

## Exterior/interior

Javier Maqua

Cualquiera que se encuentre por primera vez ante un guión cinematográfico comprobará con cierta sorpresa que, en la división y distribución del material narrativo, de las tres unidades que caracterizan el relato clásico -unidad de acción, de tiempo y de lugar-, queda privilegiada, muy por encima de las otras dos, la unidad de localización. No otro es el sentido de la llamada secuencia.

Mayor será la estupefacción del presunto virginal lector cuando compruebe que cada una de las unidades-secuencias en las que queda dividido el guión -al margen de su número ordinal "x" correspondiente y de una categorización sumaria de la localización ("Bar Fulano", "Despoblado", "Casa de Fulanito"...)- viene marcada por dos alternativas omnipresentes: la que señala si la acción tiene lugar por la noche o de día, y la que la sitúa en un exterior o en un interior.

Así pues, desde el principio, antes de la descripción propiamente dicha, el guionista adelanta al lector -que, se supone, es siempre el profesional de un proceso en marcha, del que el guión es solo la línea de salida- si se halla ante una secuencia exterior-noche, exterior-día, interior-noche o interior-día. Naturalmente, semejantes etiquetas apuntan a facilitar el proceso de producción subsiguiente, pues en los cuatro casos varían las estrategias de rodaje y de iluminación, y, por tanto, los costes. Pero no deja de causar perplejidad que el paradigma exterior-interior marque ya, desde el guión mismo, la naturaleza del quehacer cinematográfico.

Dicho paradigma es precisamente el fundador de lo que entendemos sumariamente por arquitectura; pues, si hacemos caso a Le Corbusier, lo que ésta se propone es, precisamente, dividir el espacio real en interiores y exteriores; o, dicho de otro modo, levantar muros (con o sin agujeros-ventanas) y tender techos sobre ellos para reducir la intemperie; crear, en definitiva, ámbitos, cobijos, interiores.

### Los interiores destechados y el efecto "hombre menguante"

La división entre secuencias con techo y sin techo es señalada prioritariamente en el quehacer cinematográfico por la previsible utilización de luz artificial en las primeras y de luz solar en las segundas. Sin embargo, estas correspondencias (con techo-luz natural; sin techo-luz artificial) no son tan fijas como pudiera parecer, al menos por dos motivos:

(1) La correspondencia habitual interior/luz artificial queda modificada por la presencia en los muros de agujeros de tránsito interior/exterior (puertas, ventanas, claraboyas, etc...), que permiten la entrada de luz natural y la coexistencia en un mismo encuadre de los dos tipos de espacio que la bifurcación secuencial (interior/exte-

rior) pretendía, en principio, separar. Esta coexistencia de ambos tipos de luz plantea, tanto al arquitecto de interiores como al iluminador cinematográfico, problemas técnicos muy delicados. De ahí que, a menudo, el operador clausure estas conexiones con el exterior -cierre contraventanas o cortinas, eche persianas- para evitarse complicaciones. Otras veces, por el contrario, opta por retratar ese tránsito, esa diferencia; pero para hacerlo deberá recurrir a procedimientos artificiales, que requieren su tiempo y repercuten en el gasto.

Siempre ha sido más fácil y barato retratar un interior desde un exterior, que viceversa. Con independencia de su calidad, en el cine rodado con escasos medios, si la cámara está situada en un interior y encuadra a la vez ese ámbito y el paisaje que se ve por la ventana, el operador deberá elegir en función de cuál de los dos diafragma; siendo muy habitual que, en caso de privilegiar lo que sucede en el interior, lo que del exterior quede enmarcado sea una pura mancha de luz sin definición alguna, que no se corresponde en absoluto con lo que cualquier ojo pudiera ver en la realidad pre-filmica.

(2) Conviene recordar que en los primeros balbuceos del cinematógrafo, las secuencias de interiores se rodaban con falsos muros, pero sin techo (interiores con luz de exteriores), ya que solo la luz solar tenía intensidad suficiente para impresionar un celuloide aun escasamente sensible; de ahí que, curiosamente, los interiores fílmicos fueran, en sus años pioneros, interiores destechados, (la visión del techo estaba prohibida porque no existía). Esta situación continuó posteriormente -cuando mejoraron a la vez las condiciones de sensibilidad del negativo y los aparatos de iluminación artificial-, debido a que los decorados en estudio -interiores artificiales- se siguieron fabricando destechados para la mejor ubicación de las fuentes luminosas; y se mantiene hoy, aun ya rodando en interiores naturales (¿), pues los techos siguen siendo el lugar ideal para tender barricudas y colgar fuentes de luz artificiales, que de ningún modo deben de ser descubiertas por el espectador... (recuérdese que entre el generoso catálogo de novedades estéticas que supuso Ciudadano Kane, el que en ciertas secuencias se vieran los techos no fue la menor).

