dolor, sentimientos que no escabulle, sino que enfrenta y vive. Como consecuencia su proceso de escritura es complejo, tortuoso y a ratos, repetitivo, pero indudablemente honesto. Y es desde ahí donde se origina la energía que potencia su obra.

Ciertamente yo no escribo en la alegría. Mis viejos obstáculos han desaparecido del todo. Todo lo que escribo es el resultado de una verdadera victoria sobre mí mismo, de una atroz batalla interior, donde pocas veces puede mi espíritu sobreponerse... (4)

Creemos que es un texto orgánico y lúcido que no pierde vigencia y que se actualiza con cada lectura.

Por otra parte, Artaud está consciente de la realidad del mundo que lo rodea. Esto se refleja cuando menciona el desastre que ha dejado la Guerra: muerte, dolor, miseria y destrucción que han conducido al cuestionamiento general de los valores morales. Si bien estos acontecimientos llaman su atención, no lo hacen por su forma externa. Por esto su visión del teatro no es una herramienta de educación social, ni una ventana para mostrar el estado del mundo en un sentido moralista y pedagógico. Al contrario, estos hechos son el medio para llegar a una verdad profunda y existencial, que permita sacar a la luz lo que está oculto, *el estado de caos consciente del cual el teatro es solo su reflejo.*

Vivimos en una época quizá única, en la que el mundo, pasado por una criba, mira cómo se derrumban los antiguos valores. La vida calcinada se deshace en sus fundamentos; y en el plano moral y social se produce un monstruoso desencadenamiento de apetitos, una liberación de los instintos más bajos, una crepitación de vidas ardiendo prematuramente expuestas a las llamas. En los acontecimientos actuales no interesan los acontecimientos mismos, sino ese estado de fermentación moral en que precipitan a nuestros espíritus; con esa extrema tensión. (5)

Desde esa perspectiva, Artaud considera que el teatro realista y de tendencia sociológica, le ha quitado al teatro la capacidad de acción inmediata, violenta y peligrosa que requiere.

un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y en nosotros como una



Antonin Artaud en el film *La Pasión de Juana de Arco* de Carl T. Dreyer en 1928.

4 Antonin Artaud, *El Cine*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, p. 70.

5 Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1971, p. 118.

terapéutica espiritual de imborrable efecto.(6)

Plantea la necesidad de un teatro que sea lo suficientemente honesto, que recurra a la crueldad, al peligro, al caos y a las imágenes violentas para expresarse y que, para esto, utilice la metafísica. Esto último no está planteado en el sentido filosófico original. Como lo explica Durozoi(7) su concepto no se relaciona con el heredado de los griegos, en que la metafísica es lo que está más allá de lo físico, material y tangible. En esa idea hay una división entre el ser y el existir, donde lo físico sólo tiene existencia en relación al ser, por lo tanto, es poco sensible e inmaterial. Artaud emplea el término entendiéndolo como el *fundamento de lo físico* pero dándole un nuevo sentido al aplicarlo como la unión entre polos opuestos, la proyección de conceptos incompatibles en el plano de lo real, como lo abstracto y lo concreto.

...cuando Artaud habla de metafísica es para darnos el indicio de un ser mixto, indisoluble de espíritu y cuerpo, cuya experiencia y modelo indaga en culturas no-occidentales, es decir, desnudas de filosofía en el sentido estricto, y por tanto, de metafísica propiamente dicha.(8)

La escena se torna en el espacio propicio para que nazca una de los rasgos característicos de la poética artaudiana: la realización de lo imposible y lo metafísico. La concreción y utilización de esa metafísica surgirá sólo de la experimentación con los distintos elementos que la integran. Desde ahí surge el lenguaje para la escena.

...deducir las consecuencias extremas de los medios de realización [que ofrece la puesta en escena] es hacer metafísica con ellos [...] y hacer metafísica con el lenguaje, los gestos, las actitudes, el decorado, la música, desde un punto de vista teatral, es, me parece, considerarlos en razón de todos sus posibles medios de contacto con el tiempo y el movimiento.(9)

Para Artaud, la necesidad de que la escena cree su propio lenguaje se relaciona con la idea de recuperar, tanto para el teatro como para el arte, el verdadero sentido que estos tienen en la cultura oriental. Se hace necesario:

...poner fin al idealismo generalizado que supone la ruptura entre las cosas y sus representaciones y solo alumbra 'sistemas de pensar' totalmente



Retrato de Antonin Artaud
realizado por Anre Mason en 1925.

6 Antonin Artaud, *El teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1971, p. 118.

7 Gerard Durozoi, *Artaud La Enajenación y la Locura*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1975 p.152.

8 Ibidem, p.227.

9 Op. cit.: Artaud, p. 45.

ineficaces para transformar nada.(10)

El uso de la palabra y del diálogo en escena no constituyen un puente entre el ser y la vida (la de Artaud y la del espectador), porque son una forma acabada de pensamiento, que no tiene su origen en la escena, sino que han sido "usurpadas" a la literatura. Al usarlas en la puesta en escena como vehículo para expresar una idea, se ésta poniendo límite a las vías originales de expresión de la escena. Sus posibilidades de creación y de renovación se ven coartadas por el uso de un lenguaje que le es ajeno.

En cuanto al montaje de textos clásicos, los rechaza porque hablan de los conflictos de otras épocas, que entonces tuvieron sentido. Sólo los acepta cuando se les ha dado lo Villegas ha denominado *lectura actualizadora*(11). Es decir, cuando recuperan su tema esencial en el contexto en el cual se encuentran insertos.

...una multitud que se extrema ante las catástrofes ferroviarias, que conoce los terremotos, la peste, la revolución, la guerra, una multitud sensible a las angustias desordenadas del amor puede ser conmovida sin duda por ellas, pero a condición de que se le hable en su mismo lenguaje, y que esas nociones no se envuelvan en ropajes y palabras adulterados propios de épocas muertas que no volverán.(12)

De ésta manera, dejan de ser obras del pasado y se transforman en *obras de actualidad*. Es aclaratoria la explicación del sentido de actualidad que Durozoi entrega: no debe relacionarse con la contingencia social o política, sino a sensaciones y preocupaciones profundas del ser, alienantes, que restituyen la verdadera significación de lo esencial y que implican una reconexión con la existencia.

El uso de un lenguaje nacido de la experimentación escénica trae consigo la materialización de lo imposible y de la metafísica. El hombre recupera su conexión con sí mismo y su origen, porque el teatro retorna a su sentido original: el rito sagrado. Entonces Artaud crea un espectáculo saturado de imágenes, donde el hombre se ve despojado de lo que se le ha impuesto, se reencuentra consigo mismo y con el origen de sus conflictos en un nivel profundo y peligroso.

...la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues, al impulsar a los hombres a que se vean tal cual como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, [...] invita a tomar frente al destino, una actitud heroica y superior...(13)

Desde nuestra perspectiva, uno de los objetivos centrales de la Poética artaudiana y de su visión para el teatro es que éste constituya un rito que permita la metafísica. Creemos que Artaud encuentra en el teatro una nueva forma de redención. A través de su búsqueda de un lenguaje netamente teatral, nos muestra quiénes somos, en esencia y en origen.

.....

10 Gerard Durozoi, *Artaud La Enajenación y la Locura*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1975,

11 Juan Villegas, *Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual*, Ed. Gestos, California, 2000.

12 Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1971,

13 Op. Cit.: Artaud.

LA PESTE: ORIGEN DEL CONCEPTO DE PUESTA EN ESCENA ARTAUDIANO

Artaud nos acerca a su concepto teatral por medio de una analogía entre el poder destructor de la peste y el objetivo que el teatro debe alcanzar. En la epidemia, la peste y sus consecuencias, encuentra la fascinación y el poder que requieren el espectáculo y la escena para perturbar al espectador.

La peste es un mal que se expande destruyendo todo a su paso y creando un gran desastre social. En ese proceso surgen imágenes que estaban ocultas y que generan en el hombre un gesto, un acto único. El teatro es el espacio donde un gesto nunca será igual al momento de repetirlo. Como la peste, tiene la capacidad de generar actos únicos. La escena se transforma en una fuente inagotable de creación: es la imagen perpetua de una forma y de un instante irrecuperable.

Para Artaud la peste produce tal descalabro que el hombre se da cuenta de su debilidad y entra en un estado en que admite su mínimo poder frente al de la naturaleza. Compara la peste con el teatro donde, debido a la potencia de la imagen escénica, el espectador debe penetrar en un estado que le permita darse cuenta de sus conflictos y tomar así conciencia *de la irreparable violencia que es vivir.*(1)

Por otra parte, ve que la vida se ha convertido en algo plano, vacío e inútil, *sin motivos de exaltación*(2). Esta búsqueda de un permanente estado de paroxismo es característica de la obra artaudiana. El teatro se transfigura y adquiere sentido, es el espacio de exaltación de la vida, no con un fin optimista, sino que mostrando su lado oscuro y oculto, el reflejo de lo que nadie quiere ver. El supuesto detrás de esto, podría decirse que es que la realidad es demasiado dura como para verla sin un antifaz que serían las falacias y mentiras que el hombre a diario se construye para poder sobrevivir. De ahí que la crueldad se transforma en el medio para sacar al hombre de esa falsa quietud y mostrarle la realidad.

...hace caer las máscaras, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza...(3)



Antonin Artaud en 1948.

1 Prólogo de Aldo Pellegrini a Antonin Artaud, *Vau Gogh El Suicidio por la Sociedad*, Ed.Argonauta, Buenos Aires, 1972.

2 Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1971, p.30.

3 *Ibidem*.

El hombre desenmascarado: eso es el Teatro de la Crueldad, que no debe entenderse en un sentido sanguinario. Pellegrini(4) explica que la crueldad artaudiana es el rigor mismo, el peligro inminente, la fuerza motora que conduce a completar el eterno vacío existencial y a darle sentido a la escena.

...el teatro [...] es la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un pueblo o en un individuo todas las posibilidades perversas del espíritu.(5)

En suma, el teatro nace a partir de esa imagen de matanza, sangrienta y destructiva. El hombre retorna a la fuente misma de sus conflictos, alcanzando los niveles del inconsciente, pero no para extraer de ahí la experiencia cotidiana desde un punto de vista psicológico, sino que es para remecer, o más bien, *renacer* alcanzando lo metafísico. De ésta manera lo oculto de la existencia surge a través de la escena.

Hay puesta en escena en su sentido estricto: el inconsciente se lleva a la escena de lo visible, deja de ser algo que exige traducción para aparecer en el mismo plano de la realidad que los demás elementos del discurso escénico.(6)

Creemos que para Artaud, en esa nueva concepción del teatro, reside el verdadero sentido de la puesta en escena.

Una verdadera pieza de teatro, perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual...(7)

.....

EL TEATRO COMO RITO

A la búsqueda de un lenguaje original para la puesta y la imagen escénica se agrega un nuevo factor: nos plantea que el teatro debe retornar a su origen sacro, esto es, debe volver a los mitos de origen y reconstituirse como rito.(8)

Se hace necesario que el teatro abandone su rol de pasatiempo y deje de ser el espacio muerto donde se cuenta una historia, a través de "caracteres" psicológicos. Debe volver a los mitos de origen y *extraer las fuerzas que en ellos se agitan(9)* e insertarlas en un contexto de actualidad. Con esto se restituye el rito, la ceremonia de reencuentro entre el Hombre y la vida. Además, la escena crea su propio lenguaje, basado en imágenes y en signos, superando los límites que imponen la verbalización de los sentimientos y generando en el espectador el grado de provocación que Artaud busca.

4 Op. Cit.: Pellegrini.

5 Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1971, p.30.

6 Gerard Durozoi, *Artaud La Enajenación y la Locura*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1975, p.141.

7 Op. cit.: Artaud, p.28.

8 En esta necesidad de retorno, puede entenderse los viajes que Artaud emprendió a tierras exóticas, a culturas que practicaban tradiciones. De ahí la convivencia con los indios tarahumaras.

Analisis esencial de teatro o como una especie de campo, un modo de conocimiento, una estructura, algo que estructura la posibilidad profunda del espectador construido en la estructura de posibilidades, y el teatro mismo lo construye y lo define sobre existencia de lo irreparable violencia que es teatro(10)

Para el espectador, esta se establece en que su estado de posibilidad y de participación se agudiza. De esta manera, surge el espectador de forma más completa.

La experiencia es poner la posibilidad, por medio de una, en un estado de participación más profunda y más firme, y así es el objeto de la acción y de las cosas de las que el teatro es sólo un reflejo.(11)

En el teatro actual y en el espectador actual, reconocemos la forma de espectador. La crítica para ejemplificar lo que heura. Sólo el espectador y la posibilidad reconocen se materializan a través de la actualización de imágenes. Cada elemento y cada gesto tiene un sentido, más grande siendo a la posibilidad a la realidad. Trabajo en la escena. En un espectador que se eleva totalmente de la posibilidad de iniciar la realidad y de esta en participaciones vivas, en reconocimientos verdos de situaciones y personajes que un tiempo más que decir.

Desde esta perspectiva, cada uno de los roles y elementos que existen en el teatro actual se conforma en una nueva dimensión permitiendo así la creación de esos nuevos lenguajes.

El director abandona el rol de simple productor de lenguajes, para el teatro actual debe de ser el encargado de poner los primeros elementos de un teatro a la práctica en escena. Se construye en un teatro físico, como director, como espectador en un momento de existencia.

Los temas no representan conflictos sencillos y sencillos a través de personajes con un perfil ideológico poseído por el teatro. Al ser temas que no están creados como simples historias, son irreparables y abstractos. Sólo se concretan por el trabajo de los intérpretes, gesto y voz y porque nos abre a las posibilidades físicas y espectros de la escena. Por esto los signos del lenguaje escénico sólo se encuentran en una existencia.

En teatro físico no existe una estructura realista, eliminando toda posibilidad de recurrir a los roles para eliminar las cosas más abstractas, estructura de un lenguaje de gesto por medio de un reflejo del espacio y que forma de él no pueden tener nada(12).

El espacio se ocupa en todas sus dimensiones. Cada gesto de la escena adquiere valor por sí mismo y por lo que representa al espectador con una cosa. Funciona en una relación con el movimiento de las interpretaciones formando un conjunto significativo.

10. Trabajo de Aldo Trujillo a Antonio Aranda, Una Teoría del Teatro por la Escena, 131. Argentina.

11. Trabajo de Aldo, 1975.

12. Op. Cit. Aranda, p. 35.

13. Antonio Aranda, El Teatro y el Actor, 161. Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1973.

El vestuario de los actantes es una especie de segunda piel y tiene un carácter ritual.

La cualidad hiératica de sus ropaje da a cada actor un cuerpo doble, y miembros dobles, y el artista envarado en su ropaje parece no ser más que su propia esfigie.(13)

Artaud ve en el teatro oriental un teatro puro conectado con su origen religioso y místico. Hay un nuevo sentido de la abstracción. Cada elemento funciona por sí mismo y a la vez en un conjunto es el engranaje de la escena teatral.

...unir el teatro a las posibilidades expresivas de las formas, y el mundo de los gestos, ruidos, colores, movimientos, etc, es devolverle su primitivo destino, restituirle su aspecto religioso y metafísico, reconciliarlo con el universo.(14)

.....

EL ESPECTÁCULO: INTEGRACIÓN DE LOS ELEMENTOS ESCÉNICOS

Con Artaud el concepto de puesta en escena y de espectáculo cambia totalmente. Urge abandonar el montaje de textos clásicos y la exposición de conflictos morales y psicológicos para recuperar el valor del teatro que radica en su esencia mística y ceremonial, a través de la creación de su propio lenguaje.

Como hemos visto, uno de los errores en que, para Artaud, ha caído el teatro y lo han hecho alejarse de su esencia, es que ha adoptado el lenguaje de la literatura y lo ha llevado a escena como si le perteneciera. La palabra no permite decir todo lo que la escena puede expresar, por ser una forma de pensamiento concreta y acabada. La esencia de *lo teatral* y sus posibilidades de experimentación se ven limitadas.

Dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y de todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades.(1)

En este punto debemos detenernos y precisar la siguiente idea. Nos parece que el rechazo que existe en Artaud al uso de la palabra encuentra su origen en su historia personal. Toda su vida tuvo dificultades para expresarse verbalmente debido a las secuelas de la enfermedad sufrida en la infancia. Para ensayar los textos de sus personajes creó una técnica en la cual golpeaba el piso con un bastón para controlar así su tartamudeo. Nos resulta evidente la relación que existe entre su dificultad para hablar y el rechazo que plantea a la palabra para expresar ideas. No es casual

13 Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971, p.60.

14 *Ibidem* Artaud, p. 73.

1 *Ibidem*.

que solo la acepte cuando es utilizada para generar un ruido, algo incomprensible y no una idea. Esto también se refleja en el cine. Artaud se fascinó con el cine mudo como una forma de expresión basada únicamente en la imagen. Tal fascinación duró sólo hasta que el cine pasó de lo mudo a lo sonoro, al uso de la palabra hablada.

Continuando con su concepción teatral, con la puesta en escena que propone el realismo, el rol del espectador se reduce al de un simple voyeurista de anécdotas de índole psicológica, extraídas del cotidiano y basadas en estructuras que pertenecen al pensamiento y no al ámbito de los sentidos. De ahí, la creación de un lenguaje netamente teatral, que surja del trabajo experimental de los actores, encabezados por un director, que potencia la relación de todos los elementos que conforman el mundo de la escena y en la que confluyen el trabajo del dramaturgo, del diseñador y del director mismo.

