



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

**ESCENARIOS
DEL
CINE HISTÓRICO**



LA EXPRESIVIDAD VISUAL DE LOS ESCENARIOS HISTÓRICOS

FÉLIX MURCIA
Escenógrafo

Resumen

Desde el punto de vista del cine entendemos que son escenarios históricos igualmente, tanto los que se muestran como tales por los acontecimientos reales ocurridos en ellos, como los que aún siendo reconocibles por el valor de su carácter histórico son utilizados como escenarios únicamente para rodar en ellos argumentos cinematográficos de ficción – ajenos a sus verdaderas historias – pero fieles al rigor y época o al tratamiento que en cada caso sea propuesto desde la especialidad cinematográfica de la Escenografía; más conocida en la actualidad como Dirección Artística.

La Dirección Artística o de Arte trata de la creación artística y técnica, u obtención, de todos y cada uno de los espacios concretos, que son necesarios para desarrollar en las películas una determinada acción dramática, propuesta desde un guión, de modo que ésta pueda ser filmada adecuadamente y desde la particular visión de un Director de Cine¹.

Dicha tarea, en una película, supone situar a ésta en un lugar, una época y unas circunstancias determinadas. Una profesión compleja que el escritor y cineasta Paul Auster definió como:

Una disciplina fascinante, con un componente espiritual porque entraña mirar muy atentamente al mundo, ver las cosas como son y, luego, recrearlas con fines imaginarios. Cualquier trabajo que exija mirar tan cuidadosamente al mundo tiene que ser bueno para el alma².

La expresividad visual de los escenarios históricos - contemplada desde el mencionado punto de vista del cine - se expone en esta conferencia inaugural desde las diversas circunstancias que más frecuentemente se suelen dar cuando se pretende llevar dichos escenarios históricos a la pantalla, ilustradas todas ellas a lo largo de la palabra con imágenes en continuidad (diapositivas y videos) de las cuales se aporta una pequeña muestra en el inicio de la presente acta.

Title: THE VISUAL EXPRESSION OF HISTORICAL SCENARIOS

Abstract

Desde el punto de vista del cine entendemos que son escenarios históricos igualmente, tanto los que se muestran como tales por los acontecimientos reales ocurridos en ellos, como los que aún siendo reconocibles por el valor de su carácter histórico son utilizados como escenarios únicamente para rodar en ellos argumentos cinematográficos de ficción – ajenos a sus verdaderas historias – pero fieles al rigor y época o al tratamiento que en cada caso ficticio sea propuesto desde la especialidad cinematográfica de la Escenografía; más conocida en la actualidad como Dirección Artística.

¹ MURCIA, F.: *La Escenografía en el Cine. El Arte de la Apariencia*. Madrid, Fundación Autor Ed., 2000.

² GOROSTIZA, J.: *Directores Artísticos del Cine Español*. Madrid, Cátedra Ed., Filmoteca Española. 1987.

La Dirección Artística o de Arte trata de la creación artística y técnica, u obtención, de todos y cada uno de los espacios concretos, que son necesarios para desarrollar en las películas una determinada acción dramática, propuesta desde un guión, de modo que ésta pueda ser filmada adecuadamente y desde la particular visión de un Director de Cine.

MURCIA, F.: *La Escenografía en el Cine. El Arte de la Apariencia*. Editorial Fundación Autor. Madrid 2000.

From the point of view of the film will understand that they are historical scenarios equally, whether they are shown as such by actual events in them, like those still being recognizable by the value of its historical character are used as scenarios only to roll on they fiction film plots - alien to their true stories - but faithful to the rigor and time or treatment in each case is proposed from the specialty film Set Design; better known today as Art Direction.

Artistic direction is about the artistic and technical creation or procuring each of the specific spaces which are necessary for developing a given dramatic action, proposed in the script, so that it can be filmed appropriately and from the particular visión of a film director.

MURCIA, F.: *La Escenografía en el Cine. El Arte de la Apariencia*. Madrid, Fundación Autor Ed., 2000.

This task involves providing a film with a place, time and specific circumstances. The writer and film director Paul Auster defined this complex profession as a fascinating discipline, with a spiritual component; because it involves looking at the world very carefully, seeing things as they are and then recreating them for imaginary purposes. Any work that requires a careful look at the world has to be good for the soul.

GOROSTIZA, J.: *Directores Artísticos del Cine Español*. Madrid, Cátedra Ed., Filmoteca Española. 1987.

The visual expression of historical scenarios - as seen from said viewpoint of film - discussed at this conference from the various circumstances that most frequently usually occur when trying to bring these historical to the screen scenarios, illustrated all along of the word continuity with images (slides and videos) of which a small sample in the beginning of this record is provided.

Desde el punto de vista del cine entendemos que son escenarios históricos igualmente, tanto los que se muestran como tales por los acontecimientos reales ocurridos en ellos, como los que aún siendo reconocibles por el valor de su carácter histórico son utilizados como escenarios únicamente para rodar en ellos argumentos cinematográficos de ficción – ajenos a sus verdaderas historias – pero fieles al rigor y época que en cada caso ficticio sea propuesta desde la Dirección Artística.

