

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.



liviana de la materia, una fantasía relajada y paralela a la inconsciencia. Una burbuja impertinente en medio del peso de las cosas. En este sentido, el set de rodaje de una película tiene algo de excavación en la opacidad, para reconstruir luego, en el vacío de la sala envolvente del cinerama, el vértigo de la montaña rusa.

El cine presupone al mundo, en el mismo sentido que la escena teatral forma parte de él; tal vez por eso, la verdadera sustancia del espacio propiamente cinematográfico se encuentre fuera de campo, siempre como premonición o como memoria, y la naturaleza de su ritmo recuerda el intervalo de paso entre dos nubes. El presentimiento del espacio real retorna entonces, no como una caja de luz o como un almacén de imágenes, sino por sus cualidades como sólido, de densidad y masa. Algo que presiona como un malestar o un extrañamiento; en forma de gravedad o como un lastre, a veces fatal, como el que permitía a Hayworth como Gilda perderse -en todos los sentidos- con sólo salir del decorado y sumergirse en un Buenos Aires invisible.

Alguna cosa ajena y poderosa, como una víbora escondida en la cavidad del árbol, que altera decididamente el fluir de las cosas. El lugar de los hechos se presenta como una multitud que te arrastra. Turistas mareados en Pompeya.

El mundo nunca está más lejos que cuando lo miramos.

2.- El decorado

Razones de control y selección han obligado a improvisar un mundo paralelo para poder rodar películas. Dentro de este principio caben innumerables posibilidades; no sólo se han producido interiores más o menos vistosos, también se han construido calles, duplicado selvas, e incluso ciudades enteras sólo en "2001" una buena porción del universo cupo en los estudios Pinewood y el transporte más allá de la galaxia quedó definitivamente asegurado.

Pero, por el contrario, no siempre hay que construir lugares nuevos que transpongan lo más interesante de los homólogos reales; basta con simplificar el material que ofrecen las localizaciones naturales y aligerar al máximo el pesado equipo de rodaje.

Entre estos dos extremos se han desarrollado todas las formas de cine de ficción conocidas e incluso servirían para talonar sus cambios de tendencia a lo largo del tiempo. Las diferentes dosis que se han empleado entre el componente Mèlies y el componente Lumière, entre la posibilidad de hacer aparecer lo que no existe y la todavía problemática conquista de reproducir el presente.

Cuando las películas acogieron a la ficción se tuvo que amueblar el set de rodaje. Al principio bastaron un jardín doméstico y una manguera, pero pronto la demanda hizo que el atrezzo fuera aumentando y pronto hubo que ponerse a

pensar en cosas como, qué apurada modernidad encajaría con el traje sastre de Myrna Loy o qué Bagdad le sentaría bien al tono de ojos de María Montez.

A pesar de la precisión de la cámara, el cine no fue casi nunca estrictamente naturalista -una bañera de Cecil B. de Mille bastaría como prueba- y no solamente se unificaron cromáticamente, ya desde el blanco y negro, los objetos que aparecieron en pantalla, o se dispusieron de modo que quedasen equilibrados con los movimientos de los actores, sino que, y abreviando, se falseó decididamente, tanto el aspecto que podía tener un coqueto refugio tudor, como las proporciones de los sencillos apartamentos que usaba Lana Turner; siempre en beneficio de los aspectos dramáticos. Sin embargo y aún sometido a las leyes de la convención, este espacio no es heredero del teatro.

Aunque la escena clásica del espectáculo a la italiana se desparrame por el patio de butacas, la realidad teatral siempre es frontal y la profundidad es un efecto de relieve, como en los forillos planos superpuestos del telar. La falta de anonimato del público pone una barrera a la cantidad de efecto de realidad que es capaz de soportar. Aunque los actores son reales, su presencia queda aislada, vampirizada en la convención, más fuerte, de la palabra; incluso en el teatro de acción, donde los parlamentos pueden quedar reducidos, por debajo del umbral del ruido, la contundencia física del actor no puede escapar a la fuerte atracción general del cuadro.