Se trata nada menos que de cambiar el punto de partida de la creación artística, de trastornar las leyes habituales del teatro. Se trata de sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje de naturaleza diferente con posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje verbal, pero nacidas de una fuente mucha más profunda, más alejada del pensamiento.(2)

Para Artaud, el teatro es el rito y es la búsqueda de la materialización de un drama esencial. La escena se transforma en el origen de esa materialización, sólo si todos los elementos que en ella existen se llenan de un poder comunicativo y magnético. Éste poder es la fuerza de la imagen, que se perfila como potente, reveladora y perturbadora. Surge una nueva forma de expresión que es *poesía en el espacio*, donde se utilizan todas las posibilidades que otorga el espacio, creando símbolos únicos, que se actualizan en el momento en que el espectador los percibe.

Artaud afirma que en el teatro hay un elemento que escapa de lo normal, entendiéndolo como lo cotidiano y lo racional, *una especie de sol extraño*(3), donde lo imposible es un elemento normal. Los símbolos originados en la escena inician una especie de *lucha imposible* que da origen al teatro. Este concepto no debe entenderse desde una perspectiva racional, sino desde lo metafísico y lo ritual. El teatro es el espacio donde se lleva a cabo lo imposible como un elemento trivial, como parte de su lenguaje.

El lenguaje de la escena esta formado por todos los medios de expresión: la danza, la mímica, la música, el vestuario, la escenografía, la iluminación, etc. Hay un nuevo planteamiento para las relaciones que se dan entre cada uno de estos medios y los objetos de la escena, entre su forma y su significado. Cada uno tiene su propia poesía que se usa de un modo dinámico, acucioso y concreto que se percibe por medio de los sentidos. Se convierten en la materia misma, dando paso a lo metafísico y sagrado, produciendo en el espectador la perturbación y el estado espiritual de pureza y abstracción absoluta. Es el espacio donde surge el peligro y donde lo que

2 Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1971, p. 112.

3 *Ibidem*, p. 30

en un sentido racional aparece como desunido y opuesto, se unifica formando un todo: materia-espíritu, idea-forma, concreto-abstracto. El sentido de verdad, en nuestra concepción racional, se extravía porque se produce *la fusión inextricable de lo abstracto y lo concreto*(3). Surgen imágenes que no son asociables con nuestro cotidiano, sino que son nuevas, sorprendentes, auténticamente teatrales.

.....

LO REFERIDO AL DISEÑO ESCÉNICO

Artaud ha convertido el teatro en un espacio de experimentación donde los elementos visuales de la escena tienen un nuevo rol: los entiende como parte su lenguaje y no como un accesorio decorativo.

[...] el trabajo objetivo de la puesta en escena asume una suerte de dignidad intelectual a raíz de la desaparición de las palabras en los gestos, y del hecho de que la parte plástica y estética del teatro abandona su carácter intermedio decorativo para convertirse en el sentido exacto del término, en un lenguaje directamente comunicativo.(1)

Los diversos elementos que componen el lenguaje de la puesta en escena se transforman en un todo *que se eleva al nivel de signo*.

a) La utilización del espacio:

El nuevo lenguaje otorga al teatro todo lo que la palabra le quita. Los gestos y todos los elementos existentes toman un nuevo perfil convirtiéndose en signos que, en conjunto, constituyen la imagen escénica. Surge un nuevo significado y utilización para el espacio.

Por una parte, se recuperarán espacios no convencionales para hacer teatro, que deben ser reconstruidos según *los procedimientos que han culminado en la arquitectura de ciertas iglesias* (2), con el fin de tornarlos sagrados por la presencia del teatro.

El concepto convencional de escenario-público es abolido por un nuevo espacio único, integral y cohesionado: la sala entera con el espectador al centro. La acción se desplegará en todos los sentidos, a través de niveles en los muros que permitirán a los intérpretes traspasar todos los ángulos de la sala.

Este nuevo sentido del espacio teatral como espacio único, sin fronteras entre la escena y el espectador, proviene de la necesidad que entre espectáculo, imagen y público se reestablezca una verdadera comunicación. Así el espectador será remecido

3 Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1971, p. 53.

1 Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1971, p.30.

2 Ibidem, p. 98.

de su estado consciente y racional por la fuerza y vehemencia de las imágenes del espectáculo. Se creará en él un replanteamiento de sí mismo y un *conflicto perpetuo*. Para que esta catársis se produzca es necesaria la acción de medios violentos de expresión como la provocación, la perturbación y la crueldad.

Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y de los medios de inducir al trance.(3)

El espectador deja su rol pasivo y se convierte en un signo activo de la puesta en escena. El espectáculo debe ser algo único e irrepetible que de un giro a la existencia.

Tenemos necesidad de un espectáculo tan imprevisto e incapaz de repetirse como cualquier acto de la vida, cualquier acontecimiento impulsado por las circunstancias.(4)

Al abolirse la concepción de un espectáculo que está hecho sólo para ser visto, y no para ser vivido, la sala entera con el espectador al centro se convierte en el escenario. La escenografía es todo lo que hay en la sala: la puesta en escena se amplía a todo lo que hay en el espacio.

[...] La puesta en escena, concebida como aplicación de todos los recursos plásticos utilizables dentro del espacio escénico [...], se define [...] como "el lenguaje de todo cuanto se puede decir y significar en la escena, independientemente de la palabra, de todo lo que encuentra su expresión en el espacio o puede ser alcanzado o destruido por él."(5)

La unión del espectáculo con el espectador a través del espacio escénico es para Artaud restaurar la unión original entre el espíritu y la vida.

b) La iluminación y la música:

En el espacio íntegro en que se ha transformado la sala-escenario, la luz amplía sus funciones debido a que se experimentará con ella para descubrir otras posibilidades de lenguaje: nueva gama de colores y de tonos, nueva utilización de intensidades, etc. Será considerada y diseñada a partir del poder de sugestión que ejerce sobre la percepción del espectador a quien debe provocar sensaciones que repercutirán en su estado emocional.

[En este espectáculo]... interviene en su momento la luz. La luz que no sólo colorea o ilumina, pues tiene también fuerza, influencia, sugestión.(6)

La luz se convierte en el complemento atmosférico del espacio al constituirse a partir de las posibilidades que éste da, es decir, aprovechando su estructura como parte de la escena.

3 Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana S. A., Buenos Aires, p. 83.

4 Artaud citado por Gerard Durozoi en *Artaud La Enajenación y la Locura*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1975 p.139.

5 Op cit. : Durozoi, p 152.

6 Op. Cit.: Artaud. o.84.

La luz, en vez de parecer un decorado, tendrá la calidad de un verdadero lenguaje...⁽⁷⁾

Para la música y los sonidos se plantea la necesidad de descubrir las múltiples posibilidades que otorgan: nuevos sonidos de instrumentos musicales, creación de ruidos por la utilización de 'artefactos', etc.

La presencia del sonido será constante y, como la luz, envolverá la sala y al espectador ya que será llevada a cabo en vivo en la sala. Los sonidos utilizados se elegirán no sólo por lo que representan, sino por la calidad de su vibración y por la capacidad evocadora de comunicar una vivencia o sugerir un estado del pensamiento o emoción. El sonido reemplaza a la palabra y al texto como transmisor de una idea.

Se priorizará el uso de la palabra como sonido o ruido y no como expresión de un pensamiento. Formará parte del conjunto escénico y adquirirá su significación en relación a él.

...que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos...⁽⁸⁾

c) El Vestuario:

En el contexto de recuperar el rito para el teatro el vestuario debe dejar de ser usado sólo por su belleza estética o porque representa fielmente una época. El uso de ropajes modernos no tiene cabida, porque no tienen tradición, no pertenecen ni surgen del rito.

Se plantea el uso de trajes antiguos que tengan la belleza que da el paso del tiempo a las telas, colores y texturas. El vestuario del rito teatral es una especie de vestimenta sagrada en los intérpretes.

...[los] ropajes milenarios de empleo ritual [...] conservan una belleza y una apariencia reveladoras, por su estricta relación con las tradiciones de origen.⁽⁹⁾

El teatro balinés, modelo para Artaud, da al vestuario una nueva característica. Se transforma en un elemento que integra el espacio como forma geométrica. Adquiere dimensión y plasticidad por estar inserto en el espacio teatral. Es una escultura sobre el cuerpo del actor.

Estos actores, con sus ropajes geométricos, parecen jeroglíficos animados. Y no sólo la forma de sus ropas [...] inspira una idea intelectual o simplemente se relaciona por los entrecruzamientos de sus líneas con los entrecruzamientos de las perspectivas en el espacio. No, tales signos intelectuales tienen

⁷ Op. Cit: Artaud, p. 122.

⁸ Ibidem.

⁹ Artaud, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Ed. Sudamericana. B.Aires.1971. p.08.

un sentido preciso, que sólo alcanzamos intuitivamente, pero con suficiente violencia como para que cualquier traducción a un lenguaje lógico nos parezca inútil.(10)

El vestuario tiene en sí un discurso que integra la totalidad del conjunto escénico. Tiene un valor en sí mismo y en relación a la puesta.

d) Los objetos:

Todos los objetos y la utilería de la puesta en escena pasan a formar parte del engranaje escénico. Se propone el uso de elementos (máscaras, maniqués) de grandes dimensiones que servirán de apoyo visual a la puesta en escena y que estarán integrados a ella. Estos objetos:

...subrayarán el aspecto concreto de toda imagen y de toda expresión...(11)

De ésta manera penetran en el inconsciente con la fuerza que otorga la creación permanente sobre la escena.

.....

LA IMAGEN COMO BASE DE LA PUESTA: ANALISIS FINAL

Artaud busca un teatro que conduzca a un cuestionamiento completo de la existencia y que restituya el carácter sagrado del teatro a través del uso de lo metafísico. El espectador debe verse a sí mismo atravesado por un espectáculo íntegro y potente que lo remezca. Concordamos con la visión que de esto da Durozoi al plantear que para Artaud, *la aplicación de una reflexión racional en la aprehensión de la puesta por parte del espectador* sería introducir una separación *virtual* ambos que no tiene cabida.

Lo referido al diseño y a la visualidad en la poética es una visión de lo que el teatro debe ser. Estudiándolo desde su contexto histórico, sabemos que la escena se estaba transformando y el diseño reinterpretándose. Lo interesante es que Artaud propone el diseño como algo completamente ligado al concepto total de la puesta, lo vincula con el trabajo actoral y con los demás componentes de la escena.

Lo que consideramos un gran aporte es la propuesta del creador único para la escena: una especie de dramaturgo-director-diseñador cuya visión es la que veremos reflejada en la puesta. Si llevamos éste concepto a la práctica, lo definimos como aquel que unifica todos los elementos visuales de la escena, dándole coherencia y unidad estética y en relación a lo que se quiere decir en el montaje. Lo que en cine

10 Ibidem, p.56.

11 Ibidem, p.99.

debe constituir el Director de Arte.

El valor de la imagen que compone la escena radica en que todos los elementos que la integran son presencia activa y constituyen un signo que enriquece el sentido total de la propuesta.

Por esto, el concepto de sala de teatro con el público apreciando el espectáculo desde una butaca ubicada frente al escenario, no tiene cabida. Las distancias quedan abolidas y todos son parte de la escena. La escenografía en su sentido accesorio y decorativo o sólo como soporte visual- de imitación arquitectónica, quizás- se hace innecesaria. Si bien alguno de sus contemporáneos, como Appia o Meyerhold por ejemplo, ya venían experimentando una nueva forma de estructura escenográfica, es Artaud quien da a esa búsqueda un cauce que esta en directa relación con un sentido íntegro de puesta en escena y de teatro que busca trascender en la vida de cada uno. Esto es que cada elemento constituye un signo que transmite una idea, un concepto, que se actualiza en cada espectáculo por la ejecución única de los intérpretes. Se inicia la ceremonia, el rito escénico y cada elemento se torna en un objeto sagrado. El teatro es la redención en Artaud y a eso quiere llevarnos como espectadores.

En este espacio ritual la atmósfera esta dada por la iluminación que abandona su simple rol de "alumbrar" a los actores y al decorado y pasa a formar parte de los elementos que integran la sala-escenario, esta vez para evocar distintas experiencias sensoriales, lugares, aspectos de la naturaleza, etc.

Para obtener las cualidades de los tonos particulares hay que introducir en la luz un elemento de tenuidad, de densidad, de opacidad y sugerir así calor, frío, cólera, miedo, etc.(1)

Lo que Artaud pretendía era usar la luz en un sentido nuevo, no imitando características peculiares ni estereotipadas de un determinado elemento, sino que extrayendo de él su calidad luminosa como metáfora que intercepte el inconsciente al atravesar la retina.

La imagen escénica, es decir, todo el espacio, esta invadida por la luz y por la acción que los intérpretes transportan a través de sus movimientos.

El vestuario que los actores utilizan tiene el peso del rito, es un verdadero *jeroglífico animado* inserto en el espacio. En ese sentido, el color y la forma deben cohesionarse en un todo que se una con las líneas del espacio. El cuerpo del actor y el vestuario se constituyen como volúmenes en el espacio.

Lo que Artaud expone para el diseño de la puesta resulta interesante por la primacía

1 Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana, B.Aires, 1971, p.98.

que otorga a los elementos visuales en su búsqueda por crear un lenguaje único de expresión para el teatro.

Desde la perspectiva del Diseñador Teatral como constructor de significado a través de elementos escénicos, resulta atractivo imaginar la forma de este espectáculo, la intensidad visual de cada signo en el espacio. Pero lo que resulta sin duda atrayente es que su propuesta, en lo que a diseño se refiere, parece traducible a otros lenguajes del arte, no en un sentido de copiar lo propuesto en forma literal, sino en lo que ésta quiere alcanzar. Cada elemento escénico adquiere un valor por sí mismo como objeto plástico, artístico, producto de un proceso creativo y de experimentación. Son el soporte de un lenguaje para el teatro al significar algo, tienen en sí y en conjunto un valor ideográfico.

Uno de los aportes de la propuesta artaudiana y desde donde se ha hecho el análisis este estudio, es la idea de valorar el producto del diseño como objeto y lenguaje dentro de la puesta en escena. A partir de esa idea, los conceptos de la poética no pierden sentido cuando intentamos traspasarlos a otros lenguajes extrayendo de esas ideas la base desde donde fueron creadas. Sostenemos que el diseño pasa a ser uno de los sistemas que permiten llevar el concepto escénico de Artaud, en su esencia, a otros campos de creación.

Esto es que el arte debe ser un espacio de experimentación con múltiples posibilidades de creación que conmuevan a través de la potencia de una imagen basada en formas colores, gestos, luz o música. El teatro y el arte están llamados a perder el miedo y recuperar su capacidad de riesgo, probando, experimentando y buscando nuevas formas de expresión a través de un lenguaje auténtico y propio, nacido de esa búsqueda.

.....

ARTAUD Y SU RELACIÓN CON EL CINE

El libro *El cine*(1) reúne cartas y artículos de Artaud que hacen referencia a su visión del cine. Hemos hecho de éste texto un estudio para extraer las principales ideas que planteó para el séptimo arte, área poco profundizada y conocida de su historia sobre todo si la comparamos con la difusión que tiene su experiencia y su teoría teatral. Esto resulta comprensible si pensamos que sus ideas perduraron en el tiempo, convirtiéndose en una de las poéticas teatrales más relevantes y complejas del siglo XX. Sus ideas sobre el cine no alcanzaron la misma significación y eso se explica por su experiencia desalentadora con la industria cinematográfica.

1 Antonin Artaud, *El Cine*, Ed. Alianza, Madrid, 1998.

Se ha creído que Artaud veía el cine sólo como un medio de subsistencia. Es un juicio apresurado y ligero. Como vimos, en un período de su vida se vio atraído por el fenómeno cinematográfico. Su participación activa tuvo lugar principalmente durante la década del 20, cuando la nueva manifestación artística que traía nuevas técnicas de narrativa y expresión era el cine mudo que produjo tal impresión con su aparición que muchos llegaron a pensar que el teatro desaparecería, incluso el mismo Artaud.

Cuando el sabor del arte [cinematográfico] se haya amalgamado en proporción suficiente con el ingrediente psíquico que detenta, dejara atrás largamente al teatro, que se verá relegado al armario de los recuerdos.(2)

Reconoce en el cine un medio con un lenguaje propio y definido dado por sus especificaciones técnicas y por las posibilidades que estas otorgan. Le entusiasma la búsqueda de la composición espacial, de los encuadres y la materialidad no figurativa de la imagen (sobreimpresiones, ángulos de toma, etc.) y lo que permiten expresar.

[el cine es] un lenguaje, al mismo nivel de la música, de la pintura o la poesía. He apreciado siempre en el cine una virtud propia en el movimiento secreto y en la materia de las imágenes.(3)

La originalidad del séptimo arte reside en la capacidad que tiene mediante el recurso visual de comunicar ideas, historias o vivencias que por la sensación de verosimilitud, parecen del cotidiano, pero que pueden incluso representar visiones oníricas o fantásticas, pareciendo 'normales' o tomadas de la vida diaria.

...su omnipotencia figurativa y evocadora, de su capacidad única e infinita para mostrar lo invisible, tanto como lo visible, para visualizar el pensamiento al mismo tiempo que la vivencia, para lograr la compenetración del sueño y lo real, del vuelo imaginativo y de la comprobación documental, para resucitar el pasado y actualizar el futuro, y para conferir una imagen fugitiva más imposición convincente que la que ofrece el espectáculo de lo cotidiano.(4)

Esta definición de la originalidad del lenguaje cinematográfico es la que mejor define la atracción que el nuevo arte ejerció sobre Artaud quien buscaba, por medio de la potencia visual de la imagen, que surgiera el inconsciente. El cine le permite mostrar lo que está oculto. En ese sentido, es indudable la influencia que sobre él ejercieron las ideas del movimiento surrealista, para quienes el cine es la gran ventana hacia la recuperación de imágenes dormidas en el inconsciente y hacia el mundo de lo onírico.