LA FUERZA EXPRESIVA DEL LENGUAJE PLÁSTICO EN EL CINE

La película *Días contados* de Imanol Uribe -1994- (Concha de Oro del Festival de San Sebastián y 8 Goyas, de 17 nominaciones, en 1995) basada en gran parte en la novela homónima del escritor Juan Madrid, es un ejemplo de lenguaje plástico.

La novela, según su autor, se desarrolla en el Madrid de los años ochenta y más concretamente en el barrio de Malasaña, cuna de la ya histórica *movida madrileña*.

Dicho barrio es un conjunto de calles en torno a la *Plaza del Dos de Mayo* en cuyo lugar ocurrieron gran parte de los cruentos sucesos históricos de 1808, sin embargo es un paisaje urbano acogedor y luminoso que nada tenía que ver con la trágica historia de la película tal como se desprendía finalmente del guión adaptado de la misma, puesto que a pesar de que los escenarios concretos en los que se había inspirado el autor de la novela existían en la realidad - y que fueron visitados por mi como director artístico de la película acompañado del propio escritor - éstos carecían del aspecto visual y de la atmosfera que necesitaba la historia fílmica para crear un clima dramático adecuado, que en este caso debía ser duro, frío e inhóspito.

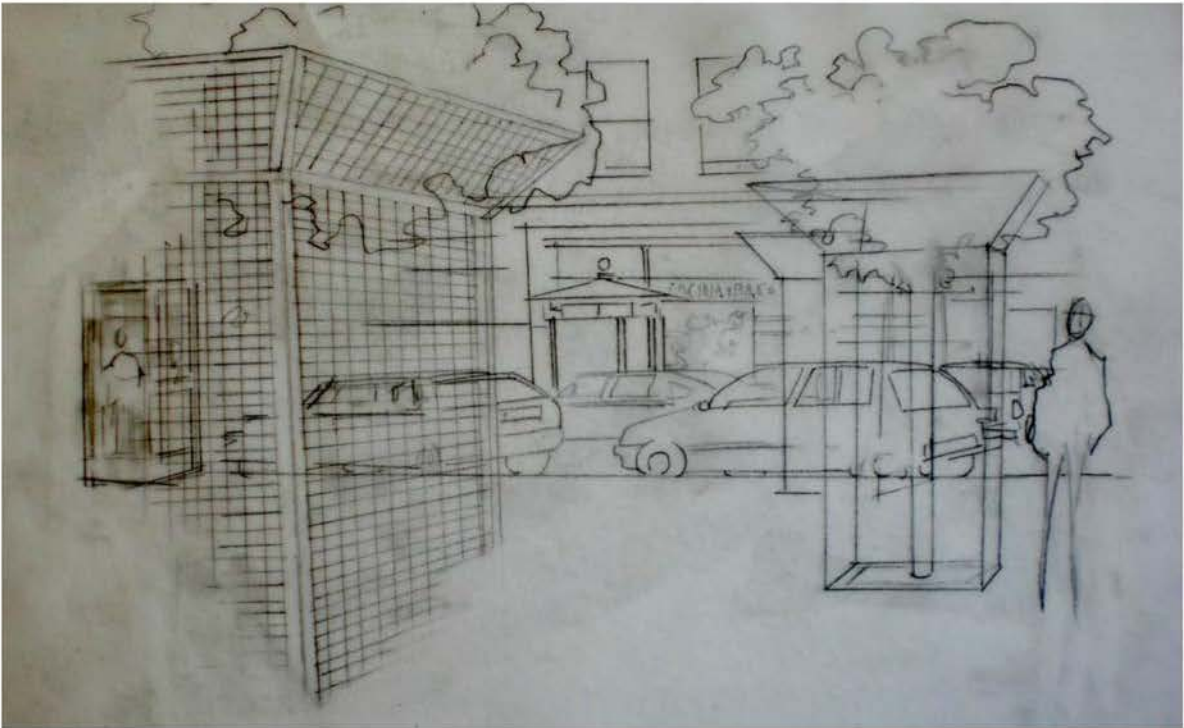
Mi propuesta como Director Artístico de dicha película fue hacer un tratamiento de la forma y el color de todos los escenarios o decorados y vestuario, que apareciesen en la película en los que se potenciase la ausencia tanto de color como de líneas curvas, a excepción de un único escenario ajeno a Madrid y su entorno - un interior localizado en Granada - en el que transcurre una acción dramática más cálida en contraste con el resto de la película.

El racionalismo rectilíneo de los espacios arquitectónicos, como escenario cinematográfico, es interpretado como símbolo del mal - desde *AELITA* (1924) de Yacov Protazanov. Basada en la novela de Alexei Tolstoi: *AELITA O EL DECLIVE DE MARTE* (Publicada en 1922) o *L'INHUMAINE* (también de 1924) de Marcel L'Herbier a *THE BLACK CAT* (“Satanás”) 1934, de Edgar George Ulmer, hasta la interminable saga actual del “agente 007” - en clara contraposición a las líneas curvas u onduladas que son símbolo del bien, según escribe en la publicación *PARADIGMAS* - Fundación Telefónica - Jorge Gorostiza, arquitecto y escri-

tor cinematográfico especializado en la relación entre la Arquitectura y la Escenografía Cinematográfica.