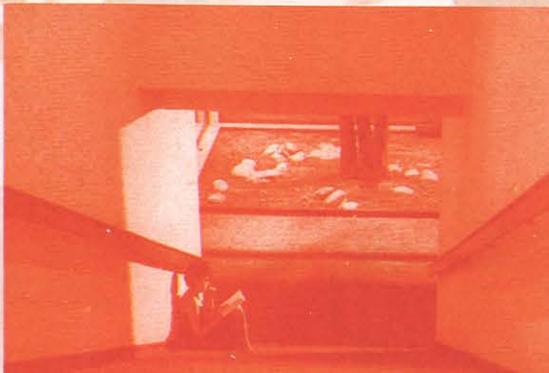
Cuadro, que en el argot del tramoyista, vendría a ser la unidad mínima del decorado en una representación, un punto concreto en la marcha de la obra. En el teatro sólo se recupera el espacio real detrás del escenario, no en la platea, -el cine nos lo ha enseñado muchas veces-; entre las carreras al camerino y los nervios del productor, como en una sala de máquinas, se derrocha la vida suficiente para dotar al espectáculo de la energía que necesita, para que en la cara de acá los actores alcancen el silencio unos segundos antes de bajarse el telón y comenzar los aplausos.

En 1948, y como experimento fronterizo, Hitckock rodó "La sogá" en un único plano que abarca toda la película. En paralelo con el duelo de inteligencia que entablan los dos estudiantes homicidas con su profesor, interpretados por James Stewart, John Dall y Farley Granger, la película puede ser vista como una contradanza entre la movilidad del punto de vista y la omnipresente continuidad teatral; cada movimiento de cámara, para el que era preciso descomponer y recomponer el decorado y las luces durante el rodaje, se percibe tan enrarecido como el movimiento de un astronauta fuera del Columbia. Parece como si el verdadero drama no ocurriera en la conciencia culpable de los protagonistas, sino en la sensación que experimentan al no poder permanecer indefinidamente en la debilitada atmósfera de las habitaciones

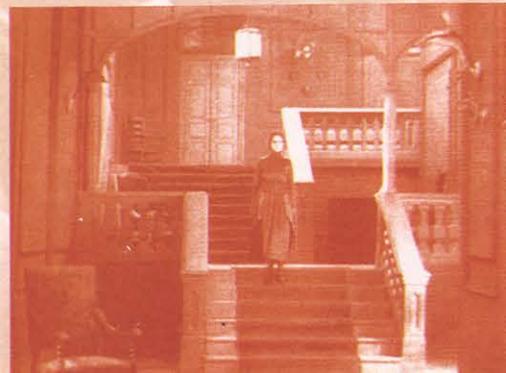
El baile. Edgar Neville. 1959.



La noche (La notte), Michelangelo Antonioni. 1961.



Schloss vo gelöd. F.W. Murnau.



laterales, sin ser devueltos al set principal, en cuyo centro, y ocupando el lugar del imaginario espectador teatral, se oculta el cadáver.

A pesar de la movilidad frenética que durante el rodaje tuvieron cada uno de sus fragmentos, el apartamiento, para el espectador de las salas de cine, permanece tan inaccesible como un dato en un problema sin resolver.

Igual que la gran mayoría de las novelas están narradas en tercera persona, gran cantidad de guiones contienen al menos dos historias que permiten, cambiando el punto de vista, soslayar la inabordable presencia de la vida en absoluto; en este sentido y generalizando un poco se puede decir que todas las historias cinematográficas contienen un interior y un exterior, dos mundos que se contemplan mutuamente. Básicamente y más allá de la simple teoría de manual según la cual, los supuestos elementos secundarios -la música o la dirección artística- deben limitarse a subrayar los diversos aspectos del drama, el decorado es la respuesta física a los personajes y estos se forjan en una dura batalla contra el medio, haciendo que el destino preferente de toda esta arquitectura temporal sea su destrucción.