2 Ibidem, p. 8.

3 Ibidem, p. 13.

4 Marcel Martin, *El Lenguaje del Cine*, Ed.Gedisa, Barcelona, 1996, p.24.

Esta influencia no es reconocida por Artaud como tal, sino que admite que su guión *La Concha y Reverendo* (1927) es la que ha dado inicio a los films de los padres del surrealismo cinematográfico: Luis Buñuel (*La Edad de Oro*, 1932) y Jean Cocteau (*La Sangre del Poeta*). Estas afirmaciones las emite cuando ya esta prácticamente alejado del mundo del cine.

... La Concha y el Reverendo *ha parido todos estos films y que todos pertenecen a la misma vena espiritual.*(5)

Más adelante agrega que estos films han seguido un estilo que era interesante en el momento en que *La Concha y el Reverendo* fue hecha pero que cinco años después han dejado de tener sentido.

Acerca de éste mismo guión admite que lo que lo diferencia de los films de la época, es que a pesar de que todos ellos están hechos sin una estructura formal, a todos, excepto a *La Concha y el Reverendo* los une una cuota de humor, *la mecánica de la risa* (6) que de alguna manera estaría justificando la ausencia de estructura racional. Para Artaud, esta característica no es algo negativo, pero afirma que el humor no puede ser el único eje conductor del film. Ese es uno de los errores en que han caído esos films.

.....

LA FASCINACIÓN DE LA IMAGEN

Artaud ve en el cine un lenguaje de imágenes en movimiento. Reconoce en él las ventajas de las cualidades técnicas que ofrece: la utilización de la óptica, la perspectiva, las deformaciones de la imagen que puede presentar la cámara, las sobreimpresiones sobre la imagen original, por ejemplo, son elementos que agregan a la sensación de realidad, la sensación de ilusión. Todo esto, al mismo tiempo, en un sólo cuadro, da la posibilidad de crear atmósferas enrarecidas, irreales, fantasmagóricas. Para él, el cine debe tratar los temas aprovechando esas características.

El cine es la vía que le permite expresar a través de imágenes y donde los objetos del cotidiano pueden proponerse en otros contextos de manera que se reinterpretan, creando nuevas concepciones y mundos, que parecen reales, como si fueran extraídos de la vida. Cada elemento de la imagen, al haber pasado por el lente y ser proyectado en la pantalla puede mostrar un lado desconocido.

5 Antonin Artaud, *El Cine*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, p. 71.

6 Ibidem p. 108.

...[toda] imagen, la más seca, la más banal, llega transpuesta a la pantalla. El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman un sentido y una vida que les pertenecen absolutamente. [...] el hecho de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiende progresivamente a hacerse independiente y a desprenderse del sentido ordinario de dichos objetos. (1)

Para Artaud el contexto filmico le da a las imágenes de la cotidianeidad la facultad de aparecer como una reinterpretación o reconstrucción de nuestro entorno, pero con una perspectiva más fantástica y onírica. Ésta facultad permite elaborar imágenes asociables al mundo de la subconciencia. Es la herramienta que le permite expresar *las cosas del pensamiento [...] el interior de la conciencia* *ibidem.*, pero en un lenguaje sin estructura racional, de una manera abstracta. Ese es para Artaud el fin último del cine.

[El cine] participa de la vibración misma y del surgir del inconsciente, profundo del pensamiento. Se desprende subterráneamente de las imágenes y va surgiendo, no de su sentido lógico y articulado, sino de su unión, de su vibración y de su choque.(2)

Agregará más tajante aún:

Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe.(3)

En uno de los artículos del libro sintetiza las ideas antes expuestas al analizar el objetivo de su guión *La Concha y el Reverendo* (1927). Plantea que no debe entenderse como una historia, sino *que son verdaderas situaciones psíquicas* que deben asociarse a *la mecánica de un sueño sin ser él mismo un sueño*. Esto es que no usa el medio de la imagen de la forma narrativa convencional, sino que le da una nueva utilización referidas a un sentido profundo, casi simbólico.

A esta búsqueda de plasmar lo inexistente y lo onírico, agrega la necesidad de sintetizar la abstracción *en que consiste el espíritu del Hombre* (4). Esto es que, para él, el cine tiene la capacidad de plasmar lo abstracto, creando un nuevo lenguaje que permite ver un mundo oculto: el del inconsciente.

No trata de encontrar en el lenguaje visual un equivalente del lenguaje escrito en que el lenguaje visual no sería más que una mala traducción, sino antes bien de hacer patente la esencia misma del lenguaje y de transportar la acción a un plano donde toda traducción fuera inútil y donde esta acción actuase casi intuitivamente sobre el cerebro.(5)

Además ese lenguaje es netamente visual y donde los subtítulos, equivalentes al diálogo hablado no son necesarios.(6)

1 Antonin Artaud, *El Cine*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, p. 14.

2 *Ibidem*, p. 11.

3 *Ibidem*, p. 15.

4 *Ibidem*, p. 87.

5 *Ibidem*.

6 Recordemos que en el cine mudo se sobreponían textos a las imágenes.

En otras palabras, busca encontrar un lenguaje que permita plasmar la psicología humana sin la intervención de patrones ni estructuras racionales a través la característica esencial del cine: la potencia de la imagen visual. Es por esta idea del poder detonador de la imagen que rechaza la técnica narrativa convencional: el utilizar el cine para contar una historia como lo hace la literatura y en algunos casos el teatro, es *privarse del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo*(7). Esto se traduce en una ruptura frente a la forma convencional de hacer cine, además de una clara vinculación con la mirada surrealista. Ambos ven en el cine una forma de expresión que les permite liberar lo que está oculto. Encuentran en todo tipo de films, incluso en los que podrían relacionarse con temáticas y contenidos superficiales, lo sublime:

...[los films policíacos] hablan de la vida cotidiana y consiguen potenciar dramáticamente un simple billete de banco que atrae inmensamente nuestra atención, una mesa sobre la cual reposa un revólver, una botella que en ocasiones se convierte en un arma, un pañuelo que devela un crimen.(8)

Además, para los surrealistas el cine también es un medio que permite relatar de un modo no lineal o de estructura aristotélica. A la visión de Artaud, Breton añadirá:

...el cine convencional al optar por la lógica narrativa y el decoro burgués, ha desaprovechado su potencial de crear un arte insurrecto, convulsivo y anti canónico que visualizase la escritura automática del mundo.(9)

Es indudable la vinculación que existe entre la visión de Artaud y los surrealistas en cuanto al cine. De hecho, se han catalogado las tendencias surrealistas en una línea *naïve* donde caben las visiones que planteaban que el cine permite *transcribir literalmente el contenido de los sueños* y en otra más *sofisticada*. Artaud cabe en este último grupo, porque veía el cine como una forma de *aproximarse constructivamente a las formas del deseo inconsciente*.(10)

La aparición del cine sonoro será la razón de fondo que llevará a Artaud a alejarse definitivamente del cine y a declararlo un espacio cerrado. Tiene total claridad que el sonido permitirá que surja el diálogo y le hará el camino más expedito al relato de historias, por lo tanto, para él, el cine ha perdido su sentido con la aparición del sonido.

.....

7 Antonin Artaud, *El Cine*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, p.14

8 Louis Aragon, citado por Robert Stam, *Teorías del Cine*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, p. 75.

9 *Ibidem*.

10 Linda Williams citado por Robert Stam, *Teorías del Cine*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001,

EL USO DE LA PALABRA Y LA APARICIÓN DEL CINE SONORO

Como dijimos al inicio de esta parte, se suele pensar que Artaud rechazaba el cine como instrumento expresivo y de creación. Al estudiar sus ideas para el cine desde su contexto histórico, nos damos cuenta que las afirmaciones en que consideraba el cine como un mundo cerrado, fueron hechas cuando el cine mudo evolucionó hacia lo sonoro, evolución que rechaza porque permite el uso de los textos, el diálogo y la palabra hablada. Este punto está en directa relación con lo que propone en la Poética para el teatro respecto al uso de la palabra. En ambos casos, no la admite como vector de ideas ya que le resta, tanto al cine como al teatro, fuerza a lo visual. Sólo la justifica cuando es utilizada como ruido o como algo ajeno al discurso lógico y racional.

En términos generales, la aparición del cine sonoro en la década del 30 fue una verdadera revolución y un hito en la historia del cine: el sonido se convirtió en un elemento irremplazable de la representación fílmica. Desplazó vertiginosamente al cine mudo.

Para algunos fue el triunfo del verdadero lenguaje cinematográfico. El cine empezaba realmente gracias a la aparición del sonido. Para otros significó una enorme decepción:

...el sonido se recibió como una degeneración del cine, como incitación a hacer justamente del cine una copia, un doble de la realidad a expensas del trabajo sobre la imagen o sobre el gesto.(1)

Artaud comparte esta opinión. Afirma que quizás falta esperar algunos avances en torno a la perfección de la cámara, (movimiento y estabilidad) o a las características de la imagen en cuanto a su calidad y a la especificidad del color, pero que la esencia del cine siempre será que constituye en sí un lenguaje de imágenes. Por lo tanto, la aparición del sonido significó para él la ruptura de ese lenguaje.

...el cine hablado es una estupidez, la negación misma del cine.(2)

Podemos entender la decepción de Artaud al darnos cuenta que la confluencia del lenguaje del cine mudo con el sonoro produce un conflicto en el que los propósitos "realistas" de éste último aniquilan los valores del cine mudo:

...desde el sonoro, las elucubraciones de la palabra detienen la poesía inconsciente y espontánea de las imágenes, la ilustración y el completamiento del sentido de una imagen por medio de la palabra, muestran los límites del cine.(3)

Para Artaud, la imagen pierde credibilidad, poesía y fuerza convirtiéndose en una copia de la realidad con un fin específico: una historia bien contada. Como hemos visto, este verismo le repugna. El lenguaje cinematográfico ha perdido su sentido,

1 Aumont, Bergala, Marie, Vernet, *Estética del Cine*, Ed. Paidós, Barcelona, 1996, p. 47.

2 Antonin Artaud, *El Cine*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, p.49.

3 Antonin Artaud, *El Cine*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, p. 50.

ha desbarrancado en una dirección errónea.

Que se lleguen a registrar eventualmente los rumores de un paisaje, el sonido de una escena, escogi por su pura calidad visual, lo admito [...], pero no hay ninguna diferencia entre esto y los sonidos imitativos de la orquesta.(4)

Sin embargo, y en esto también se asemeja a su propuesta teatral, valida el uso de la palabra se aleja de su función transmisora de ideas. Como lo afirma en un artículo sobre su guión *La rebelión del Carnicero* (1930), el sonido y la palabra son válidos sólo cuando se transforman en un signo más del film, en algo autónomo de la imagen.

Se encontrará en este film una organización de la voz y de los sonidos tomados en sí mismos y no como consecuencia física de un movimiento y de un acto, es decir, sin concordancia con los hechos [...] todo forma parte del mismo mundo objetivo.(5)

Aceptará la existencia de la palabra, en la medida que no le resten al cine su esencia visual:

El cine será siempre visual, pero de tal manera que se puedan añadir las palabras sin cambiar nada del desenvolvimiento de las imágenes.(6)

Por otra parte, los inicios del cine sonoro venían acompañados de algunas deficiencias técnicas, como la poca sincronía entre la imagen y el sonido. Artaud duda de la validez del sonido como recurso expresivo.

Allí donde en la pantalla (la actriz) emitía un sonido con la boca casi cerrada, se oía a través del amplificador un sonoro parlamento.(7)

Éste defecto en el calce con los textos producirá una evidente *falta de verdad* en el discurso filmico, que conducirá al espectador a participar, como en el teatro, de la convención y como consecuencia no habrá una verdadera apropiación de la imagen en su inconsciente. En lugar de una evolución, el cine para Artaud había retrocedido y estaba perdiendo su finalidad esencial: la fuerza de la imagen. Si se llegare a producir esta sincronía, tampoco sería real ya que los sonidos, a diferencia de las imágenes, no vendrían ese *espacio virtual*, como Artaud llamaba a la pantalla.

[el sonido] nuestro oído lo oirá siempre en la sala, mientras que nuestro ojo ve más allá de la sala lo que pasa en la pantalla.(8)

Plantea como solución, la creación de un nuevo tipo de pantalla que envolviera la imagen. Setenta años después ésta profética solución se hizo realidad.

4 Ibidem, p. 49. Se refiere a esto porque en la época del cine mudo, se solían acompañar las imágenes con un pianista o un grupo de músicos en vivo.

5 Ibidem, p.109.

6 Ibidem, p. 52.

7 Antonin Artaud, *El Cine*, Ed. Alianza, Madrid, 1998, p.50

8 Ibidem.

Sería preciso crear una pantalla parlante toda ella y que llegase a crear perspectivas de sonido en las tres dimensiones, de la misma manera que la pantalla visual crea perspectivas para la vista. (9)

Tal como sucedió, Artaud previó que el cine mudo sería reemplazado por el sonoro. Entonces, acepta escribir guiones que contengan texto hablado, pero sólo porque sabe que el cine hablado es una imperante realidad. Califica este hecho como algo *desconsolador*, pero que puede servir para demostrar el sinsentido de lo que el llama *el cine mudo no mudo*. (10)

Concluye que la existencia del sonido limita completamente el lenguaje del cine y le impiden lograr su objetivo: remecernos únicamente a través de imágenes.

La visión de Artaud frente al cine nos resulta un tanto contradictoria. a ratos parece encontrar en el cine una nueva forma de plasmar su visión del arte y a ratos parece rechazarlo por completo. Sin embargo, después de varias relecturas al texto, concluimos las ideas antes expuestas y la indudable filiación de Artaud a la corriente surrealista en lo referente a la imagen buscada en el cine. Quizás muchos de sus biógrafos estén en lo cierto al afirmar que no encontró en el cine un medio que le produjera satisfacción. Creemos que esto es cierto, pero no completamente. Sostenemos que la aparición del cine sonoro fue gatillante en la separación de Artaud y el cine. Además de que se encontraba en un momento en que su proyecto de teatro le interesaba más que cualquier otra actividad.

Lo que resulta fundamental es rescatar la idea de que Artaud veía el cine como un medio de expresión basado exclusivamente en lo visual como ente constructor de un lenguaje idóneo para plasmar imágenes asociables a lo onírico y a sus procedimientos de figuración, *tempo* y narración. Es interesante asociar esta idea a cómo Artaud se hubiese expresado con manifestaciones que actualmente existen como el *video arte*.

El hecho de que a Artaud le gustara o no al cine es irrelevante para nuestro propósito, ya que lo que buscamos rescatar son los guiones e ideas que ha dejado escritos, que resultan sumamente atractivos al momento de plantearlos como proyectos para ser filmados. No sólo por su contenido y por la fuerza que las imágenes podrían llegar a tener si se filmaran (como lo tuvo el cine surrealista), sino porque resulta atrayente visualizarlos desde la perspectiva planteada en la poética para el teatro de Artaud que creemos aplicable a otras áreas del arte.

9 Ibidem.

10 Ibidem, p.55.

Propuesta Visual

Los 32

20

20

05

20

LOS 32
GUIÓN PARA UN CORTOMETRAJE
ORIGINAL DE ANTONIN ARTAUD¹

ADAPTACIÓN DE MARIAS BIEZ Y
CONSTANZA MEZA-LOPEMANSÍA

- 1 INT. SALA DE CLASES. DÍA. 1
Vemos a un profesor joven y guapo, Iván, terminando la clase a un curso de niños. Uno de ellos se pone de pie y le entrega un libro que el recibe con amabilidad.
- NIÑO
*Mi madre me manda decirle
que le gustaría verle esta
noche después de cenar.*
- CORTE A:
- 2 INT. SALA DE ESTAR CASA MUCHACHA. NOCHE 2
Iván y la madre del niño sentados en los sillones. Denotan preocupación. Junto a ellos, la hermana del niño, Maureen, una joven y bella muchacha. Iván y Maureen se miran. De golpe ella se pone de pie, lo toma del brazo y lo lleva a la ventana.
- MAUREEN
*Yo tenía un novio de una familia
muy elevada, me convirtió en
su amante, estoy embarazada y
me ha abandonado. Lo que quiero
es una intervención de un orden
oculto. Siento que usted podría
hacer mucho por mí.*
- IVÁN
Venga a verme hacia la medianoche.
- CORTE A:
- 3 INT. PASILLO CASA DE IVÁN. NOCHE 3
El profesor camina por el pasillo. Se ven numerosas puertas. Entra en una de ellas que es su habitación.
- CORTE A:
- 4 INT. HABITACIÓN DE IVÁN. NOCHE 4
Vemos al profesor ponerse una enorme bata. Se acerca a la ventana y mira el exterior.
- CORTE A:
- 5 EXT. PLAZA. NOCHE 5
Desde la mirada del profesor vemos la plaza de noche, algunos faroles la iluminan.
- CORTE A:
- 6 EXT. FACHADA DEL BAR. NOCHE 6

¹ Texto original en: Antonin Artaud, *El Cine*, Editorial Alianza, Madrid, 1998.

La muchacha pasa por fuera del bar en dirección a la casa de Iván.