Para conseguir el mencionado proposito se llevaron a cabo actuaciones en los exteriores como cambiar todos los vehículos, aparcados o transitando por las calles, que tuvieran colores diferentes a los contemplados - en la paleta de color propuesta por mí - o cambiar rótulos y mercancías de escaparates comerciales, o hasta diseñar y construir unos *agresivos* artilugios a modo de jaulas, que fueron utilizados - como supuestos protectores de arbolado joven a la vez que *w.c.* para perros, colocados por el ayuntamiento - para quitar presencia de forma y color incluso a la naturaleza.

Las actuaciones llevadas a cabo con este fin en interiores naturales y artificiales no fueron complicadas.



1

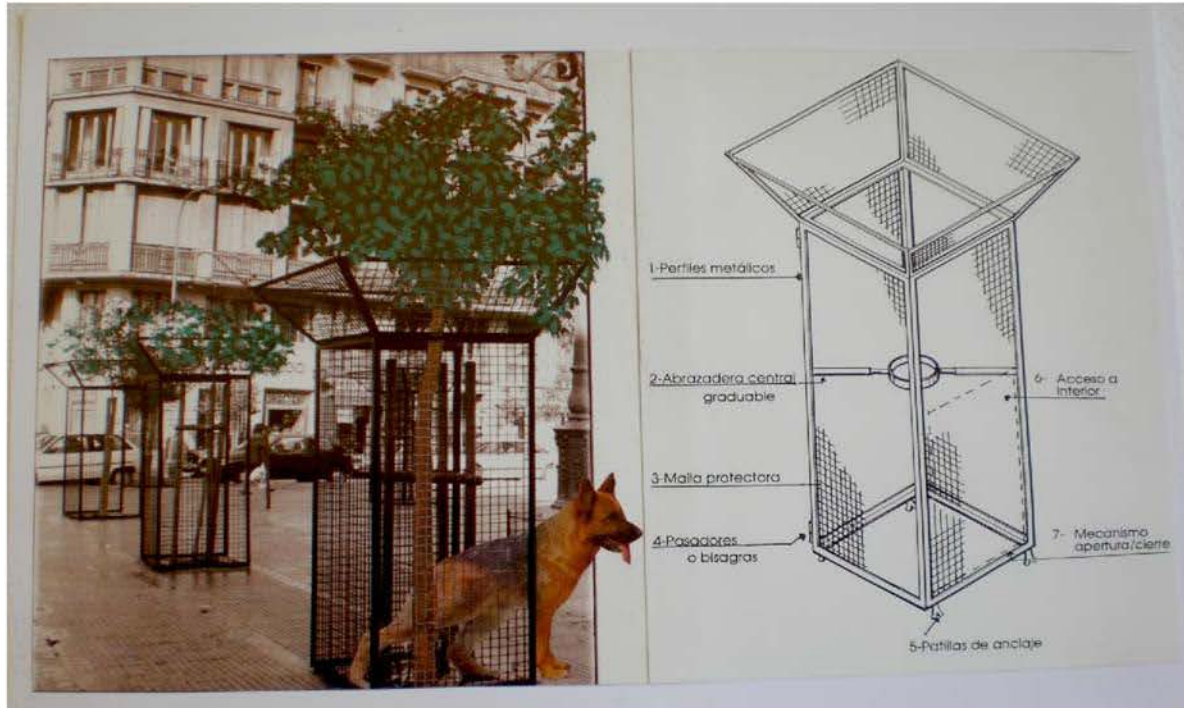


2



3

1-2-3- Bosquejos de las primeras ideas en cuanto a forma. (Dominio de líneas rectas o curvas)



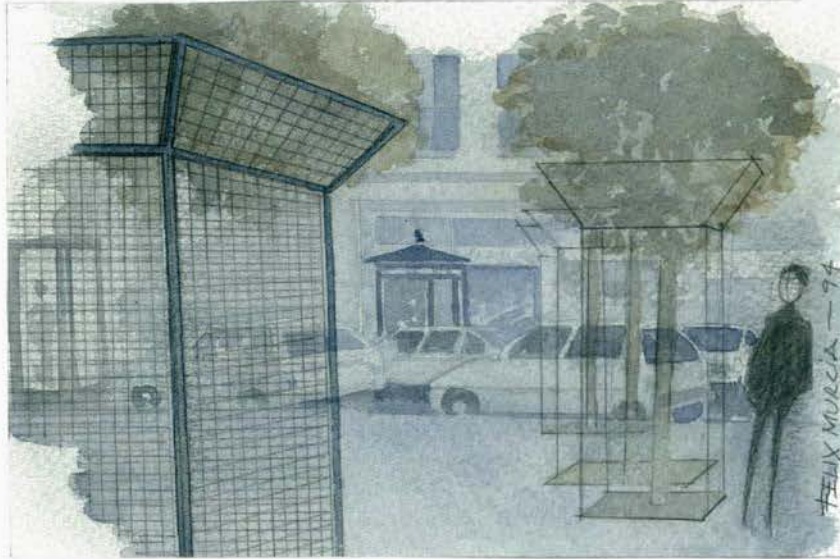
Diseño del mencionado artilugio y muestra de su supuesta utilidad

(Curiosamente – al margen de la película – el artilugio fue patentado por Félix Murcia y fue premiado como inventor con la medalla de bronce, en el “43 SALÓN MUNDIAL DE LA INVENCION, INVESTIGACION E INNOVACION INDUSTRIAL” en Bruselas).