Esta puede comenzar por una alteración sutil, como el inesperado vuelo de unos cuervos en un trigal que arrastran al suicido a Van Gogh y pueden terminar tomando proporciones arrasadoras que incluyan el incendio de Atlanta o el terremoto de San Francisco en una misma tarde. El cine ha sido una gran fuerza trágica que se ha encargado de destruir minuciosamente el medio mundo que previamente había puesto en pie.

De la misma manera que cualquier pequeño "cottage" no es nada en manos de la locura de Laurel y Hardy, un terrorismo de relojero suizo se adueñó desde el primer momento del decorado de la comedia. Por su parte, la fuerza del destino hizo arder las mansiones de los melodramas y los terroríficos y lúgubres castillos de científicos sospechosos; y por fin, las laboriosas metáforas construidas por la raza del Dr. NO fueron llevadas sucesivamente a los aires por la fría eficacia del servicio secreto. El poderoso río de la vida destrozó las frágiles armadías, hundió la flota, sumergió islas completas y arrastró sus restos hasta playas lejanas.

El decorado cinematográfico es pues, un animal vivo y a menudo agresivo, que a veces ciega las salidas, como en la pirámide del faraón, o desliza un plátano bajo la suela de Margaret Drummond; y conviene sorprenderle incluso con el exceso. Una misma voluntad de naufrago anima las tardes perdidas de Enmanuelle Riva en Hiroshima, como los clásicos finales del superagente 007, desconectando los mecanismos que le unen a M y que le llevarían de vuelta a casa.

En los escenarios de la destrucción, en la posguerra neorrealista de Berlín, Roma o Viena, zarandeados por las

imágenes de los campos y la vertiginosa carrera de Ana Magnani detrás de un camión, el decorado cinematográfico entra oficialmente en la mayoría de edad. Si bien, los espacios abiertos habían sido el reino del cine desde el primer momento, las condiciones de rodaje y las decisiones de producción habían puesto los interiores y hasta los exteriores urbanos bajo la dictadura de los iluminadores y los directores de fotografía. El caligarismo y la influencia expresionista se habían detenido en el límite de la imagen y los elementos tridimensionales respiraban una convención de teléfonos blancos; tal vez, sólo en la comedia, el más duradero e incansablemente moderno de los géneros mudos, los actores tenían que vérselas con un mobiliario rebelde.

En ese mundo, los autores más interesantes siempre han sido los que han llevado al equipo por los bordes del decorado, ese inmenso juguete cóncavo.

3.- Los arquitectos y el cine

Frente al decidido encanto de los agentes de la ley -a cualquier lado de la misma- la perpetua seducción de la medicina de urgencias o el morbo canalla de los abogados, las/los arquitectos figuramos en los últimos números de la tabla de las profesiones cinematográficas, de manera que las posibilidades de tropezarnos en un "casting" son prácticamente nulas. Más interesantes que nosotros resultan los edificios que preparan los decoradores. Para una vez que los productores utilizaron directamente los laboratorios Johnson de Wright, lo transmutaron en oficina siniestra, en donde el pobre Jack Lemmon se cuece a horas extras mientras otros ocupan su apartamento.

Del estilo internacional sólo se ha echado mano cuando flaqueaba la inspiración en la ambientación de centros penales o cuando había que dar el inevitable toque glacial a cualquier sociedad futura. Doradas cárceles, Shangri-La incluido.

Ridiculizados por Tati en "Mi tío", los profesionales sólo hemos logrado colar ese enorme vestíbulo Deco, en donde parecen haber sido rodadas, hasta la llegada del color, todas las películas de ambiente contemporáneo y sólo los muy villanos y demás gente trivialmente desocupada se han atrevido a compartir nuestros gustos. La nobleza nos obliga con el James Mason de "Con la muerte en los talones" y su villa de sabor inequívocamente wrightiano al pie del monte Rushmore o con la nómina completa del Cártel del Caribe, propietarios de la mitad de las casas interesantes que publica GA, y alegremente exterminados por Don Johnson en Miami Vice.