- CORTE A: 7
- 7 INT. BAR. NOCHE
Algunos hombres y una mujer, fuman, beben y conversan. Por una pequeña ventana vemos pasar a la muchacha. Los del bar la miran y se sorprenden por su belleza.
- CORTE A:
- 8 EXT. PLAZA. NOCHE
Por la plaza pasa Maureen, bellísima en dirección a la casa de Iván. La gente la mira.
- CORTE A:
- 9 EXT. FACHADA CASA DE IVÁN. NOCHE.
Vemos a la Maureen tocar la puerta. El Iván le abre con un candelabro en la mano. Se saludan. Ella entra.
- CORTE A:
- 10 INT. HABITACIÓN DE IVÁN. NOCHE.
Maureen e Iván están sentados tomados de la mano. Maureen mira el cuarto en torno suyo. De pronto el rostro de Iván cambia y se vuelve ansioso. Maureen retrocede sorprendida, inquieta. Va hacia la ventana, la abre. Se nota que él ha sido preso de un violento malestar. Se sienta. La muchacha sumamente angustiada, le observa, sin moverse. Sus manos tiemblan. De golpe, él se levanta, inicia un gesto brusco como para pedir algo. Va a hablar. Y súbitamente cae desvanecido. La muchacha lanza un enorme grito y completamente enloquecida huye.
- CORTE A:
- 11 EXT. PLAZA. NOCHE
La muchacha cruza la plaza corriendo.
- CORTE A:
- 12 EXT. FACHADA DEL BAR. NOCHE
Maureen deja de correr, se la ve mareada. Se desmaya frente a la ventana del bar.
- FUNDE A NEGRO:
- 13 INT. BAR. NOCHE.
La muchacha rodeada por la gente del bar. Una mujer le da de beber.
- MUJER DEL BAR
El joven ha sufrido un ataque ante ti.
- La muchacha la mira, se pone de pie.
- CORTE A:
- 14 INT. HABITACIÓN DE IVÁN. NOCHE

La habitación de Iván esta llena de gente, la misma del bar, además de un pastor y un músico. Estos últimos conversan y miran hacia la cama de Iván. Esta acostado y enfermo. A su lado Maureen, cuyo rostro denota tristeza y preocupación.

PASTOR

Desde ahora no estará solo.

Junto a Maureen e Iván esta la criada. Se ve seria e indiferente. Su expresión solo cambia cuando atiende a su amo, a quien sirve un vaso de agua. Iván bebe el agua y le entrega el vaso a Maureen, quien deposita el vaso vacío sobre el velador. La criada y Maureen se miran con un aire extraño. Después de esto todos los presentes comienzan a retirarse uno tras otro despidiéndose muy ceremoniosamente. La criada cierra la marcha. Iván y Maureen quedan solos en el cuarto.

CORTE A:

15 EXT. FACHADA CASA DE IVÁN. NOCHE. 15

En la puerta de la casa vemos a un último visitante que se retira. Se vuelve hacia la puerta, justo a tiempo para ver en el hueco de la puerta, aún entornada, el rostro hostil de la criada que cierra la puerta.

CORTE A:

16 INT. HABITACIÓN DE IVÁN. NOCHE. 16

Iván y Maureen en el cuarto solos. Iván descansa con su cabeza apoyada en las almohadas. Su respiración es dificultosa. Parece dormir. Por momentos, su mirada se vuelve hacia Maureen en forma de un punto brillante que se mueve bajo los párpados y se desliza lateralmente. Ella lo mira.

CORTE A:

17 INT. PASILLO CASA DE IVÁN. NOCHE 17

En el pasillo la criada esta sentada dormitando en una silla junto a la puerta de la habitación. A su lado hay un reloj de péndulo que marca las once. Luego marca la una.

CORTE A:

18 INT. HABITACIÓN DE IVÁN. NOCHE 18

Iván sigue acostado en su cama enfermo. Maureen lo cuida. Tiene los ojos llenos de lágrimas. Iván la mira sin ninguna compasión. Sus labios forman una pregunta, pero sólo vemos el movimiento de sus labios. No hay sonido. Maureen con el rostro tenso, no responde.

Iván mira el reloj. Se levanta. Se acerca a Maureen y le toca el hombro. Ella se sobresalta y lo mira angustiada. Entonces, cae en el respaldo de la silla, desvanecida.

Iván la pone sobre la cama. Ella tiembla. Su brazo izquierdo se agita incontrolado. De uno de sus dedos surge un punto luminoso que se convierte poco a poco en un hombre, una silueta.

Iván frente al hombre-silueta siente terror y suelta la mano de Maureen. Se apoya por un instante en el borde de la cama,

después se arrastra asustado hasta un espejo sombríamente iluminado. A través de espejo vemos al hombre silueta. Junto al espejo hay una bola de cristal que proyecta rayos de luz. Iván ve su reflejo en el espejo y el de la silueta. Entonces se da cuenta que hay un extraño parecido entre el rostro del espectro y el suyo. Es entonces cuando la esfera de cristal se apaga. El espectro desaparece en la oscuridad. Parece que nada ha sucedido. Iván está en su cama, Maureen en la silla. Iván la mira.

IVÁN
Cuando me cure, intentaremos
la experiencia.

El reloj sobre el velador marca las cinco. El amanecer se cuele por la ventana.

CORTE A:

19 EXT. PLAZA . ATARDECER. 19
Ha pasado un mes. Es invierno. Está cayendo la noche.

CORTE A:

20 EXT. ESQUINA PLAZA. ATARDECER. 20
Maureen en la esquina de la plaza, al intentar cruzar la calle, la detiene un coche fúnebre. Se asombra. Cruza la calle corriendo hasta la casa de Iván.

CORTE A:

21 EXT. FACHADA CASA IVÁN. ATARDECER. 21
Maureen golpea la puerta de la casa. La criada le abre. La vemos distinta. Su expresión se ha vuelto triste. Ya no es la mujer corpulenta del principio. Parece haber adelgazado.

CRIADA
(Con aire resignado)
El amo está arriba.
Le espera.

CORTE A:

22 INT. HABITACIÓN DE IVÁN. NOCHE 22
Iván cierra la puerta. Maureen sentada en una silla frente al espejo. Iván le toma la mano. Por la puerta entreabierta vemos a la criada espionando.

PROFESOR
Hoy va usted a devolvérmelo.

Maureen sonríe. Mira el rostro de Iván, que está parado detrás de ella, a través del espejo. Está tranquila. Cierra ligeramente los ojos. Iván pone en movimiento una esfera que está junto a su

cama. Se da vuelta a mirar a Maureen, que esta con los ojos cerrados, soñando.

CORTE A:

24 INSERT PESADILLA DE MAUREEN.

24

Todo un mundo parece desfilar por el espejo, un mundo acuático lleno de burbujas de aire que estallan. Garras nerviosas parecen arañar el vidrio, salidas de la virtualidad del espejo. Aparece una cabeza bestial. Una infinidad de máscaras, de bestias de ojos fosforescentes. Muchas de estas cabezas bestiales están coronadas con tiaras, con guirnaldas, ceñidas con flores trenzadas. Todo este mundo se mueve, se agita, tiembla como si se hubiesen roto los cimientos de las cosas. Y aún más cabezas se abren, que estallan. Ojos que centellean, corren al orde del agua. Ahora parece que el mundo acuático abandona el espejo. Las garras inquietas y vibrantes se hacen más grandes. De golpe, como barrida por una mano poderosa, toda la fantasmagoría se disuleve.

CORTE A:

25 INT. HABITACIÓN DE IVÁN. NOCHE.

25

Maureen sentada en la silla despierta de la pesadilla. Mira el espejo. Sobre éste se dibuja la cabeza de Iván, pero transformada, irreconocible, horrorosa. Maureen sorprendida hasta el límite, la contempla petrificada. Es incapaz de gritar. La imagen del espejo le muestra una cordón negro, semejante a las lianas de la pesadilla. Maureen grita.

CORTE A:

26 INT. HABITACIÓN DE IVÁN. NOCHE.

26

Iván esta denuevo en la cama en la misma actitud de siempre, enfermo, ella en la silla asustada. Nada ha ocurrido. todo ha sido una pesadilla Iván la mira dulcemente. La actitud de Maureen demuestra que no va a permanecer un segundo más en esa habitación. Sin excusarse, sin despedirse, se precipita, gira un instante por el cuarto como una fiera enjaulada. Iván la mira, extremadamente sorprendido. Maureen sale de la habitación corriendo, dejando la puerta abierta. Iván se levanta y con aspecto sombrío, cierra la puerta.

FUNDE A NEGRO:

27 INT. SÓTANO DE LA CASA DE IVÁN. NOCHE.

27

Vemos a Iván en el sótano oscuro y lleno de cofres. Lleva en la mano una lámpara y de sus bolsillos salen cordones negros. Se dirige hacia la puerta va a cerrarla. Entonces encuentra a la criada espíándolo.

PROFESOR
¿Qué hacías allí?

La toma violentamente del brazo y la saca del sótano.

CORTE A:

Iván lleva del brazo a la criada que sube penosamente. Casi al llegar arriba la acerca hacia sí amenazante y colérico.

IVÁN

¿Qué hacías allí? Haz querido saber lo que había en el sótano. ¡Esa inmunda curiosidad que te devora! Pues bien, te lo voy a decir. No hay nada. Nada. Nada más que alimentos. Cofres con comida y nada más. Y esta llave, ¿ves la llave del sótano? Es ésta. Si la tocas, morirás. Y ahora, ándate.

La suelta violentamente. La mujer baja las escaleras llorando.

FUNDE A NEGRO:

Lo vemos cerrando ventanas con rejas. Hay enormes y complicadas cerraduras en las puertas. Verifica la resistencia del hierro de los barrotes. Los golpea, corre los pestillos de la cerraduras. Golpea el suelo en varios sitios con un garrote.

CORTE A:

En la calle hay un extraño carruaje. Está la criada con su lámpara, como una estatua, aire ausente de pie junto a la puerta del carruaje. Se abre la puerta de la casa y sale Iván de la casa arrastrando uno de los cofres del sótano.

CORTE A:

Un año después. La guerra ha dejado desavastecida a la ciudad. No hay luz ni alimentos. Nada.

Fachadas de las casas oscuras. Por las ventanas vemos que las casas están sin luz, algunas sólo con luz de vela. A pesar de la poca luz, vemos destrucción y miseria en el entorno.

CORTE A:

El bar, solo iluminado con una bujía. Se debe notar el desavastecimiento que ha dejado la guerra. La mujer, el músico, y el pastor:

MUJER DEL BAR

Ya no hay alimentos, ni luz, ni nada en la ciudad.

MÚSICO

Nadie ha vuelto a oír hablar de Iván.

Se produce un pesado silencio. Rostros tensos.

CORTE A:

33 INT. ALMACEN. NOCHE.

33

El almacén está prácticamente desavastecido. Corre de boca en boca, de que en alguna parte hay una gran provisión de alimentos y viveres.

VOCES EN OFF

(susurros que se superponen
uno sobre otro)
*En algún lugar hay escondida
una gran provisión de alimentos.
Hay que encontrarlo para abastecer
los almacenes*

La criada entra al almacén con su lámpara bajo el brazo. El dueño del almacén la observa.

DUÑO DEL ALMACÉN

*¿No es usted la que decía
que su patrón había
almacenado una enorme
provisión de alimentos para
abastecer los almacenes?*

La criada no responde, solo lo mira. Toma lo que ha comprado (una vasija de leche, vacía en sus tres cuartas partes), paga y se va.

A NEGRO:

34 EXT. FACHADA CASA DE IVÁN. DÍA

34

Gran tumulto de gente, ruido, protesta. El alcalde, la madre, el niño, el músico, el pastor. La criada con su lámpara.

ALCALDE

*Veremos si se trata de viveres.
Al menos nos servirá para eso.*

El tumulto fuerza la puerta.

CORTE A:

35 EXT. FACHADA DE IVÁN. NOCHE.

35

Ha caído la noche y el tumulto está exangüe. No han logrado abrir la puerta. La criada, entre la gente, con su lámpara sonríe extraña y enigmáticamente. El Alcalde se vuelve hacia ella. La interroga:

ALCALDE
¿Qué sabe usted?

La criada no contesta.

CORTE A:

36 EXT. FACHADA CASA IVÁN. NOCHE. 36
Explosión que hace un agujero en la puerta.

ALCALDE
(a la criada)
Conducenos..

CORTE A:

37 INT. PASILLO CASA DE IVÁN. NOCHE 37
La criada conduciendo al grupo de hombres por la casa.

CORTE A:

38 INT. ACCESO SÓTANO. NOCHE 38
La criada abre la puerta del sótano.

CORTE A:

39 INT. SÓTANO. NOCHE. 39
Vemos a los hombres bajar la escalera del sótano. Las linternas proyectan débiles rayos sobre las paredes.
El sótano está lleno de 32 cofres.
Los hombres se acercan a los cofres. Los alumbran. Toman uno para abrirlo.

ALCALDE
Veremos.....

En el interior de éste una cabeza humana. La cabeza de Maureen con un cordón negro al cuello. Debajo, amontonados los miembros, colocados en redondo, el cuerpo completo.

El Alcalde retrocede. El resto de la gente se acerca a mirar. Retroceden espantados.
Rápidamente comienzan a abrir el resto de los cofres. Todos contienen lo mismo.

Rostro impávido de la criada.

FUNDE A NEGRO:

40 INT. HABITACIÓN DEL PROFESOR. DÍA. 40

La habitación llena del sol de la mañana, blanquicina y llena de cordones negros que salen por los cajones, el armario, debajo de la cama. En la cama Iván, enfermo.

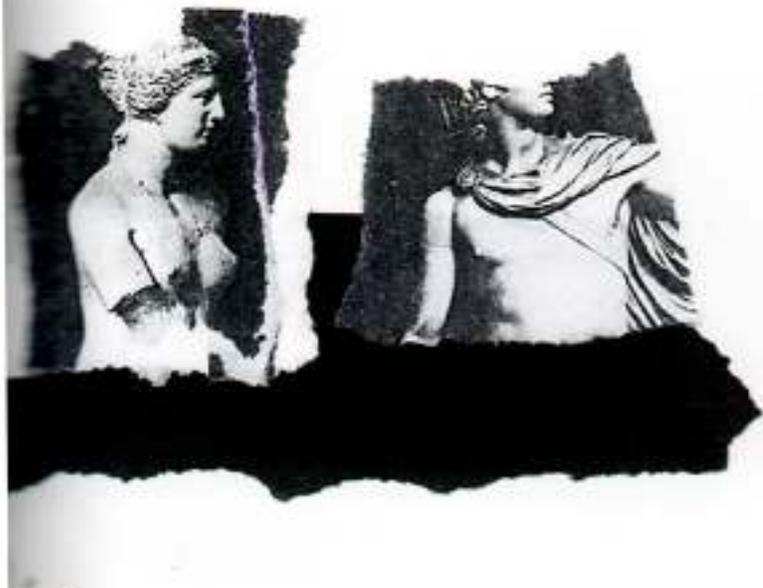
CRÉDITOS FINALES.

¿QUIERO DECIR?

A Primera imagen
que me evoca el texto
es lo estático. Pero movi-
miento, quietud, lo tieso,
lo estático, lo solemne.
Pero un museo antiguo y pesado.

Se evoca lo monótono o una
gama cromática en el
entorno, con muchas sombras
espacios oscuros. Espacios lumí-
nosos sólo dados a luces orna-
mentales muy puntuales de
manera que se recorten las
formas.

Se evoca la sensación de suspenso a través
de la quietud y la rigidez.



Quiero dar la sensación de
felicidad ruda - a través de
la atmósfera
la arquitectura y el
color.

El color: no quiero que sea
o blanco y negro.
Gama cromática de verdes y verdes

Contraste: Que exista entre el
entorno y el vestuario.

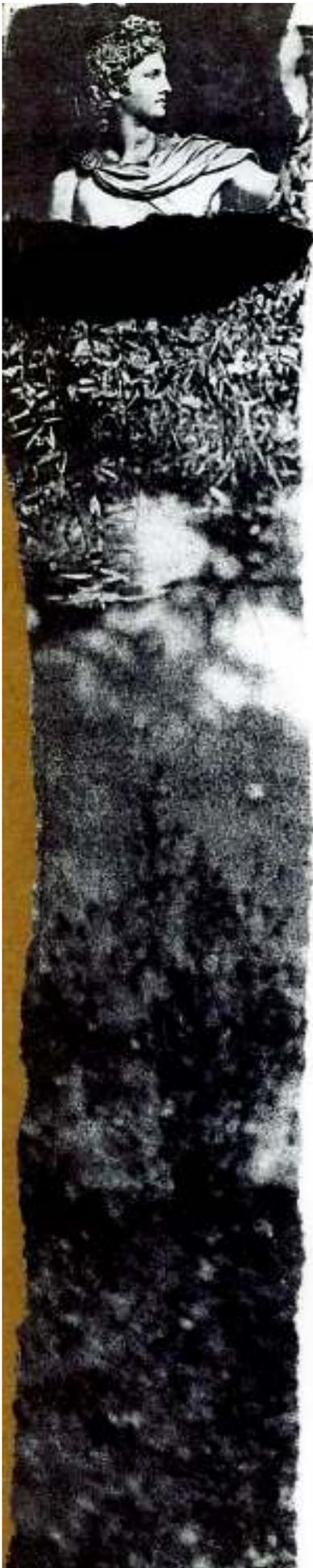
Entorno pesado, piedra, oscuro
sombras, proyección de sombras,
gris.

Vestuario, blanco, detalles en
la confección:

arrugas, contraposición de telas,
una tela sobre otra que
genere una tercera.

Quiero que se genere una
atmósfera como estática,
de museo. La pesadez,
lo pesado de una
estatua, del mármol, la
piedra.

Texturas terciopelo, tapices
de brocado (un color).
Movimientos lentos
Plano centrado.