Paleta de color.

Renglón superior: -Escenarios exteriores de Madrid. Renglón central: -Escenarios interiores de Madrid. Más otro interior en Granada. Renglón inferior: -Color en el vestuario de la protagonista y colores para el resto de los personajes.



"DIAS CONTADOS"-CALLES DE MADRID"

1-Tratamiento general de la forma y el color en las calles de Madrid.



"DIAS CONTADOS"- CASA DE LAS VECUJAS.

2-Tratamiento de la forma y el color en los interiores artificiales y naturales de Madrid.



3-Tratamiento de la forma y el color en el único interior natural en Granada.

Aristóteles aconsejaba que para ser convincentes era mejor servirse de mentiras creíbles que de verdades increíbles.

ESCENARIOS HISTÓRICOS SIN EXPRESIVIDAD VISUAL

La batalla de Waterloo fue, como es sabido, un enfrentamiento entre el ejército francés comandado por el emperador Napoleón Bonaparte y el ejército prusiano del mariscal de campo Gebhard Leberecht von Blücher y las tropas británicas, holandesas y alemanas dirigidas por el duque de Wellington, cerca de la localidad de Waterloo (Bélgica) el 18 de junio de 1815.

El campo de batalla de Waterloo se conserva razonablemente bien, considerando los doscientos años transcurridos y a pesar de la explotación industrial del terreno existente en la actualidad (agricultura intensiva, vías férreas, autopistas y urbanizaciones despiadadas), la construcción de diversos edificios y monumentos alegóricos, las diversas campañas militares que lo han asolado en ese tiempo (1830-1831, 1914-1918 y 1940-1945) y las infinitas hordas de turistas que lo arrasan cada verano.



El campo de batalla en la actualidad



Representación idealizada de la mencionada batalla de Waterloo.
Pintura de William Sadler II (Pintor irlandés nacido en torno a 1782 y fallecido en 1839)

Sin embargo por muy histórico que sea este lugar – y más o menos conservado que esté a pesar de todo – carece de expresividad como escenario para filmar la reconstrucción dramatizada de lo que en él ocurrió.

Josep Pijoan -- nacido en Barcelona en 1879 y fallecido en Lausana, en 1963 -- fue un gran iniciador de proyectos culturales en Cataluña, en Madrid y América del Norte, como profesional polifacético e historiador del arte -- mayormente conocido por la magna enciclopedia de la historia del arte español "Summa Artis" -- en un curioso artículo de 1935, en *Art and Archaeology in the movies*, exponía la siguiente opinión con respecto a los escenarios históricos llevados al cine: “*El que una Madame Pompadour sea rodada en Versalles o Quo Vadis en Roma no garantiza que el resultado vaya a ser correcto o hermoso*”

Hal Mohr – un afamado cámara de Hollywood de la misma época -- también alegaba en el *New York American* que lo construido al efecto para una película puede ser más hermoso y adecuado que lo meramente “encontrado” en la realidad.

El cine no ha hecho más que tomar prestado de la pintura algunos de sus recursos expresivos - como hemos visto en el cuadro de William Sadler II, que representa la batalla de Waterloo – modificando el escenario real, para dar al hecho histórico una interpretación dramatizada, sirviéndose de la forma y el color.

Otro ejemplo similar al anterior son las históricas Visiones de Ezkioga (actualmente Ezkio) que tuvieron lugar principalmente en dicho pueblo de Guipuzcoa – junto a otros cercanos al mismo, así como en varios más del resto de la península - en los que por voz de la Virgen, a través de gran número de supuestos y diversos visionarios, se alentaba a los católicos a enfrentarse contra el recién nacido estado laico de la II República Española.

Suceso éste que tuvo una enorme repercusión mediática especialmente en Euskadi, en Cataluña, y también aunque menos en el resto del país. Apariciones que han sido documentadas en un ensayo de WILLIAM A. CHRISTIAN Jr.³.

Dicho ensayo sobre el mencionado hecho histórico es la base en la que se apoyó la película *VISIONARIOS* – con guión y dirección de Manuel Gutiérrez Aragón - rodada en el año 2000.

³ William A. Christian.: *Las visiones de Ezquioga. La Segunda República y el Reino de Cristo*. Barcelona, Ariel Ed., 1997.



Mapa de 1931 de la comarca Goierri en la que se encuentra Ezkioga (Ezkió)



La muchedumbre se congrega en la ladera de la colina; julio de 1931. Postal vendida por Vidal Castillo.