En todo caso, los arquitectos ocupamos una lista breve, de primeros papeles, una galería de tipos poco recomendables, que van desde el terrible Howard Roark que interpreta Gary

Spione. F. Lang. 1927.



Die Finanzen des grossherzogs. F.W.Murnau. 1924.



Madame Satan. C. B. de Mille. 1930.



CTURA CINE Y ARQUITECTURA CINE Y

Cooper en "El Manantial", hasta el Benito de "Huevos de oro", un camino prácticamente cuesta abajo, que sigue literalmente el principio de que un guión debe empezar con una catástrofe, como un choque de trenes, y luego ir a más.

Tal vez por eso, en revancha, alguien inoculó a la penúltima modernidad una vocación más visual que dramática, a la vez que el pensamiento débil se aupaba como la primera moda simultánea. La apuesta por un poco de imaginación. Una esperanza con el tono pastel del mundo de Eduardo Manostijeras.

El aspecto táctil de películas como Paris-Texas o el mítico confort de los apartamentos que exhibe Woody Allen, parecen corregir unos milímetros la opinión, aparentemente generalizada entre las gentes del cine, de que el tiránico cerebro de los arquitectos los empuja a la brutal uniformidad de Metrópolis. Siguiendo en este punto la conocida doctrina de otro fanático de nuestra profesión, el príncipe Carlos.

Parece que ningún buen hábito se impone si no lleva un pellizco de intolerancia; y es cierto que, junto con un ambiente menos contaminado, han crecido imparables nuestras ganas de llevar ante el paredón al primer fumador clandestino que se descuide. Es pues normal que el común de los mortales —el personaje ideal de las comedias, gentes sencillas que viven ignorando los pavorosos abismos intelectuales de la arquitectura moderna o que relegan semejantes preocupaciones al lugar donde guardan el abono y el cochecito del niño— sean no sólo inmunes a las radiantes visiones del caos que propone, pongamos por caso, un Lubetkin, sino que no pueden evitar ver, a mitad de camino entre la admiración y la prevención, al arquitecto que se impone, como una curiosidad megalomaniaca, un Hannibal Lecter pero sin su chispa.

Clientes que se dejarían torturar antes de entregar sus parcelas en manos tan estimulantes como las de Morphosis o las de Enric Miralles fueron ya severamente advertidos por un expeditivo Gary Cooper de la futilidad de sus posiciones, incluso mediante el empleo de explosivos. Sin llegar a estos extremos, y no contando con la solvente ayuda de Patricia Neal, lo único que queda como cierto es la negativa del tiempo a dejarse poner diques; y, en cierto sentido, el cine no ha podido evitar asociar la modernidad —su metáfora favorita— con el instrumental que le han proporcionado las grandes ciudades. No sólo ha hecho una película con cada oficio que se desarrolla en la calle —taxistas, guardias urbanos, trileros, señoritas de la Cruz Roja, señoritas a secas—, con cada edificio significativo —grandes hospitales, grandes hoteles, la estación de Pensilvania o la torre Eiffel— sino que ha mostrado, indecorosamente triunfante, la alegría de vivir y el más cálido confort indisolublemente unido a los muebles de cocina de Doris Day. ■

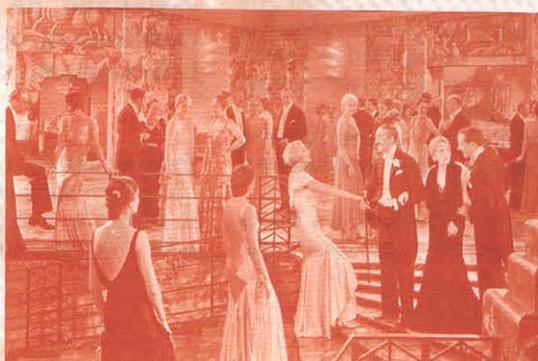


Ava Gardner. 1952.

Sweet music. A. E. Green. 1935.



Flying high. C.F. Reisner. 1931.



Desirée. Henry Koster. 1952.