Es así como el cinematógrafo introduce primero como fundamental el paradigma fundador de la arquitectura -exterior/interior-para, en seguida, burlarlo; o, lo que es lo mismo, reducirlo a una pura simulación. Del interior, pues, lo único que queda, generalmente, en el cine, son sus muros.

Este destechamiento del interior fílmico queda favorecido además por la forma y las dimensiones relativas del encuadre canónico. No es éste el lugar para analizar los porqués de la canonización del rectángulo apaisado (en lugar del círculo, el pentágono, el trapecio o cualquier otra figura geométrica) en el cine (también en la pintura, pero no de modo tan dictatorial); pero es evidente, a ojo de buen cubero, que el privilegio de las horizontales en el encuadre fílmico facilita que los techos sean expulsados al espacio-off supe-

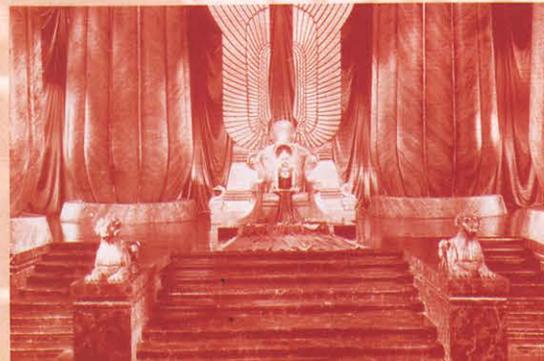
Juliette ou la clé des sognes. Marcel Carne. 1951.



El signo de la Cruz (The sign of the cross). C. B. de Mille. 1934.



Cleopatra. C. B. de Mille. 1934.



# ARQUITECTURA CINE Y ARQUITECTURA CINE Y

rior. Digamos, como aproximación, que la disposición de un edificio real es justamente la misma que la del encuadre cinematográfico si éste sufriera una rotación de noventa grados: rectángulo apoyado sobre el lado menor (y privilegio de las verticales), en la arquitectura real, frente a rectángulo apoyado sobre el lado mayor (y privilegio de las horizontales), en la arquitectura cinematográfica.

Pero todavía hay más. En el cine hecho en los estudios hollywoodenses (y aún en buena parte del actual) este destechamiento de la imagen fílmica tenía su correlato en el sobrealzado de los muros, o dicho de otro modo, en la falsificación de las escalas. La altura de la pared del decorado es, comúnmente, muy superior a la del muro real que pretende representar, lo que produciría en un espectador virginal un efecto de extrañamiento o sobredimensión del interior donde se halla el actor, que, al contrario que los muros, conserva su estatura habitual. Digamos que, el cine -al menos su modelo Hollywood- presenta, aunque ya asumido-compensado por los hábitos de lectura fílmica del espectador consumidor, un efecto equivalente al de El increíble hombre menguante, si bien, desde luego, no tan distorsionado.

La sustitución del decorado de estudio por el decorado natural no modifica en absoluto este efecto de hombre menguante. Todo cineasta sabe de la complicación de filmar con verismo en el interior de la casa del pobre. La escasa distancia entre sus paredes disminuye las posibilidades de tiro de la cámara y, muy a menudo, si no se quieren utilizar objetivos angulares deformantes, en la casa pequeña sólo son posibles los primeros planos; dicho de otro modo: en la casa del pobre, el plano general es imposible. De ahí que, a la hora de localizar interiores naturales, siempre se busque un interior de tamaño mayor al que debiera corresponderle en la realidad: un interior pequeño se filma siempre en un interior mucho más grande (véase, si se desea profundizar las diferencias de tamaño entre los interiores reales y los elegidos o fabricados ex-novo para su representación cinematográfica, el capítulo titulado "La distancia", en mi libro "El docudrama, en las fronteras de la ficción", en la colección "Signo e imagen", de Cátedra).

## Los interiores mas

¿No es cierto que -como Buster Keaton en Sherlock Holmes Jr. o Woody Allen en La rosa púrpura del Cairo-, en las películas que vemos hoy, por muchos que sean los planos que compongan una secuencia que transcurre en un determinado interior o exterior, tenemos la fantasmagórica sensación de estar "dentro" de ese espacio que la superficie nos propone y de permanecer íntegros, en el mismo sitio, centrados, inmóviles, sin percibir zarandeo alguno ni desarticularnos entre encuadre y encuadre, saltándonos imperceptiblemente los empalmes, permaneciendo siempre idénticos a nosotros mismos, pese al carácter recortado, discontinuo, casi disléxico del lenguaje fílmico? Y ¿cómo se logra a través del montaje esa sensación de "estar dentro" de un fantasmagórico "interior" (¡en una superficie de dos dimensiones!), en el cual, además, ese viajero

inmóvil -como llama Burch al espectador actual- es ubicuo, puede ocupar todos los puntos de vista que el director desee sin descenderse?