Fotografía del acceso a la campa de las apariciones – señalada con una cruz - desde los alrededores del pueblo



Devotos expectantes en la campa



Construcción básica del primer altar



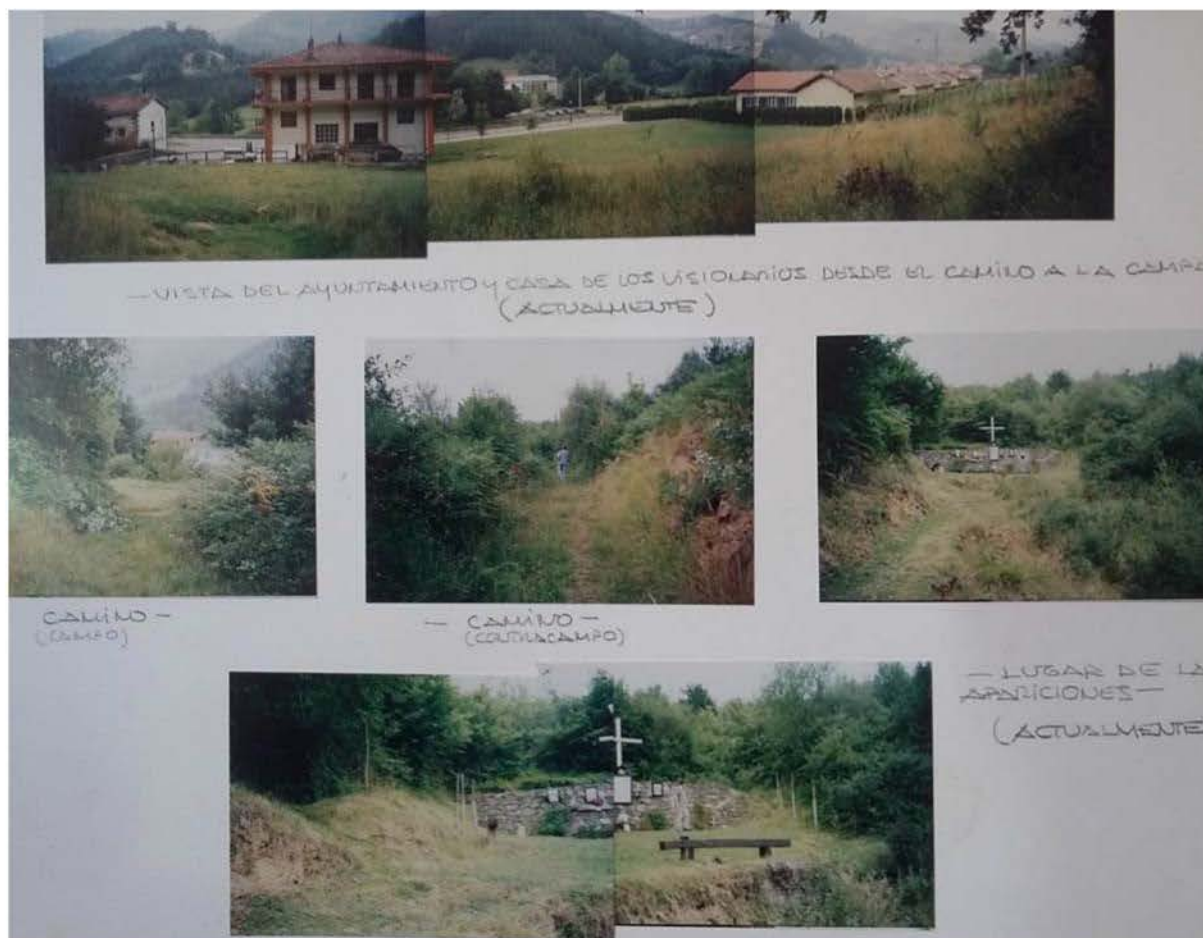
Grupo de catalanes y videntes; 26 de junio de 1932: el centro de atención pasa de los árboles y la cruz a la capilla en construcción. Fotografía de Joaquín Sicart.

Evolución del altar



terminado para el primer aniversario de las apariciones 1932. Fotografía de Joaquín Sicart.

Acabado del altar en 1932



El mismo lugar en el año 2000 cuando se inició la preproducción de la película *VISIONARIOS* de Manuel Gutiérrez Aragón.

El estado actual del lugar histórico de las famosas apariciones nada tiene que ver ya con lo que fue, por lo que hubo que localizar forzosamente para el rodaje de la película otro escenario natural, y no solo por esa razón, sino porque ni siquiera tal y como fue dicho lugar en la realidad – desde el principio hasta el final del suceso - tenía la expresividad adecuada para crear el necesario clima dramático que requiere una película, y tampoco posibilidades naturales para crear los necesarios pasos de tiempo ya que lo que se cuenta en el guión de la versión ficcionada transcurre partiendo de dicho principio - cuando en la campa de las primeras apariciones aún no había ninguna construcción - y se prolonga hasta el final - cuando fue prohibido ser visitada por orden del gobierno republicano y debido a ello se fue degradando hasta la total desaparición de la capilla. El paso del tiempo y el abandono lo había cambiado todo incluso la orografía por causas naturales - frecuentes corrimientos de tierra provocados por torrentes de agua de lluvia - así como también el paisaje forestal.