Personajes 'Los 32'

EL PROFESOR
IVAN
Mundo # 1

LA MUJER
MAURICEN
Mundo # 2

LA MADRE
Mundo # 2

LA CRIADA
Mundo # 1

EL MÚSICO • PLAZA/CASA PROF.

EL PASTOR • PLAZA/CASA PROF.

ALCALDE • PLAZA/CASA PROF.

HOMBRES DEL
BAR
(microhabitación)

CHICAS DEL BAR

ALMACENERO

ESPACIOS

• CASA 1
(INT/EXT)

• CASA 2
(INT)

• CASA 2

• CASA 1

• PLAZA/CASA PROF.

• PLAZA/CASA PROF.

• PLAZA/CASA PROF.

• BAR /
PLAZA /
CASA IVAN
(domestico)

• BAR /
PLAZA

• ALMACÉN

POR GRUPOS

IVAN

• CRIADA

• PLAZA

MÚSICO
PASTOR
HOMBRES

• MAUREEN

MADRE
HIST

• BAR

• ALMACÉN

• FINAL

ALCALDE

Primera lectura de Guión:

Atmósfera en general. Primeros Escritos
El término generales me gustaría general
una atmósfera pesada y densa y
que haya un aire enrarecido. No quiero
trabajar una estética realista, sino
que tengo algo gótico, antiguo, como del
siglo XIII. Dieciséis. No es época, sino
crear una época que evoque lo antiguo
pero que perfectamente podría existir.
Para eso lo único que no debe existir
es algo demasiado moderno. Quiero que
parezca una casa estancada en el
tiempo y que es muy rara. Es como
el freak del barrio: el profesor.

El espacio de la sala de clases es luminoso
tampoco tiene época, pero debe contra-
ponerse con el peso de la casa del
profesor. La época del año es otoño,
por su gama cromática, la luz del día
y por las texturas que se originan en
la naturaleza. El mundo de la
muchacha está básicamente representado
en su vestuario: volátil, líbil, frágil,
liviano. El único espacio en que vemos
su entorno es la sala de la casa de
su madre: saturado, objetos, cristal, libros,
antiguario, madera.

Sensación de cada espacio a lo largo de:
casa de Iván / Casa Mauneco / El Bar / La Plaza / Fachada casa Iván /
sótano casa Iván.

Primera aproximación atmosférica...

El Proppor. Su atmósfera. Su habitación.

Me evoca quises con algunos capes. Quiero crear
una atmósfera pesada que transmita
algo pesado, insuperable: un pequeño y privado
infierno. Me imagino los muros quises, o de piedra
o con humedad o con un poco de moho lo
descaracalados. Que ese abundante contraste
con la calidad de las texturas del cubrecama
y con la cama que puede ser de madera o
metálica. La cama debe estar al centro del
espacio, con un velador y el cofre al otro
lado. Nada más. Cortinaje pesado y algún
tipo de persiana que genere una sombra
buena. Espacio vacío. Una clara referencia
de uso pura, los espacios de Kubrick.
('El esplendor' por ej.). Sobre el velador me
gustaría algún elemento que funcione
como fuente lumínica, fino, delgado, sutil,
casi femenino. La puerta del dormitorio
tiene que estar a un costado de la
cama que está al centro de la pieza.

La Muchacha. Su atmósfera. Su sala de estar.
Ella es la que determina su entorno. Ella es
su entorno, excepto por esta sala donde aparece
con su madre. Saturación de elementos líricos.
Vidrio, por eso surge el verde, el cristal, verde
agua, agua. Suficiencia. saturación. de. liricidad.

El cabaret. Su atmósfera. El bar.

La primera impresión es el rojo. Descartado por ser lo obvio. Entonces me voy a la noche al mundo nocturno. Azul, morado, violetas, brillos. El cabaret se suma a partir del concepto de un bar de mala muerte, venido a menos, pobre, un tanto patético, sobre todo los hombres del cabaret que están todos de negro. Todo este patetismo contrasta con la elegancia y firmeza de las mujeres, que se ven simples, o sea, no recargadas de elementos, casi desnudas, pero lo poco que tengan tiene que ser inmenso.

El almacén. Su atmósfera.

El almacén aparece de noche. Su color original es el blanco pero debe verse iluminado casi con luz de vela, oscuras, algunas bujías, pero que se lea el blanco. Baldosas. Un poco carnicería. Más bien es una carnicería.

La Plaza. Su atmósfera.

Es el mundo que une el mundo-profesor con el mundo-barrío (cabaret, almacén, alegria, muchada etc) por lo tanto: arbúles sin hojas, suelo arena gris (piedrecillas), puede tener toques de verde. Iluminación aplazada. Puede ser la de brucha y toro (día/noche).

El sótano. Su atmósfera.

Para mí es el mundo oculto del profesor. An gama cromática tiene que ser igual que su casa, pero quiero que tenga un elemento que lo diferencie, que sea extrañísimo, que esté totalmente descontextualizado del entorno, por ejemplo, bañanda o la escalera dorada, o el piso de terciopelo rojo, o lucer como de navidad pero blancas en todas partes. Es el espacio para el profesor.

La ciudad. Su atmósfera.

Se genera solo por ella misma. Ella es su mundo.

Quiero transmitir la idea que la atmósfera es creada a de los muros de concreto, pintados, oscuros, que sea un poco nichoso, espacios pequeños de poco objeto. Quiero que sea un contraste con los volúmenes de las telas (sobre todo en los baños) y las telas deben tener detalles como arrugas, bordados, etc. Que no se vean simples, que reflejen un conjunto con la atmósfera una complejidad extra de texturas, materiales, acabados, miradas, texturas, que se vea que hay algo sutil por el por de las estructuras arquitectónicas (la forma en general) y la complejidad de los detalles del vestuario hechas a partir de telas flotantes, suaves, etc.

Quiero sensación que me dea el texto. Gama cromática que quiero trabajar
de clara para buscar locación. También quiero que en el interior
haya mucha textura que contraste con lo despropiado de los muros.

ROSES - CAFE - VERDE - UN POCO DE BURDEO.

El tacto me dea la sensación de algo estático
de movimientos muy leves, pero cargados
de emoción y contenido. Me evoca esto

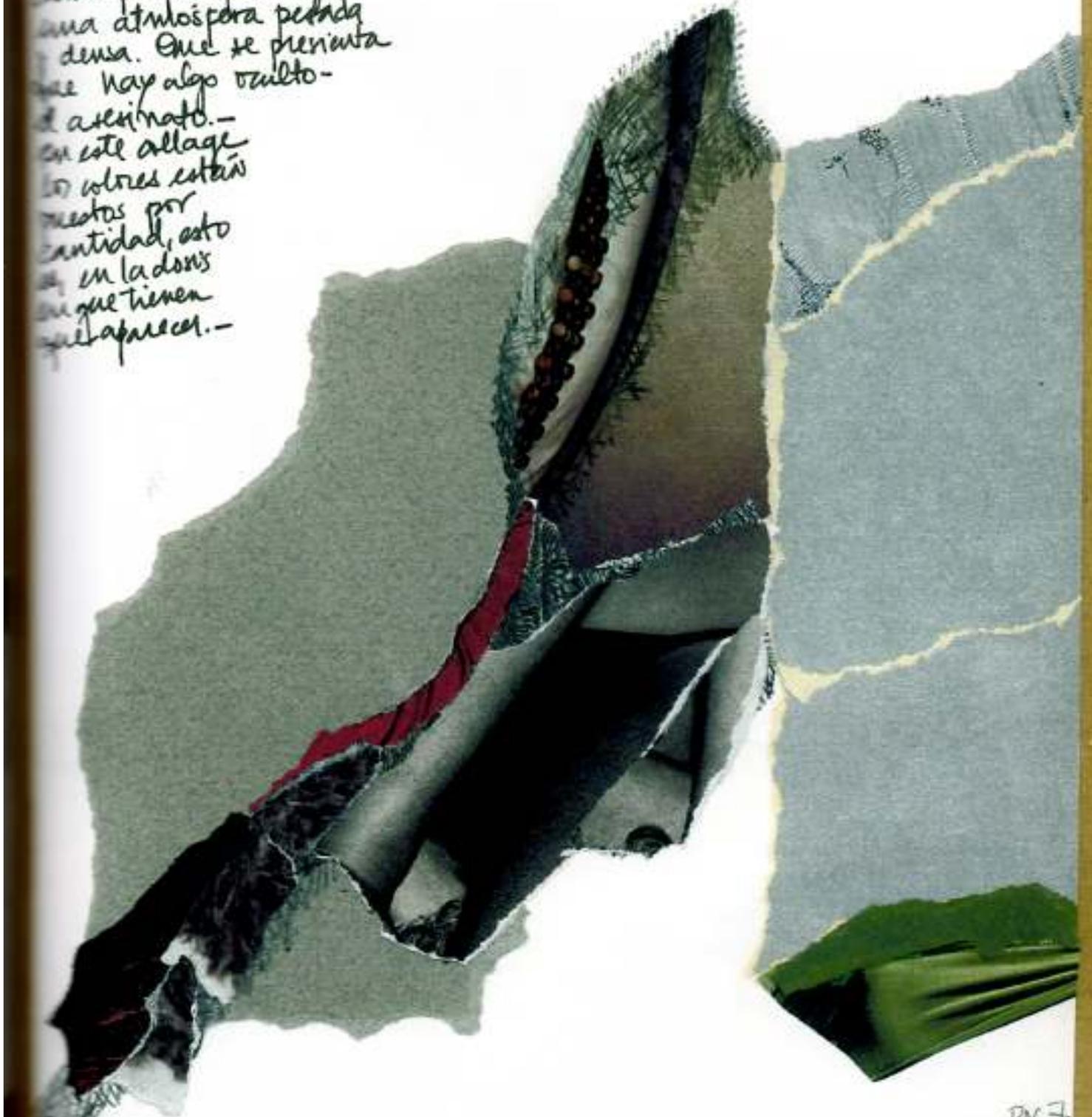
porque quiero generar
una atmósfera pesada

densa. Que se perciba
que hay algo oculto -

el asesinato. -
en este collage
los colores están

puestos por
cantidad, esto
en la zona
que tienen

que aparecen. -



Primera Atmósfera - Visualización:

La atmósfera general determina la de Iván ... por ser el
espacio y el personaje el protagonista
Aquí ilustramos texturas, colores, el post, mediante el color y los pliegues
de las texturas que son puestas.

Iván soñando. Escena después del encuentro con
la muchacha.



locos definitivos - En el proceso que importante dar me cuenta, que la atmósfera del profesor (PROTAGONISTA) determino todo lo demás.

proceso de búsqueda de locaciones busco con mis referentes en la búsqueda el espacio físico, gastado, gris y negro. Mantengo la atmósfera que está en el entorno o la ambientación, pueden dar en estudiar.

que una hora precisa que tiene las condiciones atmosféricas para ser de gran

como ha sido determinante definir el uso de la película. A partir de la atmósfera que se genera a

viendo todas las demás atmósferas que se encuentran en mano a mano, en mano a mano los unimos, otros que se genera en varios tonos de colores y en diferentes

con que ha sido importante la búsqueda de atmósferas que se genera en las locaciones. Es la única manera de definir que la propuesta

el proceso también ha sido importante lo que cada locación tiene hacer y representar en el sentido, he tenido que recurrir a cada locación para crear la ambientación

Ahora, plantear la propuesta de arte ha generado una serie de ideas en torno a lo que significa definir estéticamente una película. En ese sentido hay que plantearse todo en relación al trabajo de cámara, movimientos y fotografía.

En esta propuesta resultó un desafío descubrir visualmente la atmósfera que se quiere generar, sobretodo por el concepto de atemporalidad y fantasía que se busca. Por eso las locaciones tenían que tener un dejé de antigüedad, uso, desgaste.

Lo europeo también se buscó, pero sin caer en el estereotipo. En último se trabajo la atmósfera de los personajes que pertenecen directamente al mundo de Joan y lo que se opone a él y son solo espectadores de su historia.

El proceso de trabajo estuvo determinado por varios hitos. Lo primero fue un estudio y adaptación profunda del guión. De éste surgieron las primeras sensaciones, que se tradujeron en formas y colores y que determinaron la búsqueda de locaciones. Estas se eligieron a partir de la gama doméstica, esto es, se buscó que respetara la propuesta de fotografía y de arte. Posteriormente a eso se registraron y se intervinieron en ambientación a través de bocetos. Paralelo a ello se diseñó una línea para el vestuario. Se buscó que existiera una unidad tanto entre el vestuario (uno y otro) como entre el vestuario y el entorno espacial.

La propuesta fotográfica se planteó en relación a la idea regional que evocó el guión, que era áreas espacios llenos de sombras y contrastes - fantasmagóricos y oscuros. Los movimientos serían lentos y pausados.

A continuación... la búsqueda de locaciones, la ambientación para cada locación y las referencias para el vestuario. Que sea bueno aclarar que en relación al vestuario está en la preproducción - no siempre se diseñó. Hay muchos elementos o prendas que se compran o se reciclan. Es importante, eso sí, respetar la atmósfera de color propuesta para cada personaje ya que hay una coherencia cromática entre cada carácter y sus prendas. En ese sentido se propuso que todo lo que tuviera que ver con el mundo de Iván (su casa y la ciudad, y por supuesto el mismo) fuera de colores puros y oscuros: se trabajó la gama del gris y del azul. En cuanto a lo que no pertenece a su entorno ser de colores más cálidos. En ese sentido, Maurice que es su opuesto y su víctima es con blanca, eterea y transparente.

Locaciones y Ambientación
Los 32



(IVÁN)
LOCACIÓN PROFESOR - FACHADA

EXT.

LOCACIÓN



CONTRAPLANO: LA PLAZA.-



LOCACIÓN DE LA PLAZA FRENTE A LA CASA
DEL PROFESOR IVÁN.

Locación del Profesor ^{suaví} Fachada de la cuadra. ↗



Fachada locación ↗

UBICA
UNION
P.18



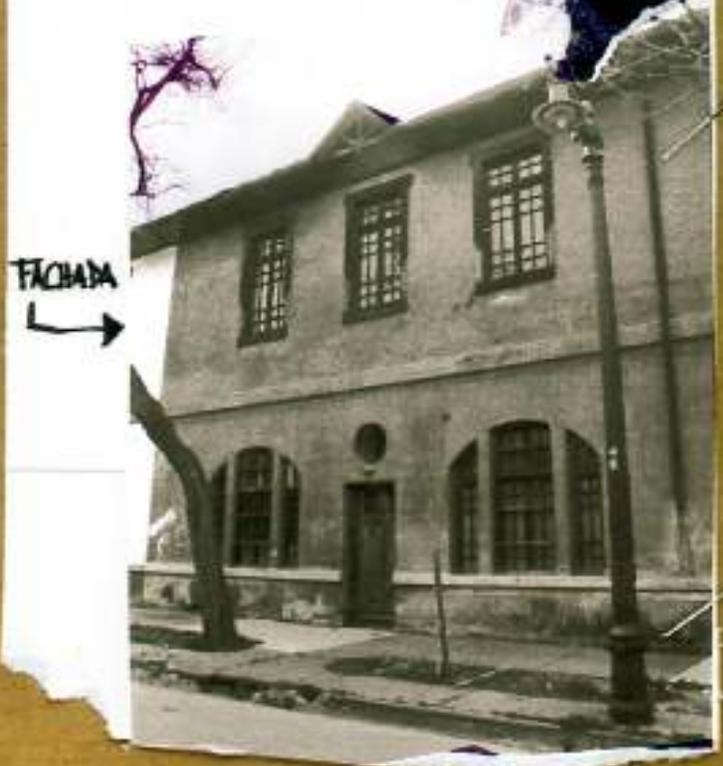
Referencia
del profesor

LOCACIÓN IVÁN - FACHADA
detalle puerta ↗



I
N
T.

Escala acceso al
2º piso. ref. Maureen →



FACHADA
↳

Referencia
personaje
↙

Pruebas de color en locación



La habitación del profesor es la locación principal y a partir de la cual se desarrolla el resto de la experiencia del int. En demás.

Estas fotos son referencias del tratamiento de muros en locación de Jován. Además hay pruebas de color y de fotografía.



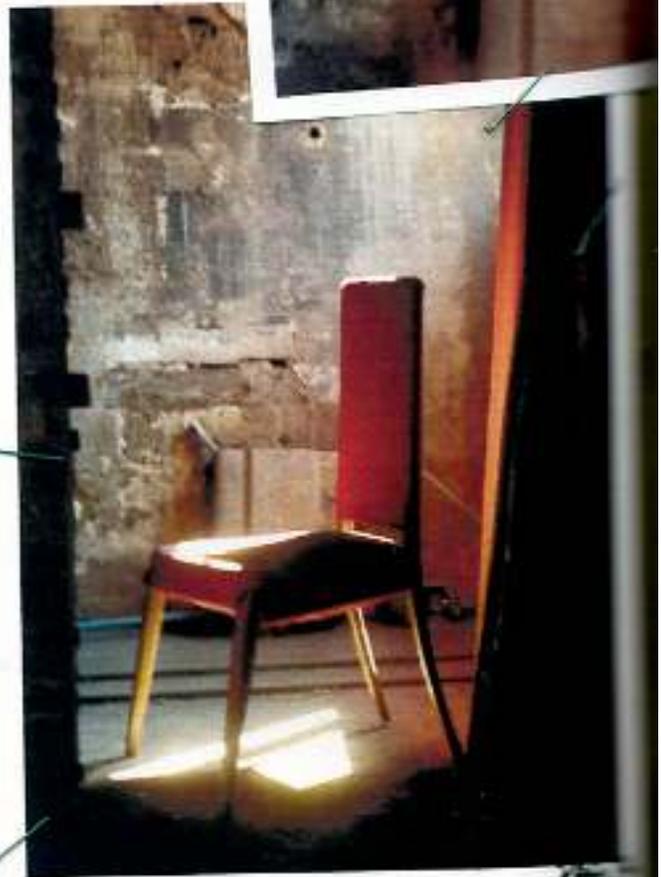
HABITACIÓN PROFESOR → ATMÓSFERA QUE SE QUIERE LOGRAR.

