

Puesta en escena y narratividad

Como sabemos el término deriva del teatro en cuyo caso alude al hecho de escenificar una acción dramática, es decir, proveerle un escenario adecuado, funcional a lo que se desea expresar y comunicar.

En el cine ocurre algo similar, con la diferencia de que se escenifica para la cámara; dicho de otro modo: la cámara va a registrar un determinado número de elementos ordenados de determinada manera que luego el espectador apreciará en la pantalla a la hora de mirar un film. Escenarios naturales o artificiales, decorados, iluminación, actores, vestuario, maquillaje, forman parte de la puesta en escena.

Suele ser, por otra parte, aquello que el espectador registra inmediatamente o recupera primero cuando actualiza en su memoria la película vista; de alguna manera la puesta en escena expresa la materialidad del film ante los ojos del espectador, el conjunto de elementos visuales que generan su atención sensible, antes de que procese algo a nivel más consciente (como pueden ser sus reflexiones en torno a los diálogos o de que comience a construir un sentido propio en torno a la historia, etc.).

En rigor también existe otro elemento que el espectador percibe (o podría percibir) en la pantalla y es todo aquello que atañe a la performance de la cámara: las escalas que utiliza, los ángulos y movimientos; todo eso podría sumarse (de acuerdo a algunos autores) a la apuesta en escena. Por razones de metodología tratamos en otro lugar todo lo relacionado con la cámara y su relación con la composición del plano.

En lo que hace específicamente a la puesta en escena, lo más pertinente puede ser analizar ejemplos y ver cómo los distintos elementos que la conforman pueden pasar a ocupar un lugar central en un film, en vez de ser sólo un marco para el desarrollo de la acción dramática emprendida por los actores.

En el *Gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919); los decorados construyen un clima que casi podríamos definir como de delirio geométrico; efectivamente, vemos todo el tiempo escenarios manifiestamente “antirrealistas” (la ciudad misma, sus calles y casas; la feria de diversiones, los senderos y árboles, etc.), de líneas muy acentuadas, con profusión de ángulos extremos e inclinados, que buscan enfatizar su artificialidad.

El propio cuerpo de Cesare (Conrad Veidt) es dispuesto en relación con el decorado más como elemento gráfico de un escenario que comparte, que como personaje autónomo con movimientos propios; lo vemos extender sus brazos tal cual las ramas de los árboles que lo rodean y caer en el sendero y quedar extendido de forma de ubicarse como figura dentro de un diseño.

Este film precursor creará un estilo distorsionado y ominoso, característico del expresionismo alemán, pero su puesta en escena, rica en artificios y deslices geométricos, también cumple una función narrativa al presentarnos todo ese mundo (el

que vemos todo el tiempo en la pantalla) distorsionado emergido de la mente de un loco: el relato que se escenifica y vemos, es el relato elaborado y barroco de un ser delirante internado en un hospicio; la puesta en escena vehiculiza su discurso paranoico.

Otro ejemplo extremo de la función capital de la puesta en escena es el film de Leni Riefensthal, *El triunfo de la voluntad* (1934), que registra la convención y acto de masas del partido nacionalsocialista con Hitler a la cabeza, durante el periodo de ascenso del nazismo en Alemania. Casi podríamos decir que el film es *sólo* puesta en escena y una cámara que acentúa, mediante travelling laterales, picados y contrapicados, la magnificencia del *führer* y las masas que lo idolatran tal cual un dios; de hecho el plano inicial de la película ubica la cámara en el cielo (un avión, claro), entre las nubes, contemplando el mundo y la ciudad desde arriba; luego desciende sobre la tierra y el dios saluda a la multitud desde la escalera del avión.

La puesta en escena como productora de sentido

Luis Buñuel carga de sentido (de sentido surrealista, transgresor y revulsivo) el relato fílmico por el procedimiento de hacer emerger un hombre arrastrando dos pianos, con burros (muertos y descompuestos) y curas. En la escena previa había mostrado al mismo hombre actuando parte de sus fantasías eróticas asediando a una mujer; más allá de empezar a tejer interpretaciones (que las hay y bien fundamentadas y expuestas), lo cierto es que mediante esa puesta en escena (irrupción de esos elementos que agrupados así emergen como composición) añade algo más, que integra nuevos elementos semánticos a su film *El perro andaluz* (1929)

O bien, en el *Fantasma de la libertad* (1974), al colocar inodoros en vez de sillas en la sala de comedor de una familia burguesa, instala todo un comentario sobre los hábitos de esa misma clase, según su punto de vista.

En *2001: odisea del espacio* (S. Kubrick, 1968), al final del viaje del astronauta Bowman hacia una de las lunas de Júpiter y luego de atravesar un torrente de colores y formas, en vez de alunizar el módulo espacial en alguna superficie supuestamente desolada y desértica; se instala en un sala victoriana, para asombro e incredulidad del espectador.

Está claro que, en este caso, es una puesta en escena *disfuncional* lo que genera el impacto; Kubrick ubica decorados de un reconocible estilo arquitectónico en donde el espectador esperaba cráteres, arena y piedras; algo que no debería estar allí. Al tomar partido por una opción de este tipo, no deja margen para otra cosa que ponerse a buscar un nuevo sentido que atenúe ese “despropósito” y propicie una hipótesis interpretativa.