También las edificaciones de los alrededores del pueblo - principal zona de acceso a dicha campa - poco tienen ya que ver con lo que fueron a pesar de que se conservan algunos edificios.

Con el pueblo - que aún tenía mayor protagonismo que la campa, en el guión - ocurrió lo mismo que con el lugar histórico de las apariciones con respecto a los escenarios importantes que debían aparecer en la película, como el ayuntamiento, la plaza, la escuela, la taberna, una pensión, una estación, un tramo de vías practicable, un local de cine ambulante... y algunos otros más de menor importancia.

Una vez descartado este lugar como escenario para filmar, hubo que buscar otros escenarios naturales que reuniesen las condiciones expresivas necesarias de atmosfera y verosimilitud, sin importarnos ya el rigor histórico o que fuesen diferentes a los reales tal y como fueron en su momento.

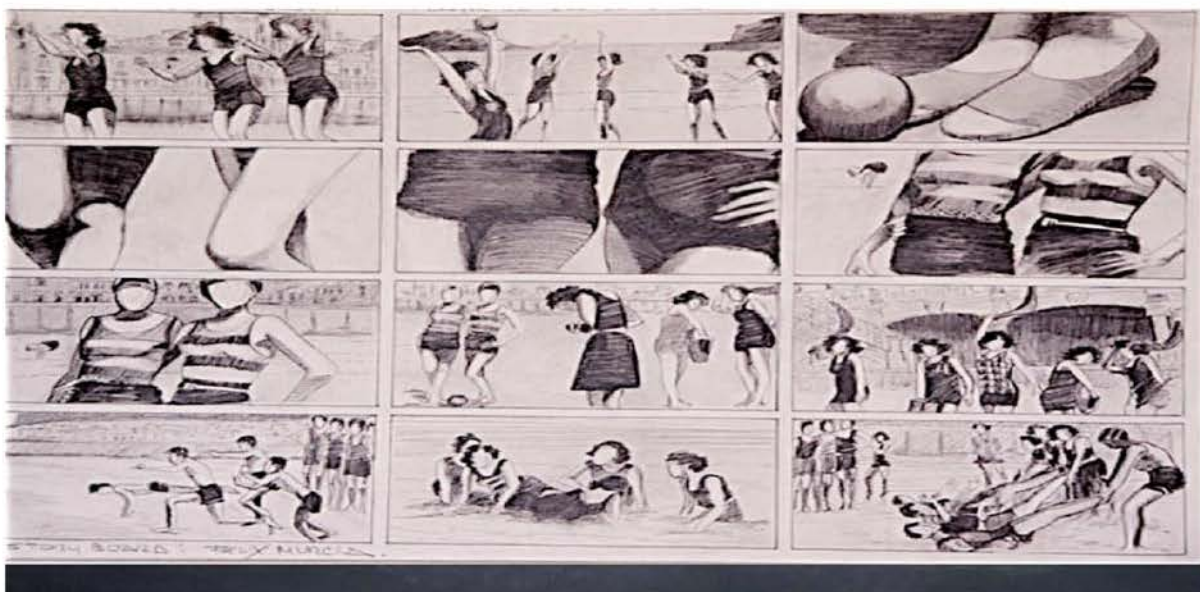
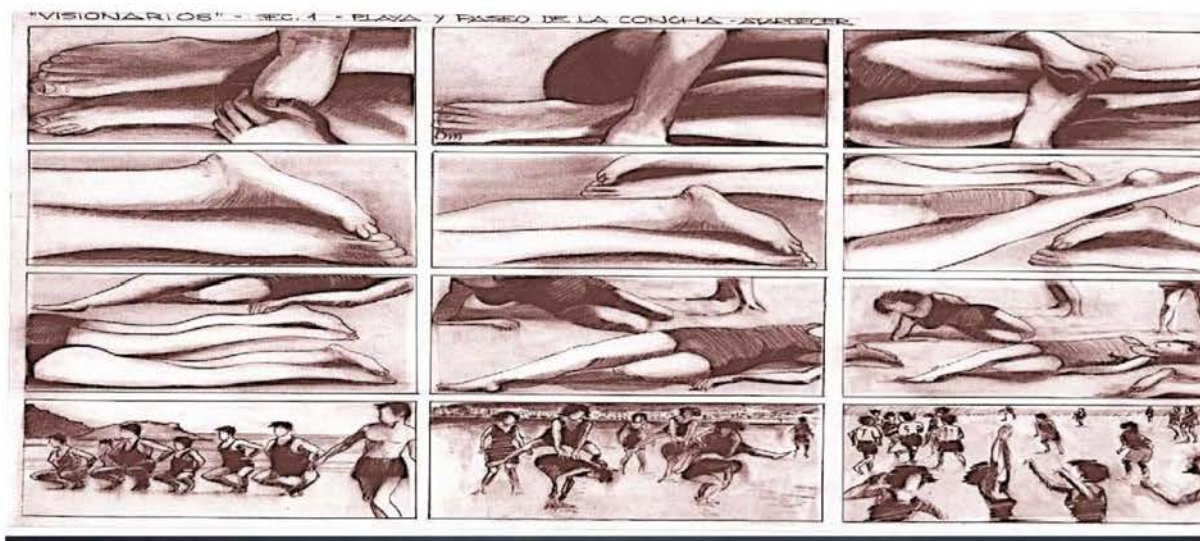