PRUEBAS DE COLOR EN LA LOCACIÓN.

Para la atmósfera del profesor el silbón verde en contraste con muros y gases



esto contrasta del en agua





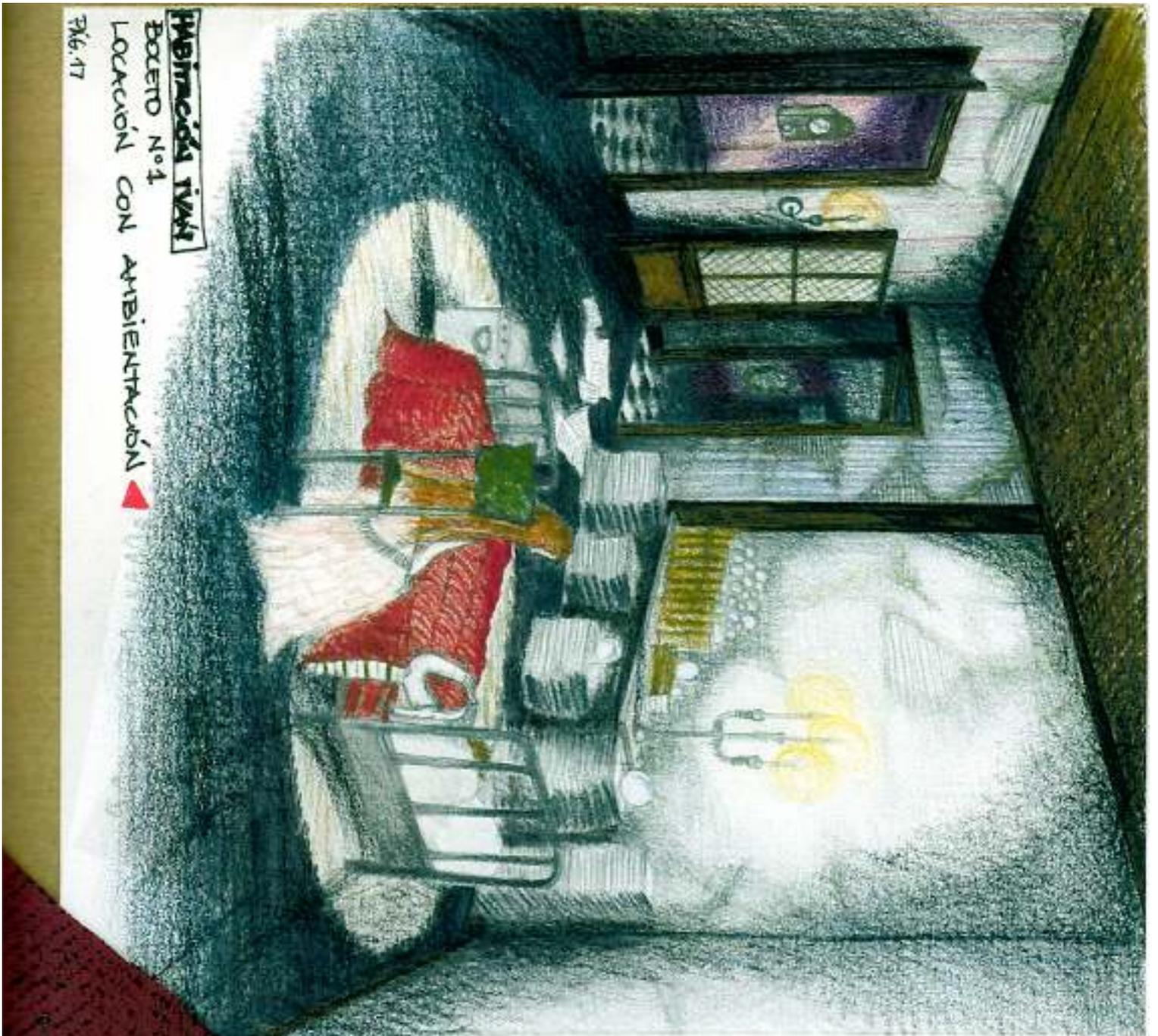
LOCACIÓN
(contraplano)

Es un espacio despojado de elementos. Los muros deben mostrar lo derruido, lo viejo, lo abandonado se busca trabajar con un mínimo de elementos. Además se busca la imagen del laboratorio: esto es lo que detrás de un espacio o una puerta, hay otro espacio u otro puerta. También se quiere destacar el caos y oscuridad. Sombras...

► BOJETO N° 2 - CONTRAPLANO

HABITACIÓN IVÁN

LOCACIÓN CON AMBIENTACIÓN



Iluminación IVWV

BOLETO Nº 1

LOCACIÓN CON AMBIENTACIÓN ▼

PÁG. 17



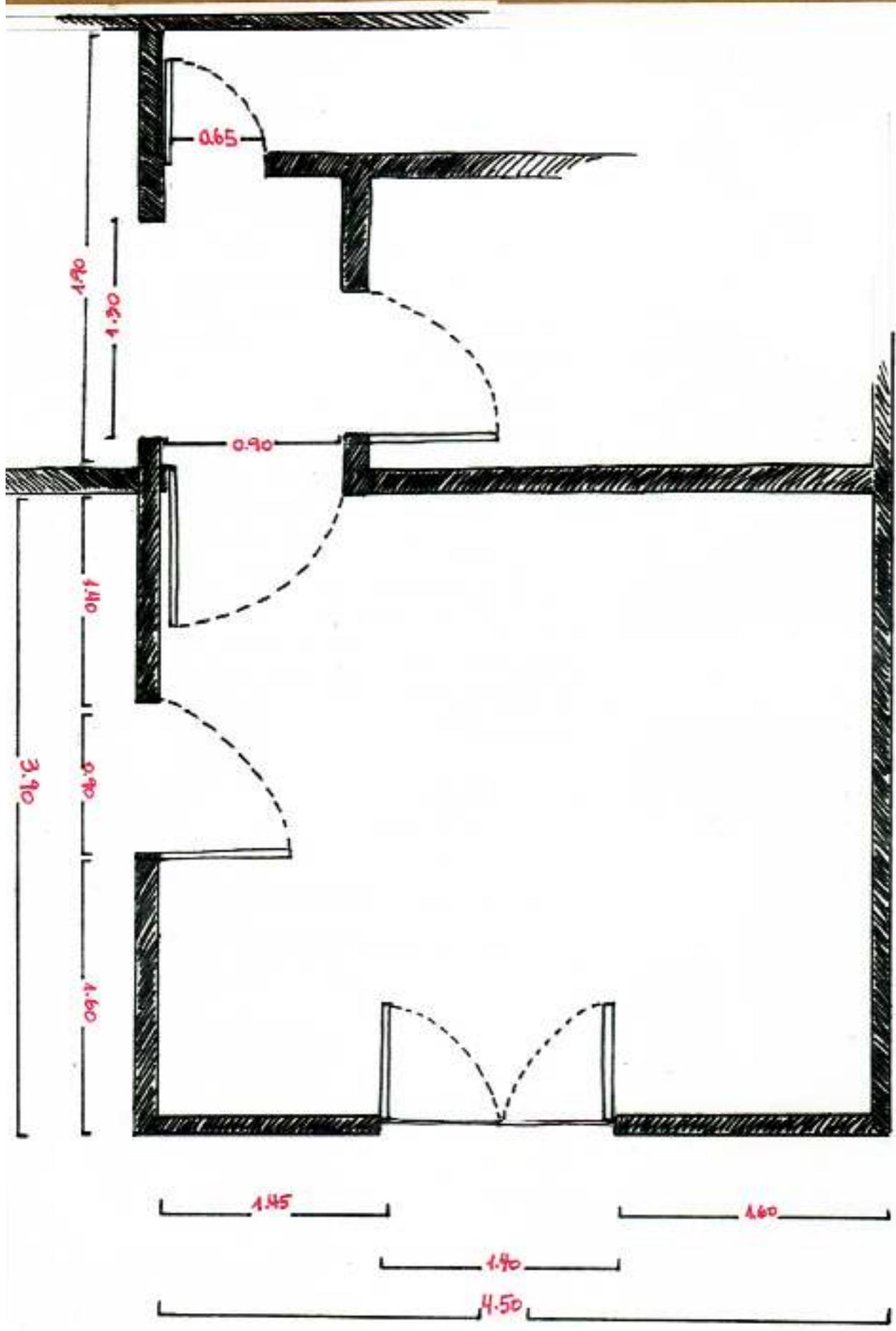
LOCACIÓN: Bankura STZ c-1

Referencia

Telas:

- gubregama
- papiro silla





ESC. : 1:50

PLANTA LOCACIÓN HABITACIÓN IVÁN



SÓTANO → AMBIENTACIÓN (REFERENCIA)

LOCACIÓN SÓTANO - Casa del Profesor.-

Esta locación es fundamental. Es el lugar donde se encuentran almacenados los cofres. Se eligió un espacio con ventana porque permite jugar con dos factores: uno, que el lugar está en un subterráneo y por la ventana se ve la calle o se insinúa con luces de ciudad o pier pasando. Dos, permite una entrada de luz nocturna que puede acentuar el encierro del lugar ('Solo entra luz por ahí').

Además, el sótano es el espacio que encierra el gran secreto de la historia. El cadáver de la muchacha está oculto ahí. Queremos producir rechazo, encierro, ahogo. Por eso buscamos un lugar pequeño que podamos saturar de elementos que acentúen el encierro.



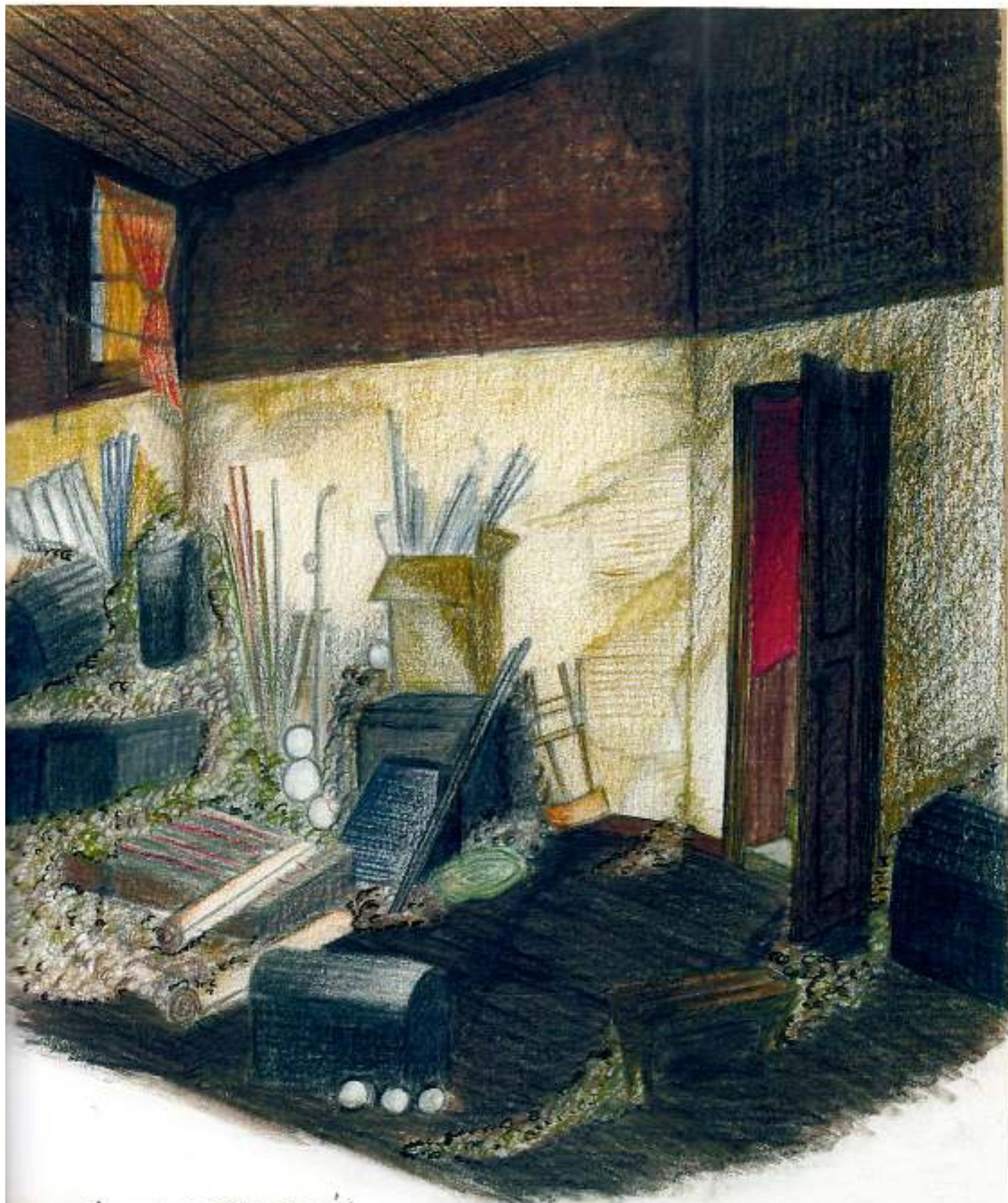
← LOCACIÓN CASA PROFESOR
← Referencia ambientación sótano.



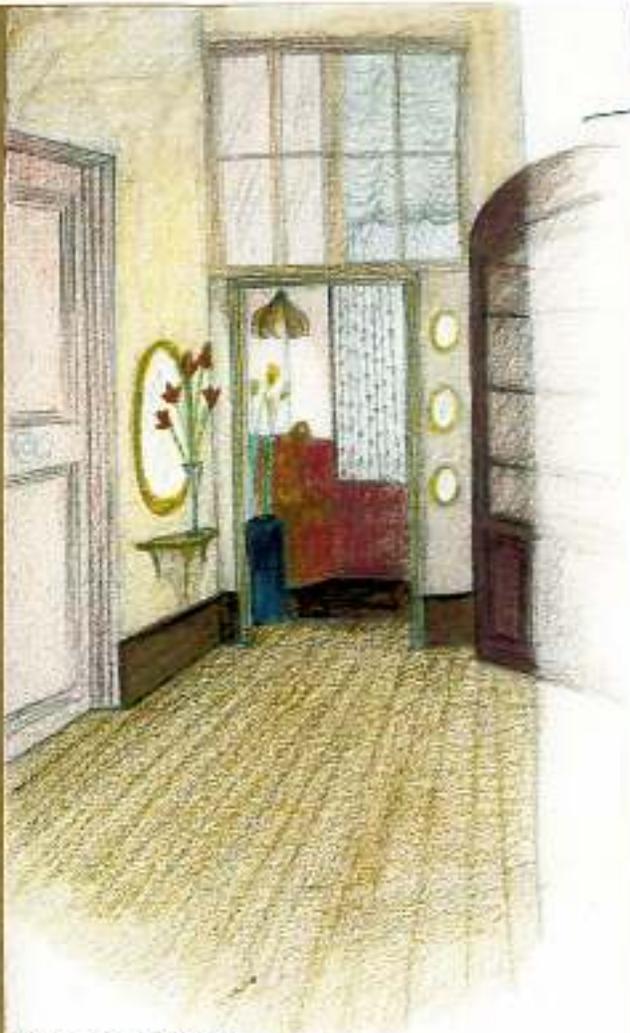
El sótano es el lugar donde encontramos muerte a la muchacha.-



Maureen...



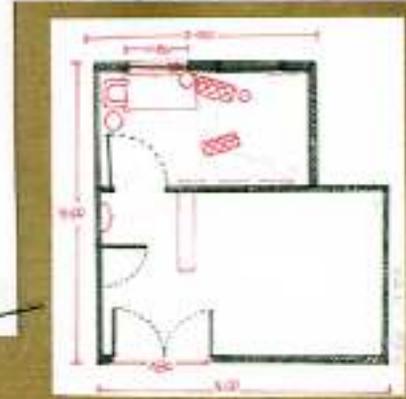
LOCACIÓN CON ATREVIAMIENTO
SÓTANO CASA IVÁN.



BOLETO NÚM. 3.
 LOCACIÓN CON AMBIENTACIÓN
 CASA MAUREEN - VESTIBULO



2
 UBICACIÓN LOCACIÓN
 Bulnes esq. Coque...



Locación Maureen

Para este espacio se busca un contraste atmosférico en la locación de sillas, más realista y "normal". Se propone la iluminación y la calidez, lo que está dado por la calidad propia del lugar y el vidrio. La temperatura alrededor se propone a través de la ambientación cálida, muebles, objetos ornamentales y plantas.