No siempre en la breve historia del cine el espectador ha ocupado la posición de ese viajero inmóvil que hoy le es habitual. Su situación no ha sido siempre la misma. En su primera etapa (lo que Noel Burch llama el Modo de Representación Primitivo, M.P.R.), el cinematógrafo se descomponía en cuadros estrictamente autárquicos, autónomos, a modo de viñetas, sin ningún afán de crear, en la concatenación sucesiva de los planos, un "continuum", un espacio imaginario en cuyo "interior el espectador asistiera plácidamente a la aventura propuesta". En los comienzos del cine, por el contrario, el espectador "salía de " y "entraba en " la pantalla en cada cuadro, en cada plano; era como un salmón; entraba y salía del relato, saltando empalmes. Su credulidad era, ciertamente, inmensa, pero constantemente burlada. Creía que aquel tren que se acercaba en la pantalla atravesaría la tela, descarrilaría en la realidad y se lo llevaría por delante; es posible, incluso que, aterrizado, se metiera debajo de su silla; hasta tal punto se "dejaba llevar" por la confusión de imagen y realidad. Pero era expulsado inmediatamente de la pantalla en cada corte de plano, para, sin apenas tiempo para incorporarse a su realidad del patio de butacas, caer en el cuadro siguiente, en mitad, por ejemplo, de una alcoba nupcial.

En lugar de ese espectador-salmón del M.P.R., hoy el espectador del M.R.I. (Modo de Representación Institucional, como lo designa Burch; o "modelo Hollywood", como podríamos llamarlo para mejor entendernos todos) recorre el relato fílmico de una sola zambullida, buceándolo de principio a fin, sin asomar la cabeza entre plano y plano; está, por tanto, siempre atrapado, hipnotizado por él, sumergido mágicamente (en el sentido que Piaget da al término "magia", correspondiente a fases infantiles del desarrollo de la inteligencia); no se le concede la posibilidad de "tomar distancia" (bretchiana).

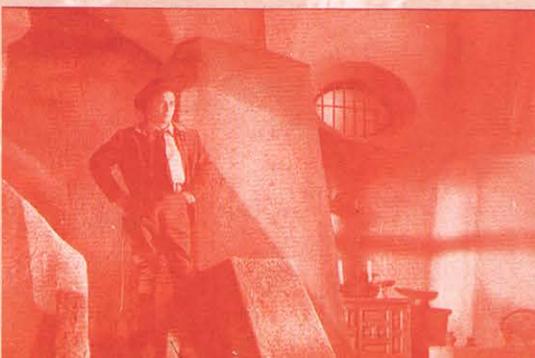
Pero regresemos a la pregunta: ¿Cómo fabrica el cine del modelo-Hollywood sus interiores simulados a partir de interiores reales (de estudio o naturales)? Mediante montaje o concatenación de trozos de interiores filmados. El interior fílmico es un espejismo compuesto a base de pedazos mínimos de interior (interioresmas), yuxtapuestos obedeciendo las distintas leyes de "racord", que permiten constituir ese viajero inmóvil que, hoy por hoy, es el espectador cinematográfico ideal. El cine fabrica, pues, su propio espacio, su propio interior, con trozos, con retazos mínimos de interiores, que pueden proceder cada uno de coordenadas bien alejadas, en ámbitos diversos y heterogéneos. El interior fílmico es, como el monstruo de Frankenstein, un bricolage fabricado con casquería arquitectónica, cuyos cadáveres de origen son de cementerios diferentes.

Todo cineasta sabe la frecuencia con que tiene que filmar planos correspondientes a un mismo interior y una misma secuencia (planos que luego serán yuxtapuestos en el montaje) en fechas e

Lawrence de Arabia. David Lean. 1962.



Abismos de pasión. Luis Buñuel. 1953.



Bella de día (Belle de jour). Luis Buñuel. 1966.



incluso en interiores reales distintos. Cuando un personaje abre una puerta y entra en un espacio que no vemos en el encuadre, escasas veces ese espacio donde entra corresponde al que hay en verdad detrás de la puerta filmada. Es, en realidad, otro interior situado en otra parte, lejos de allí.

Así pues, el interior en el cine es un artificio que no tiene por qué atenerse a los interiores verificables en la realidad y, a menudo, corrige al interiorista real o mezcla interiores de muy distinto signo para simular/fabricar un nuevo interior. Como ahora se dice: el interior fílmico que recrea el montaje es, por definición, un interior virtual.