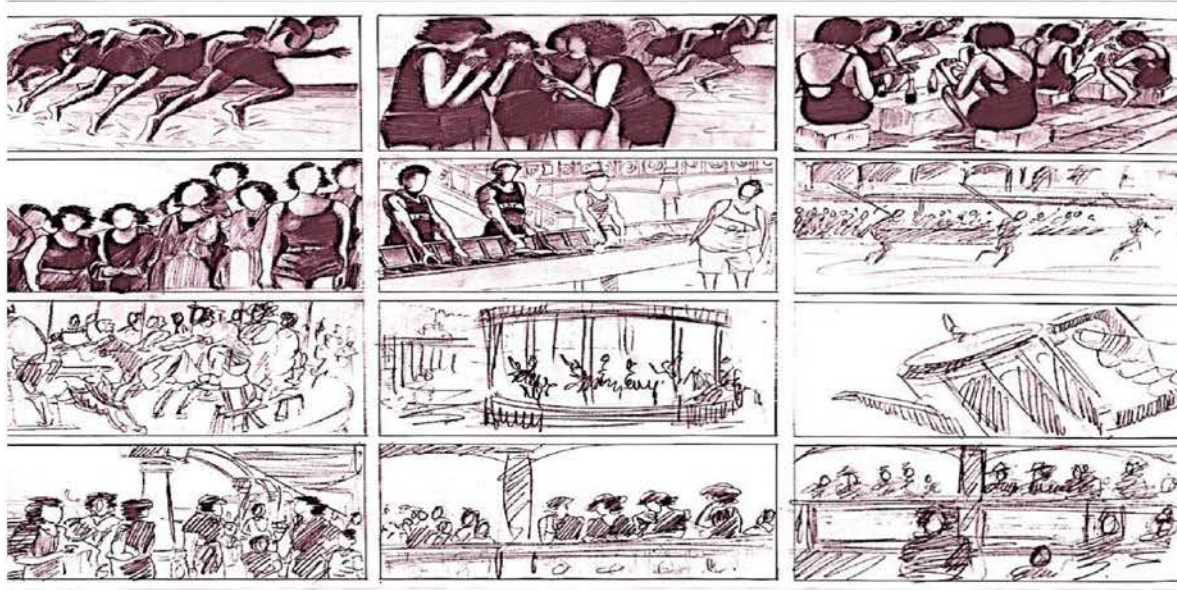
Nueva propuesta para la campa de las apariciones

Finalmente tanto la campa de las apariciones como el pueblo de Ezkioga, con los escenarios puntuales y no pormenorizados ya señalados, se configuró mediante la fusión de otros escenarios diferentes - dispersos entre si - localizados y debidamente adaptados en Iba-

rra e Ibarra Alto (Vizcaya) Azcarate, Azpiroz, y Lecumberri (Navarra) Las Merindades (Burgos) Lasao-Azpeitia (Guipuzcoa) y Madrid.

Aparte del pueblo de Ezkioga, en la película debía aparecer también San Sebastián como lugar cercano pero también antagónico -a pesar de los cuarenta kilómetros, aproximadamente, que los separa – en los que comparativamente había que representar según el discurso en el que se sustentaba el relato fílmico, dos mundos enfrentados: el atraso y la ignorancia contra la superación y el progreso, por lo que bastaba con mostrar escenográficamente como era dicha ciudad en el verano de 1931 desde esa óptica histórica – especialmente en cuanto al progreso - ya que la capital de Guipuzcoa seguía siendo no solo el lugar de veraneo de la alta burguesía española, sino también la ciudad más influida por usos y costumbres tanto sociales como culturales o lúdicas de la cercana Francia.





Playa de la concha de San Sebastián (Reconstrucción parcial del verano del año 1931)

Salvo la playa de *la concha* y parte de su paseo marítimo, se hicieron también en San Sebastián sustituciones de edificios históricos - por carecer de expresividad - cambiándolos por otros de la propia ciudad ubicados en otros lugares y con distintas funciones - aunque aparecen en la película con su denominación verdadera - y aparte, se sustituyeron también algunos más ubicados en Loyola, o Cestona (Guipuzcoa).

Realmente ninguno - salvo el aquí mencionado - de los escenarios de la película *Visionarios* son realmente los que aparentan ser históricamente.