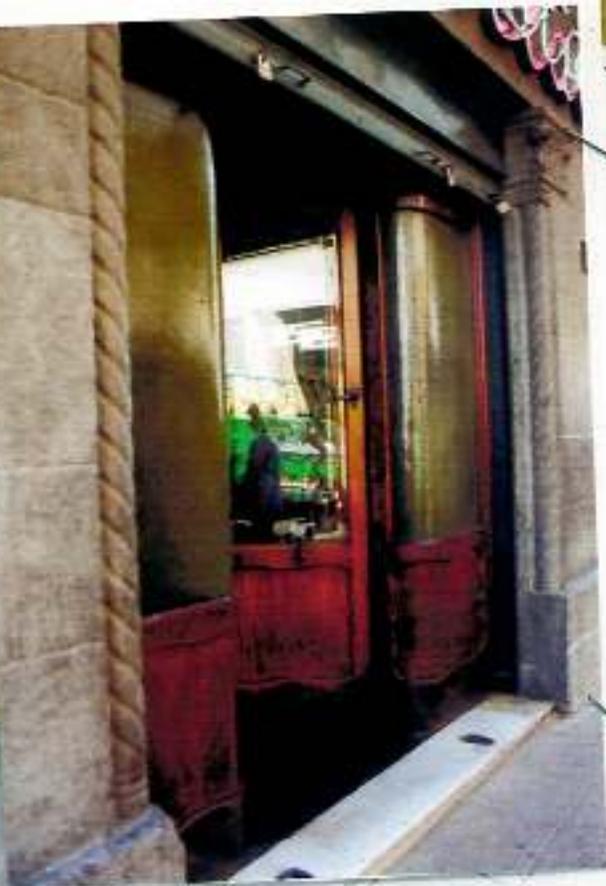
Además, se seleccionó para la relación cromática con la propuesta original lo primero que se plantea con el espacio.



LOCACIÓN CON
AMBIENTACIÓN:
BOCETO NÚM. 4
SALA DE ESTAR
CASA MAUREEN



Repuesta
Cortinas
↳



El Bar

LOCACIÓN EXT-FACHADA DEL BAR

El BAR - se resuelve con la fachada de un bar. La dificultad de esta locación era que tenía que tener ventana por donde los hombres y mujeres del bar ven pasar a Maureen.

El interior será un espacio acotado por cortinajes y algunas mesas.

La sensación y la gama cromática está determinada por el concepto de la noche: negro, azul, burdeos, brillantes y brillantes.

← locación definitiva





Referencia ambientación

PÁG. 23

LOCACIÓN INT. - BAR



BOLETO NÚM. 5
LOCACIÓN CON
AMBIENTACIÓN.

EL BAR

Vestuario y Referencias
Los 32



Referencia Ivan



Iván



capuchón
sola y
puños

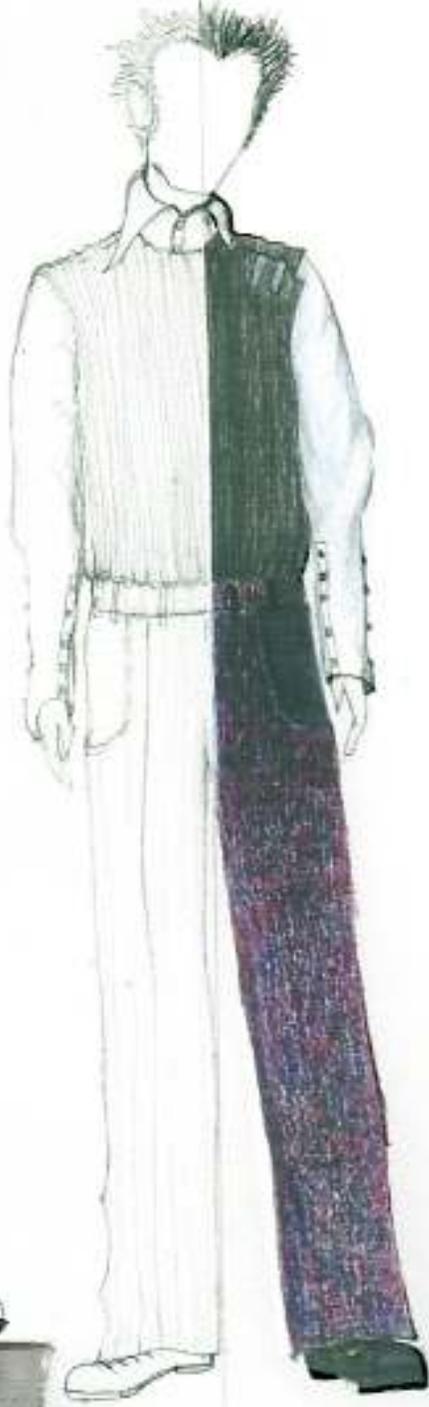
abrigo

faldas



PÁG. 27

BOCETO



referencia
camisa

referencia
botones camisa



Referencia
pantalón

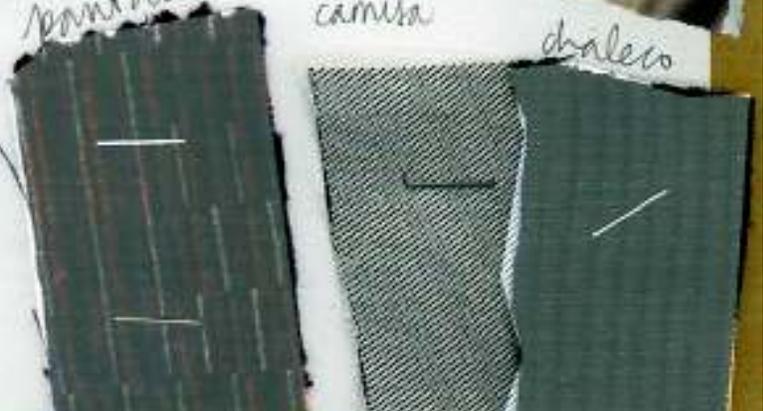


Iván

pantalón

camisa

chaqueta



BOCETO
1-1



Iván

referencia
bata.



bata ↗



camiseta ↘



pantalón ↘



referencia
camiseta





Maureen

aproxim. vestido: la transparentia

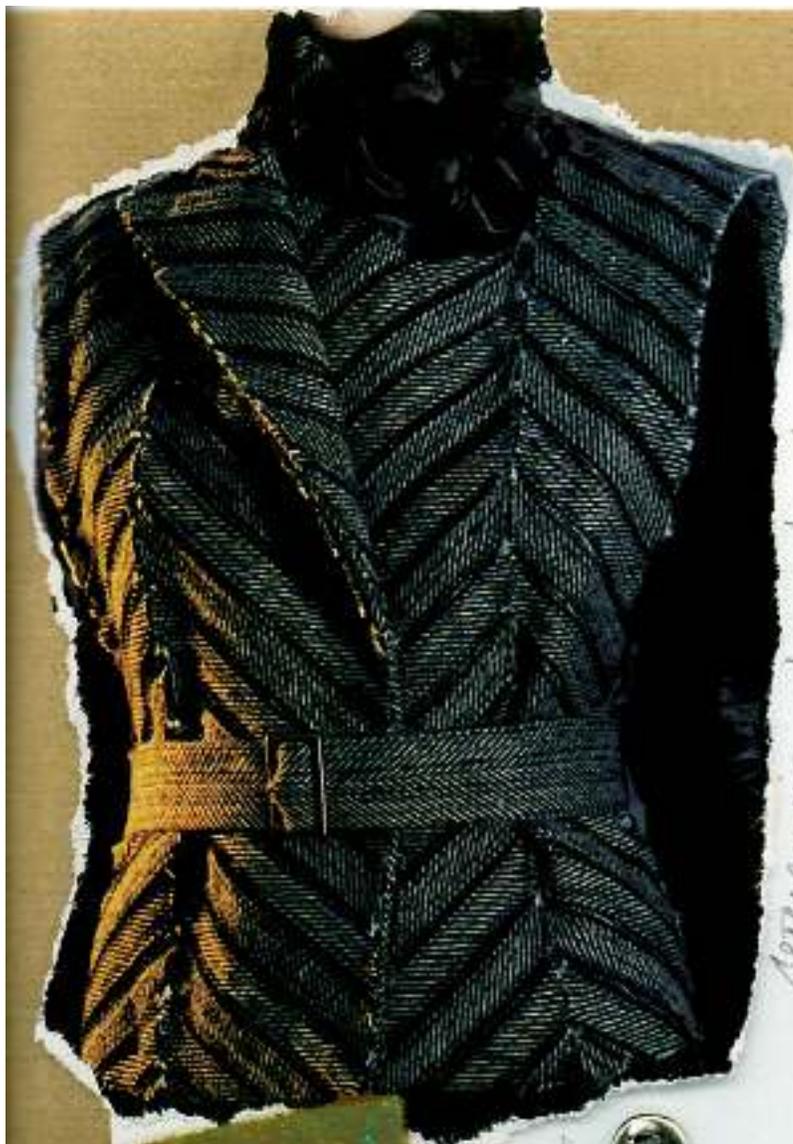
tela
vestido

calza

terminaci3n
vestido



P.29



referencia chaqueta



anti-
roll
de
chaqueta

chaquetas



forro y mangas

referencia
mangas

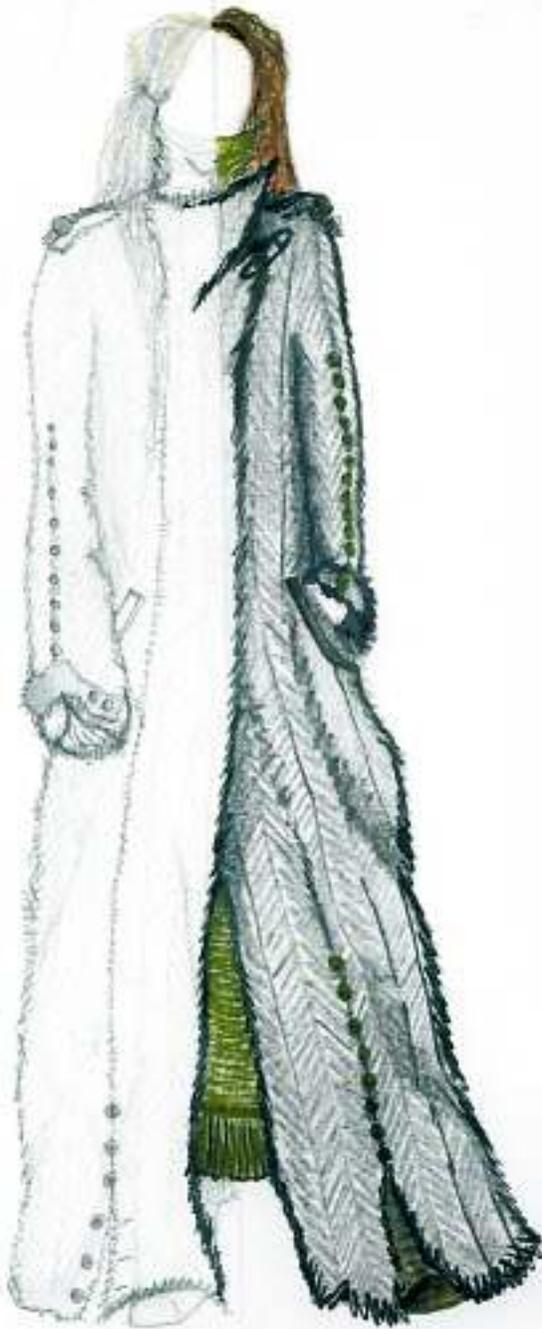


mangas se
abrirán
en el
hombro



Mauvee

Referencia
maquillaje



Maureen

Opción # 1

Opción # 2





Cruda .