Basta fijarse en el modo de trabajar de un escenógrafo cinematográfico para comprender hasta qué punto esto es así. El buen escenógrafo sabe que en el "set" se trabaja por campos de luz; que nunca tiene que decorar todo el "set" a la vez, sino que debe atenderlo cacho a cacho; y que de la suma de esos cachos filmados saldrá el resultado final: el interior virtual fílmico, un interior que, en cuanto totalidad, nunca jamás existió en ninguna realidad anterior, ni siquiera en la del "set".

### Un arquitecto de interiores: Hitchcock

Hay realizadores que trabajan a encuadre lleno, filmando arquitecturas exteriores o interiores ya preexistentes, a las que despojan de aquellos elementos que no convienen a sus intenciones o añaden otros nuevos. Tal sería el caso de Rossellini. Exactamente opuesto sería el caso de aquellos que trabajan a encuadre vacío, cuyo paradigma podría ser Alfred Hitchcock. En este último caso se percibe con mayor claridad el carácter artificioso de los interiores fílmicos. Y Hitchcock es, probablemente, uno de los arquitectos de interiores fílmicos más dotados.

No sólo por su enorme capacidad para explotar las posibilidades de arquitecturas preexistentes, como escenarios de espectaculares secuencias de acción (Con la muerte en los talones es un auténtico catálogo)... No sólo por su amor a la maquetación de exteriores artificiales que prometen sórdidos interiores ( la maqueta de Manderley en Rebeca) ... Sino, fundamentalmente, por su propia concepción del cine.

Como se sabe, la película ideal de Hitchcock sería aquella que no necesitara su intervención ni en rodaje ni en montaje, una vez fabricado el guión y el story-board (guión gráfico), y planificado el trabajo; actores, operadores, escenógrafos, etcétera, serían sólo los ejecutores de sus planes, tarea en la que él, si todos obedecen, es prescindible.

¿No recuerda esta actitud de Hitchcock la de un arquitecto? Como él, como el arquitecto, Hitchcock trabaja, primero, sólo sobre papel, sobre una superficie; y en el guión y el story-board imagina la película (que, a diferencia de lo que luego sucederá con el edificio, cuyos planos traza el arquitecto, continuará desarrollándose en una superficie plana, la de la pantalla), película que, tras la elección de materiales y bajo su supervisión, otros realizarán. ■

## Una habitación con vistas

Victor López Lucas

*"Este es un oficio sencillo, todo consiste en aprenderse los diálogos y procurar no tropezar con los muebles".*

SPENCER TRACY

### 1.- El espacio

Mr. Arkadin, película producida y dirigida por Orson Welles en el año 54, se fija en la memoria, al menos, por la deslumbrante fábula del escorpión y la rana, y por un momento, no menos revelador del poder inerte de la cosas, y es ese en el que Paola Mori, señalando de pasada el alcázar de Segovia y dirigiéndose a Robert Ardan, afirma sin rubor: "Es el castillo de mi padre".

Su padre, luego su marido, era en este caso, no podía ser otro, Arkadin, que aparte de producir su película en España, había llegado a un punto de su biografía en el que le convenía, como un emperador después de su etapa de conquista, adecentar su pasado ante el temor de que se pudieran perder las magníficas y brillantes cosas de las que se había hecho rodear.

La línea de diálogo ilumina además, con cierta precisión, la actitud de Welles sobre el orden de los lugares que elegiría como localizaciones de rodaje a lo largo de su azarosa carrera y sobre el desgaste que inevitablemente experimentaron los sucesivos emplazamientos una vez puesta en pie la historia. Una alergia creadora que le obligó a una intermitente peregrinación, o mejor a un destierro, en busca de las condiciones favorables que le permitieran hacerse a la mar, como su adorado John Silver, o salir al encuentro del barro que atasca la ruedas del carro de Falstaff y su príncipe.

El mundo ha sido el tema. Quietos en la noche, contemplando las luces de la feria al otro lado del lago: una presa para el cazador adolescente.

Al mismo tiempo que los espectadores se apartaron para dejar sitio a los obreros que salían de una fábrica, el cine entró en la imaginación romántica como la promesa cierta de la futura reproducción holográfica perfecta; el espectáculo artístico de 360 grados.

Un hogar impuesto en una senda de elefantes sugiere, junto al avance y la conquista colonial, el sueño de una duplicación

La casa de la lluvia. Antonio Román. 1943.



Lo que el viento se llevó. V. Fleming. 1939.



Casablanca. M. Curtiz. 1942.