ESCENARIOS HISTÓRICOS DESAPARECIDOS Y REINVENTADOS PARA EL CINE. INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN ACERCA DE LOS HECHOS HISTÓRICOS MÁS RELEVANTES EN TODOS LOS ÁMBITOS POSIBLES

Un Director Artístico, con respecto a todo aquello que ha de crear, ha de tener presente que es necesario saber todo lo que se sabe, para inventar de forma verosímil lo que no se sabe.

Las fuentes de documentación van desde la pintura, la literatura o la historia del arte hasta la historia de la cultura, la ilustrada de la decoración, los usos y costumbres o incluso el pensamiento de una época.

Para la película *EL REY PASMADO* de Imanol Uribe (1991) basada en la novela homónima de Gonzalo Torrente Ballester, cuyo escenario principal es el Alcázar de Madrid - desaparecido totalmente tras el incendio - por ejemplo, se consultaron libros de los siguientes cronistas e historiadores: *EL ANTIGUO MADRID* de Ramón de Mesonero Romanos (1861),

DE CASTILLO A PALACIO. EL ALCAZAR DE MADRID EN EL SIGLO XVI de Veronique Gerard Power (1984), *PHILIP IV AND THE DECORATION OF THE ALCÁZAR OF MADRID* de Steven N. Orso (1986). Se consultaron también otros muchos libros, algunos de ellos procedentes de la biblioteca del cuartel del Conde Duque (Madrid) bastante curiosos como por ejemplo uno que trataba sobre la compra y venta de pinturas de pintores madrileños de los siglos XVI al XVII y otro que detallaba la intendencia anual - día a día - del año 1621, año este en el que se sitúa la historia novelada de *EL REY PASMADO* así como también la película, en la que su protagonista Felipe IV acaba de heredar el trono del ya inicialmente decadente Imperio Español.

Para *EL PERRO DEL HORTELANO* de Pilar Miró (1996) adaptación cinematográfica de la obra de teatro homónima de Lope de Vega ambientada a finales del siglo XVII se utilizó la documentación obtenida tanto de la escritura, como la pintura y excepcionalmente también se hizo uso de la fotografía.

La documentación consultada en principio para saber cómo se vivía en la época, sobre todo en España, se extrajo de numerosos libros, entre los que cabe destacar: “Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro. L.Pfandl, Barcelona, Araluze, 1942”. “Historia de la vida privada III. Del Renacimiento al Siglo de las Luces, Dir. Por Ph.Ariés y R.Chartier, Madrid, Taurus, 1989”. “La vida española en la Edad de Oro, según sus fuentes literarias, A.Valbuena, Barcelona, A. Martín, 1943”. Finalmente optamos por los usos y costumbres que más nos convenían fuesen del siglo de Oro o del de las Luces.

De la pintura, inicialmente se buscó un referente visual en el Barroco Español partiendo desde la influencia italiana de Caravaggio, divulgada por Ribalta y sobretodo Ribera durante los primeros años, hasta terminar con el barroquismo desenfrenado de Valdés Leal del último tercio del XVII, pasando naturalmente por Zurbarán, Murillo, Velázquez, Alonso Cano, Carreño de Miranda, Claudio Coello etc. pero pronto abandonamos también este referente para hacer una interpretación libre de la época situándola ambiguamente entre el XVII y el XVIII. Y finalmente a través de fotografías del claustro del convento de Santa Chiara en la plaza Gesú Nuova de Nápoles.

Sin embargo las licencias en cuanto a rigor que nos pudimos permitir en esta película - ya que era puro teatro clásico del Siglo de Oro Español que, como es sabido, está escrito y hablado en verso - fueron muy superiores a la mencionada película anterior cuyo tratamiento era naturalista.

LA EXPRESIVIDAD DE LOS ESCENARIOS HISTÓRICOS EN EL CINE DESDE SUS COMIENZOS HASTA NUESTROS DÍAS

Las películas mudas contribuyeron de un modo decisivo al mantenimiento del eclecticismo decimonónico. Algunos decorados exóticos o históricos estimularon la imaginación de promotores y clientes, muchos de los cuales consideraron deseable vivir en un universo parecido al que habían visto en la pantalla. Los arquitectos crearon para ellos un corpus fascinante de metáforas subliminales: los estilos neo-egipcios, clásico, gótico, neo-árabe o barroco eran inseparables, en los años veinte, del mood evocado por algunos géneros cinematográficos... La arquitectura del siglo XX ha sido más metafórica de lo que nos han contado los libros, y fueron las películas las que insuflaron a estas metáforas la pasión necesaria para su crecimiento y expansión⁴.

En cuanto a la expresividad de los lugares históricos en general como escenarios cinematográficos, W. Cameron Menzies sostenía:

Si usted filma, por ejemplo un lugar histórico como puede ser una calle europea de época, logrará una reproducción exacta de la misma, menos la atmósfera, forma y color adecuados para crear un determinado clima dramático acorde con la acción. Así pues, siempre es mejor sustituirlo por un set, natural o artificial, que sea la impresión de esa calle histórica tal y como la ve la mente.

Cinema Design 1929

⁴ RAMIREZ J.A.: *La Arquitectura en el cine. Hollywood la Edad de Oro*. Madrid, Alianza Forma Ed., 1993.