Referencia
costing



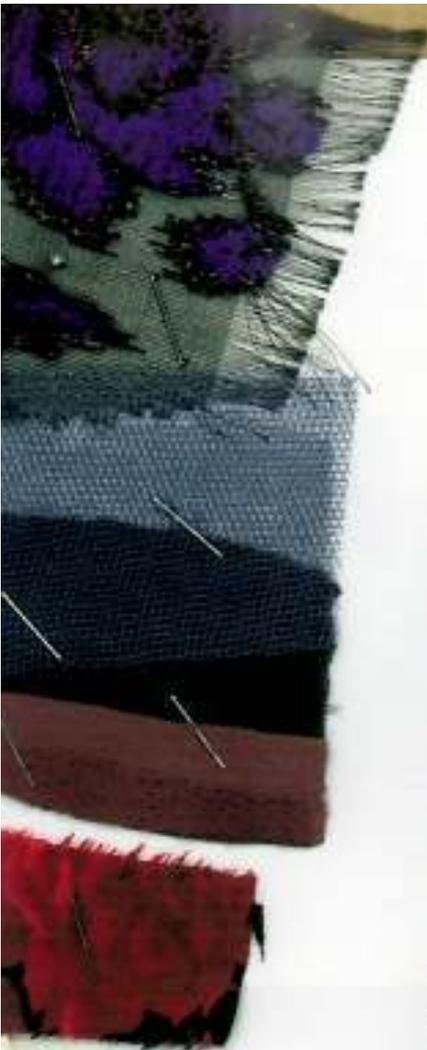
La Madre

BOCETO
Ma-1 (sin mantilla)
Ma-2 P34

Referencia
Castro



El Alcalde

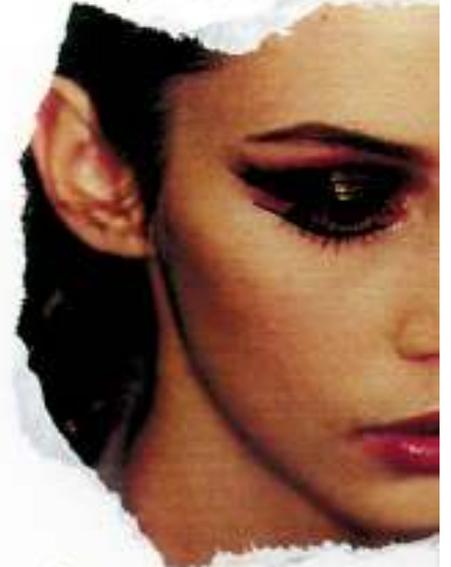


Mujer del Bar



Referencia casting

Referencia maquillaje

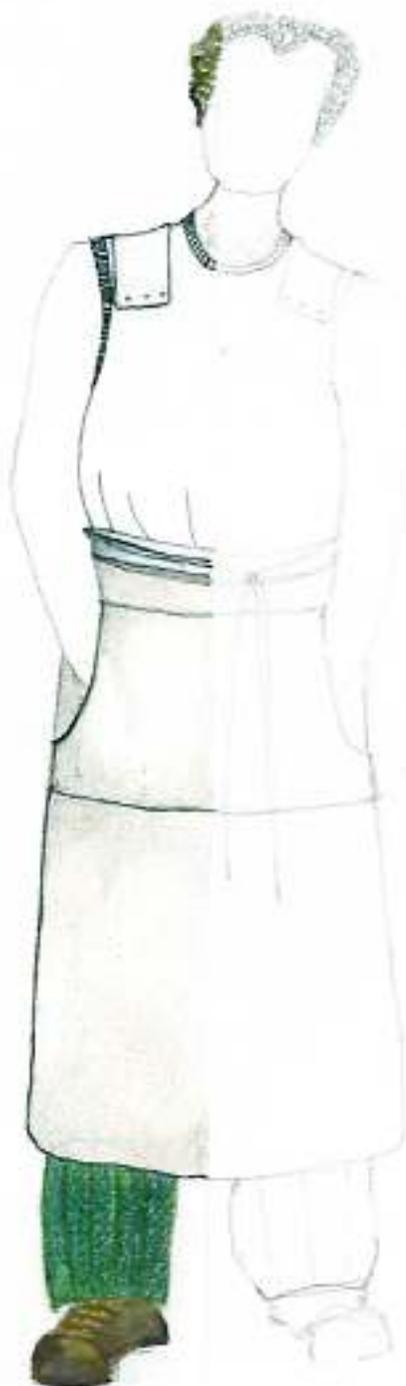


Referencia zapatos





Referencia
cristina

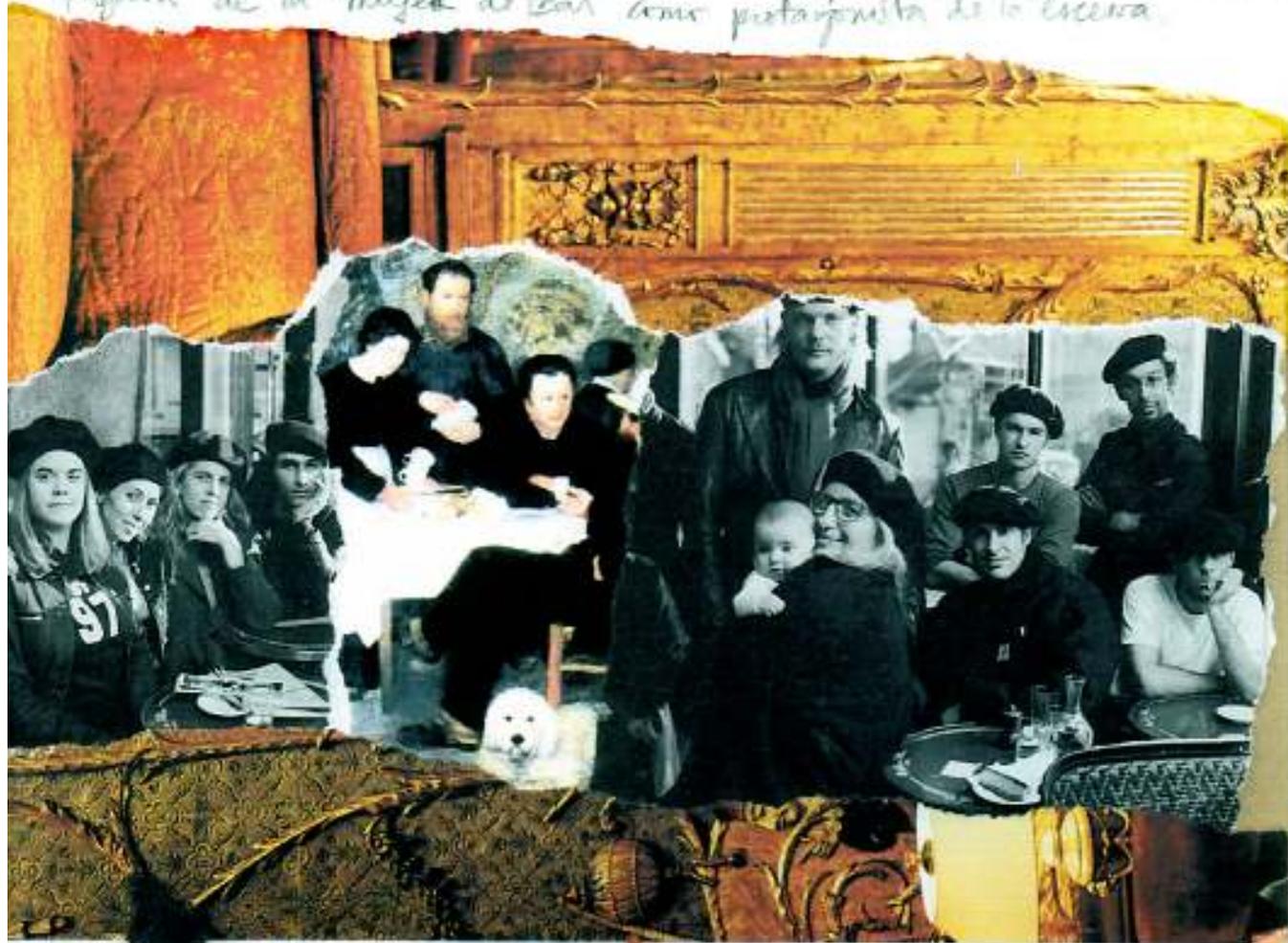


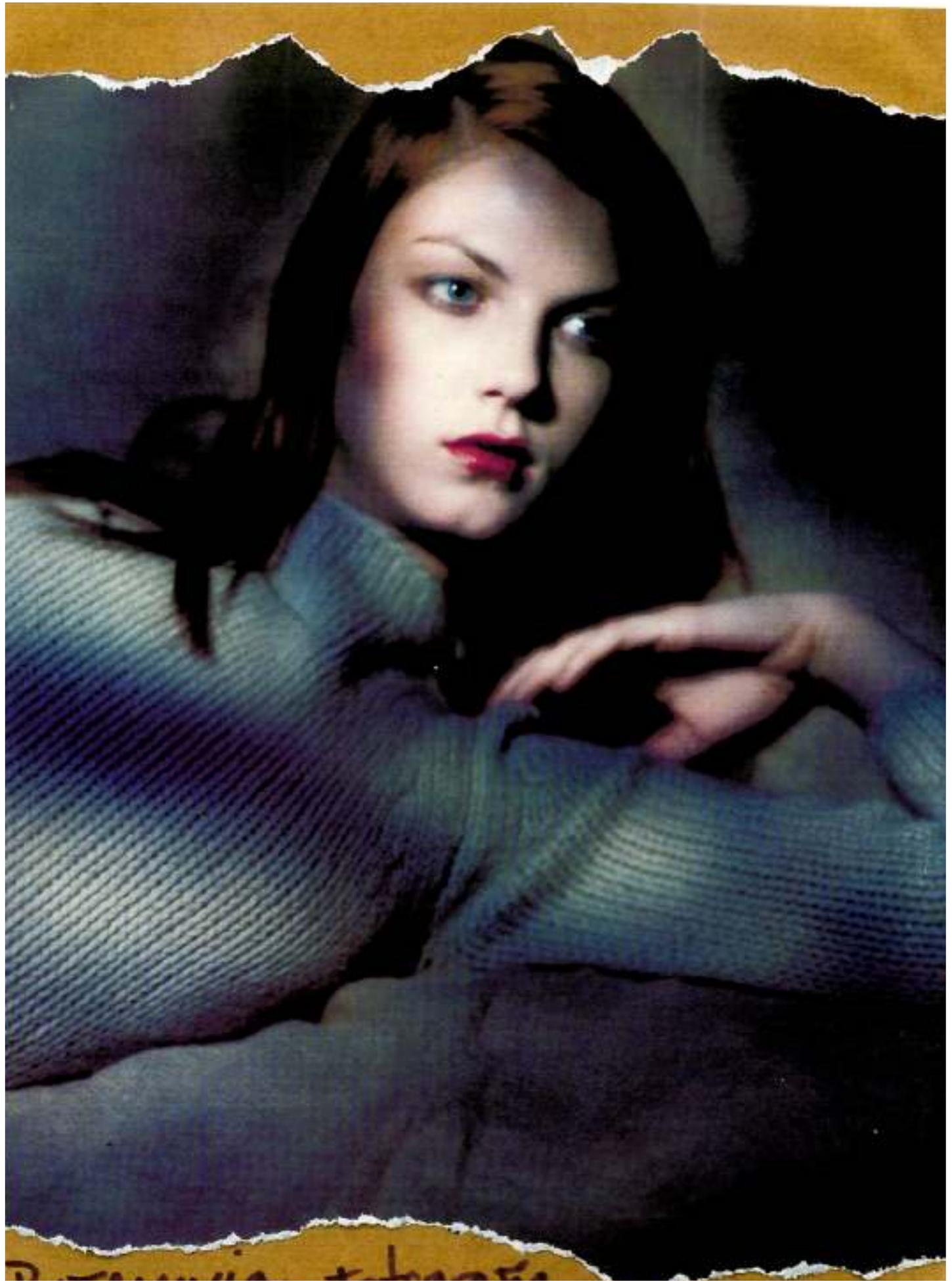
hombre del Almacén

El Músico

El Pastor

background del bar - Hombres y Mujeres - Conjunto/Uniforma
Grupo de hombres y mujeres del bar conforman el 'background' de la
escena. Por lo tanto, sus vestuarios están planteados como una masa
de o menos uniformes en relación al color - mayoritariamente
negro - y la forma. Además tendrán tintes de color que los vinculen
al conjunto al entorno que los rodea - el bar. En esa uniformidad destaca
la Figura de la 'mujer de bar' como protagonista de la escena.





D.

Referencia Fotografía. Sombras





Referencia Fotografía

CONCLUSIONES

Al finalizar esta investigación se hace necesario mirar lo construido, evaluar y concluir algunas ideas. Recordemos que este trabajo desde un comienzo se planteó como un experimento: la oportunidad de detenerse y observar las posibles transferencias que desde nuestra formación como Diseñadores Teatrales podemos realizar entre el teatro y el cine.

El guión sobre el cual se trabajó es de Antonin Artaud, teórico, actor y director teatral que también vio en el cine un espacio de creación. Por eso en el proceso que seguimos para elaborar este experimento de transferencias, la primera etapa fue un estudio de su obra. Quisimos ahondar en su pensamiento acerca del teatro y descubrir cuál fue su relación con el cine. Nos dimos cuenta como le atrajo por los medios técnicos que le permitían crear imágenes llenas de verosimilitud.

El estudio del mundo artaudiano nos proporcionó una mirada renovadora acerca del ímpetu que creemos que debe existir en la creación artística. Su poética se renueva con cada lectura. No es un texto muerto y hermético, sino que el espacio que nos permite observar el cine y el teatro desde una nueva perspectiva. Artaud busca hacer del teatro, de la vida y del arte en general un rito que nos reencontramos con nosotros mismos. Y rito, no sólo a través de la magia ceremonial, sino por medio de la perturbación y la provocación como vías violentas de confrontación del Hombre con su espíritu. El proceso creativo se convierte en el espacio de silencio en una cultura de masas que ha perdido el valor de la pasividad, el poder de observación y la capacidad de asombro. Artaud nos encauza en esa búsqueda de sentido a través de una forma nueva para el teatro que renueva lo establecido como tradición.

En una primera lectura la poética artaudiana nos resultó un tanto hermética y difícil de trasladar a un plano práctico. Solo parecía un método de montaje con una forma pre establecida y casi arbitraria. Sin embargo, al analizarla en profundidad descubrimos como esa forma puede cambiar y modificarse o adecuarse a otra manifestación artística. Surge la transferencia: el Diseño Escénico- o la Dirección de Arte - se constituyen como el lenguaje visual que sustenta y rodea el desarrollo dramático de la puesta en escena o del film.

En lo que refiere a la forma resulta atractiva la ocupación del espacio total planteada por Artaud. El espacio donde se produce el hecho dramático es toda la sala. La provocación buscada surge por integrar al público al espectáculo no sólo como espectadores, sino como protagonistas, al ubicarlos en el centro de la sala-escenario. En ese espacio la iluminación y el vestuario se expresan como lenguajes. Significan

y aportan sentido a la globalidad de la puesta en escena a través de la intensidad, la tenuidad, el color o la forma.

La existencia de un director de escena que ordena y encabeza este espectáculo dándole coherencia y encauzando todos los elementos visuales hacia un mismo fin es lo que en cine constituye el Director de Arte. Y es aquí cuando iniciamos la segunda etapa de nuestra investigación que fue descubrir y describir la labor que realiza en un film, labor que el Diseñador Teatral desde su especificidad se encuentra preparado para abarcar.

La Dirección de Arte es un lenguaje que emplea lo estético, lo visual y lo plástico para expresarse creando mundos particulares para cada historia. Desde ahí sólo difiere con el Diseño Teatral en aspectos técnicos. En esencia un Director de Arte y un Diseñador Teatral realizan un mismo trabajo: transferir el guión -o el texto dramático- a una locación -o escenario- a través del lenguaje visual. Esto mediante elementos técnicos como son el color, la forma, el volumen, el vestuario o la iluminación, que en conjunto deben responder a una necesidad dramática. La elección de una gama cromática, por ejemplo, no es gratuita sino que se plantea en relación a lo se quiere decir con el film o la puesta en escena. Tanto el Director de Arte como el Diseñador Teatral transfieren visualmente *lo que se quiere decir* al *cómo se va a decir*. Ambos crean universos particulares para cada historia donde el conjunto de elementos tiene un significado porque quiere decir algo.

Decíamos que la elección que realice el Director de Arte responde a una determinada necesidad dramática. Insistamos en este punto. El Diseñador Teatral maneja y conoce el lenguaje de lo dramático. Su formación teatral lo lleva a analizar el guión desde esa perspectiva y no solo como un relato que exige un entorno decorado de determinada manera para ser contado. Su elección en el diseño responde a la necesidad que ese entorno tenga la coherencia visual y dramática que la historia requiere. En ese sentido diseñar la escenografía o el vestuario de una obra teatral es una forma de interpretación del texto. La Dirección de Arte también responde a esa particularidad. Definir cómo un film se va a ver es cuestionarse que quiere decir el guión, quienes son los personajes que le dan vida, como se ven, como viven, qué les gusta, qué persiguen. En fin, es analizarlo dramáticamente para luego construirlo visualmente con una identidad particular: cada film es un universo estético único lleno de relaciones y opuestos dados por el color, la forma, la atmósfera, las texturas, los contrastes. Funciona en la medida en que sustenta el guión de un modo creíble. Esto es que la representación que hemos hecho del guión, aunque sea sólo fantasía, se construye en la mente del espectador como un todo posible, que existe. La Dirección de Arte permite sustentar la atmósfera visual del guión y lo que se quiere transmitir.

En relación al método de trabajo es evidente que cada forma es propia de cada Director de Arte. Sin embargo, creemos que hay una base común para el desarrollo del trabajo. En primer lugar, tiene que establecerse un nexo de comunicación fluido con el Director del film y el Director de Fotografía. Si, por ejemplo, el Director de Arte propone un cierto color para la ambientación, esa idea pierde sentido si el Director de Fotografía no la conoce, ya que puede transformarla completamente en el momento de iluminar. En segundo lugar, es importante el estudio del guión. Varias lecturas son básicas para saber qué evoca el guión en la imaginación del Director de Arte. Es bueno plasmar estas imágenes en dibujos o fotografías, además de asociarlas libremente a otras cosas: un objeto, una pintura, un sonido. Lo importante es ir conformando a través de una serie de elementos una imagen que sustente un concepto o una idea de lo que evoca el guión.

Con la imagen o el concepto comienza la búsqueda de locación o la construcción de las escenografías. Nos referiremos al primer caso ya que es la realidad de nuestro país. La locación es el espacio donde se va a representar una determinada escena; es el escenario. Es, además, el lugar que representa al personaje o la situación por la cual atraviesa. Por eso es que su elección debe responder tanto al concepto sobre el cual se está trabajando como a las características técnicas requeridas (espacio para la cámara, por ejemplo).

Una vez que la locación se ha definido, comienza el proceso de diseñar y seleccionar la ambientación y la atmósfera lumínica, sobre todo en relación a la gama cromática. En este punto el trabajo entre Arte y Fotografía es fundamental.

Por otra parte, hay que definir el vestuario y el maquillaje que, como el entorno, son descripciones visuales de los personajes. Al estar insertos en el espacio, crean una serie de relaciones entre ellos mediante el color y el volumen. Para que en esa relación haya coherencia estética, visual y de sentido, debe haber un ojo unificador, por llamarlo de algún modo, y ése es el Director de Arte. Su trabajo es describir visualmente el guión a través de una serie de elementos estéticos y plásticos otorgando una forma al mundo que se está mostrando, forma que debe responder a hacer de ese mundo una realidad particular, la de cada film.

La Dirección de Arte no se reduce a ambientar un espacio o seleccionar el vestuario. Es un ojo que ve e imagina todo el film cuando éste aún no existe, y que lo traduce por medio de distintos elementos plásticos y artísticos dándole una forma visual a lo que se quiere contar. En ese sentido, y como vimos, en nada difiere del ojo del Diseñador Teatral.

Por último, digamos que ser Diseñador Teatral y ser Director de Arte son oficios

que construyen universos que sólo tienen sentido cuando confieren al texto o al guión su propia realidad. La etérea y cuestionable realidad. Y que sólo necesitamos de un espectador dispuesto a viajar por esa nueva ruta que hemos imaginado y plasmado en la escena o en la pantalla. Ésa que esperamos cuando bajan las luces y comienza la función.

.....



Crear Mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso, y extraer de esa vida las imágenes en las que deseáramos volver a encontrarnos.

Antonin Artaud

BIBLIOGRAFIA

- Almendros, Nestor, *Días de una Cámara*, Ed. Seix Barral S.A., Barcelona, 1996.
- Artaud, Antonin, *El Teatro y su Doble*, Ed. Sudamericana S.A., Buenos Aires, 1971.
- *Van Gogh el Suicidado por la sociedad*, Ed. Argonauta, Buenos Aires, 1972 (Prólogo a esa Edición, *Antonin Artaud el enemigo de la sociedad*, de Aldo Pellegrini).
- *El Cine*, Ed. Alianza, Madrid, 1998.
- Anaya L., Jorge, *Estética de la Incertidumbre*, Ed. Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires, sin año.
- Aumont J., Bergala A. Marie M., Vernet M., *Estética del Cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*, Ed. Paidós Ibérica S. A., Barcelona, 1996.
- Brau, Jean-Louis, *Biografía de Antonin Artaud*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1972.
- Casetti, Francesco, *Teorías del Cine*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994.
- Diez, Félix, *Diccionario Español Etimológico*, Ed. Mayfe S.A., Bilbao, 1968.
- Durozoi, Gerard, *Artaud La Enajenación y la Locura*, Ed. Guadarrama S. A., Madrid, 1975.
- Ettegui, Peter, *Diseño de Producción y Dirección Artística*, Ed. Océano, Barcelona, 2001.
- Field, Syd, *El Libro del Guión*, Ed. Plot, Madrid, 1995
- Gorostiza, Jorge, *La Arquitectura de los Sueños: Entrevistas con Directores Artísticos del Cine Español*, Ed. Festival de Cine Alcalá de Henares, Madrid, 2001.
- Gould, Michael, *Surrealism and the Cinema*, A.S. Barnes and Co., Inc., New Jersey, 1976.
- Goldberg, Roselee, *Performance Art*, Ed. Thames & Hudson, Londres, 2001.
- Groupe U, *Tratado del Signo Visual*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993.
- Gubern, Román, *Historia del Cine*, Tomo I y II, Ed. Baber, Barcelona, 1995.
- *Historia del Cine*, Tomo I y II, Ed. Lumen, Barcelona, 1979.
- Hobsbawn, Eric, *Historia del siglo XX: 1914-1945*, Tomo IV, Ed. Grijalbo, Barcelona.
- La Motte, Richard, *Costume Design 101 The Art and Business of Costume Design for Film and Television*, Ed. Michael Wiese Productions, California, 2001.
- Macgowan K. y Melnitz W., *Las Edades de Oro del Teatro*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

- Martin, Marcel, *El Lenguaje del Cine*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1996.
- Norton, Lynton, *The Story of Modern Art*, Ed. Phaidon Press, Oxford, 1980.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética y Semiología*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990.
- *Teatro Contemporáneo: Imágenes y Voces*, Ed. Lom, Santiago, 1998.
- *El Análisis de los Espectáculos*, Ed. Paidós Ibérica S.A., 2000.
- Romaguera I Ramio J. y Alsina Thevenet H., *Textos y Manifiestos del Cine*, Ed. Cátedra S.A., Madrid, 1989.
- Stam, Robert, *Teorías del Cine*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.
- Stuart, H., *Historia de Europa Contemporánea*, Ed. Del Pacífico, Santiago, 1966.
- Varios autores, *Investigaciones sobre el Espacio Escénico*, sin datos.
- Vila, Santiago, *La Escenografía: Cine y Arquitectura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997.
- Villegas, Juan, *Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual*, Ed. Gestos, California, 2000.
- Waldberg, Patrick, *Surrealism*, Ed. Thames&Hudson, Londres, 1965.



Diciembre 2002