La puesta en escena como forma de acentuar un rasgo de un personaje o de un escenario

Eisenstein utiliza el recurso de la iluminación para realizar un comentario sobre la figura del zar Iván (*Iván el terrible*, 1945). Vemos su sombra gigantesca proyectada contra las paredes de su palacio; Iván se traslada y su sombra anuncia su presencia, se alarga sobre el suelo del palacio y paraliza la atención de otros personajes.

Al final de la proyección del *News on the March*, en *El ciudadano* (Orson Welles, 1941), los periodistas comienzan a intercambiar comentarios en la sala; la misma se mantiene casi en penumbras y los hombres son percibidos a contraluz; vemos las figuras difuminadas, recortadas; con parte del rostro sombreado, y entre ellas apenas a Thompson, el periodista que se hará cargo de la investigación. Esta vaguedad en la cual están sumidas las figuras de los periodistas alude a la casi nula información que poseen en torno al enigma que desean resolver; están literalmente en las sombras. Cada vez que se nos presente Thompson, lo veremos de tres cuartos o perfil, ubicado siempre en la periferia, en los márgenes del cuadro; como si se nos enfatizara todo el tiempo que Thompson no es relevante; que casi no llega al *status* de personaje, que sólo es un canal por donde fluye (o debería fluir) la información.

En *Blade Runner* (R.Scott, 1982) se nos presenta una ciudad de Los Ángeles futura, abigarrada, populosa. Al protagonista, Rick Deckard, perseguidor y ejecutor de la pandilla de robots sofisticados, poderosos y sin fecha cierta de caducidad (*replicantes*) se lo presenta en la cotidiana actividad de comprar comida en una tienda callejera; pero antes, fugazmente, se nos mostró una mole de edificios, con millares de luces parpadeantes que anuncian multitudes hacinadas en un mega urbe, gigantografías, el rostro de una joven oriental anunciando algún producto comercial, naves surcando el cielo nocturno de la ciudad (que uno supone son los coches y taxis que atraviesan la ciudad a cada momento). Esta forma de presentar Los Ángeles del futuro se mantiene a lo largo del film; siempre veremos una actividad pululante, nocturna; es decir, la puesta en escena pone el acento en los rasgos que la emparentan más con un film de serie negra que con los rasgos de los films de ciencia ficción: la ciudad y sus habitantes; las formas en que se vinculan emocionalmente los personajes está dada por la tradición del cine negro y no por la ciencia ficción, lo cual es coherente con la forma en la cual suele crear sus novelas P. K. Dick, sobre quien se basó Scott para realizar el film.

Los objetos como figuras metonímicas que producen sentido.

La esfera de cristal de Charles F. Kane (*El ciudadano*, 1941) es un objeto que forma parte del decorado, lo podemos catalogar como un elemento más de la puesta en escena. Sin embargo, por sí solo va a ser un elemento semántico, un significante. De la misma manera que el trineo de Charlie cuando niño, van a actuar como figuras metonímicas, asociadas a la figura de su propietario. El fundido encadenado (en el momento de la muerte de Kane) de la nieve interior de la esfera de cristal con los labios de Kane pronunciando la palabra Rosebud; el movimiento de grúa que se focaliza sobre del trineo antes de ser incinerado, son recursos narrativos que se centralizan en objetos

convirtiéndolos en articuladores de significado que, por otra parte, simétricamente abren y cierran el film.

Fritz Lang, en *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), crea una formidable síntesis narrativa (o al menos semántica) al concentrar en un plano y tres elementos de la puesta en escena el conflicto medular del film. La niña camina por la calle rebotando una pelota, la cámara se desplaza hacia un cartel que requiere información sobre el asesino de niños, al tiempo que cumple con la función de advertir a la población. Luego vemos la pelota de Elsie rebotando contra su superficie; tras un breve instante la sombra del asesino se proyecta recortándose sobre el cartel que asume la función de una pantalla subsidiaria; en el plano coexisten la niña (representada por la pelota) y el asesino (lo pulsional y oscuro, lo que acecha y amenaza; por eso una sombra, por eso la oscuridad de la sombra). Pero, además, el cartel mismo es representante de las instituciones, de la justicia, de la ciudad; el espacio social que articula ese encuentro. Este plano tiene la virtud de enunciar la fatalidad de manera despojada, de comentar un estado de cosas atravesado por la inquietud y el miedo latentes en la sociedad alemana de comienzos de una década que ya sabemos cómo terminó. Lang estuvo tentado de llamar a su film *Los asesinos están entre nosotros* (*Morder Unter Uns*); alguien lo disuadió para que no lo hiciera.

Podríamos seguir citando ejemplos, pero quizá con esto baste para ilustrar lo que se ha querido establecer en torno a la puesta en escena y sus funciones dentro de un film.

Bibliografía:

El arte cinematográfico. David Bordwell y Kristin Thompson. Paidós Comunicación/Cine, 1995.

Estética del cine, J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet. Paidós Comunicación/Cine, 1985.

Curso. Análisis cinematográfico. 7º. Semestre.

Docente: Miguel Lagorio.

Escuela de Cine del Uruguay // Cinemateca Uruguaya

2012