



RAFAEL R. TRANCHE
**DEL PAPEL
AL PLANO**

EL PROCESO DE LA CREACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Alianza editorial

RAFAEL R. TRANCHE
**DEL PAPEL
AL PLANO**
EL PROCESO DE LA CREACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Alianza editorial

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Rafael R. Tranche
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2015
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf. 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-206-
Depósito legal: M. 2015
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:
alianzaeditorial@anaya.es

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	19
II. LA PUESTA EN ESCENA: UN CONCEPTO Y UN PROCESO	37
• El misterio de la creación	39
• El texto de partida	42
• Hacia una definición de la puesta en escena	46
• Un arte del surgimiento	54
• ¿Autor o supervisor?	57
• La puesta en imágenes y la planificación	61
• De la escena a la secuencia: una unidad fragmentaria	67
• La escena como marco espacial	69
• La escena como marco temporal	71
III. LA PUESTA EN ESCENA EN LAS ARTES ESCÉNICAS	75
• Un texto manifiesto	77
• Del arte dramático al arte escénico	78
• La obra de arte del futuro	79
• La determinación de la puesta en escena teatral	86
• La emergencia del director de escena: el <i>Théâtre Libre</i>	88
• El espacio como protagonista: Adolphe Appia y Edward Gordon Craig	89
• Del teatro popular al cinematógrafo	93
IV. LA ARTICULACIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA	97
• La génesis del espacio cinematográfico: del escenario al plató	99
• La organización del espacio: la composición	117
• La percepción espacial a través de las ópticas	122
• La concepción del espacio en profundidad, el foco y la profundidad de campo	126
• La construcción narrativa y su representación en el espacio: el punto de vista	133

- La utilización dramática del atrezzo: los objetos simbólicos 140
- Estructuras temporales: la disposición del tiempo sobre el espacio . . 144
- La dirección de actores: el ensayo como reformulación dramática . . 151
- El espacio sonoro y la espacialización del sonido 158

V. LA PUESTA (EN ESCENA) EN ACCIÓN 167

- De la escena primitiva al espacio ilusorio: Lumière versus Méliès . . 169
- La formulación narrativa del espacio: D.W. Griffith 178
- La puesta en escena en profundidad y el plano secuencia:
Orson Welles y Kenji Mizoguchi 194
- La articulación del espacio dramático a través del movimiento:
C.T. Dreyer 206
- Una geografía sugerida para un drama interior: Yasuhiro Ozu . . . 216
- El espacio no visible (del fuera de campo al campo vacío):
Robert Bresson 216
- El espacio global y la acción simultánea: Jacques Tati 232
- La disolución del espacio ilusorio: Jean-Luc Godard 241
- Arquitecturas visuales y descomposición narrativa del espacio:
Michelangelo Antonioni 262
- El tiempo habita el espacio: Teo Angelopoulos 270

VI. EL TALLER DE LA PUESTA EN ESCENA 277

VI.1 HERRAMIENTAS DE LA PUESTA EN ESCENA 279

- Introducción 279
- Bocetos e ilustraciones de ideas 280
- Localizaciones 291
- Plantas de decorados 296
- Maquetas 303
- Bocetos de continuidad o *storyboard* 305
- Plantas de realización 313
- El guion técnico 339

VI.2 TÉCNICAS DE PLANIFICACIÓN 337

- El doble triángulo de la cámara y acción:
Los violentos años veinte (*The Roaring Twenties*) (R. Walsh, 1939)
y *El joven Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*. J. Ford, 1939). 338
- Subsumiendo el plano de situación:
Los viajes de Sullivan (*Sullivan's Travels*. Preston Sturges, 1941). . . 344
- Un salto de eje «clásico»:
Yo creo en ti (*Call Northside 777*. Henry Hathaway, 1948). 345

- El plano máster y la reconversión del estilo de continuidad:
No vuelvas con vida (Don't Come Back Alive. Robert
Stevenson, 1955). 346
- La articulación del espacio en 360º: *Okasan* (M. Naruse, 1952). . . 349
- La planificación con dos o más cámaras:
Los siete samuráis (Shichinin no samurai. A. Kurosawa, 1954). . . . 359
- Del contracampo al campo vacío:
El viaje de los comediantes (O Thiassos. T. Angelopoulos, 1975). 355
- La inversión de escalas:
Y la vida continua (Zendegi o digar hich. A. Kiarostami, 1991). . . . 356
- Desarticulando el plano/contraplano:
Wonderland (M. Winterbottom, 1999). 357
- Relecturas del plano secuencia:
Más allá de las colinas (Dupa dealuri. C. Mungiu, 2012). 359
- Reescrituras del cine actual:
Canibal (M. Martín Cuenca, 2013). 361

- BIBLIOGRAFÍA 367

Del cine como arte (de masas)

En 1915, el mismo año del estreno de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*. D.W. Griffith), la Corte Suprema de Justicia de los Estados Unidos resolvió, en el caso *Mutual Film Corporation vs. Industrial Commission of Ohio*, que las películas eran un artículo de comercio y no un medio de expresión, y por lo tanto, no estaban amparadas por la Primera Enmienda de la Constitución del país. La sentencia decía así:

La exhibición de fotografías en movimiento es pura y simplemente un negocio, creado y desarrollado para el beneficio, como en otros espectáculos, y no debe ser mirado como parte de la prensa del país o como órgano de opinión pública en el sentido de lo que significa la libertad de expresión garantizado por la Constitución de Ohio.³

Aunque el motivo del litigio tenía un trasfondo de censura administrativa, lo cierto es que dejaba a las claras —«puro y simple negocio»— la consideración del nuevo medio como una variante más de la industria del espectáculo. Pero lo revelador de este caso no es que negara el valor artístico del cine, cuestión que estará en el centro de los primeros ensayos sobre el medio, sino que pretendía legislar (y, con ello, reconocía) su libertad creativa. La fecha tampoco es casual, pues coincide con el momento en que la producción cinematográfica «evoluciona» hacia el sistema de estudios, la figura del director está asentada en el mismo y el director artístico se incorpora, con amplias competencias, al equipo encargado del diseño y la construcción de decorados. Decorados que comienzan a adquirir tal grado de complejidad y sofisticación que permiten hablar ya de un «espacio cinematográfico» con sistemas constructivos específicos. Un espacio que abandona la frontalidad y se prolonga hacia el fondo en aras de obtener la máxima rentabilidad narrativa. En consecuencia, la escena se afirma como unidad literario-espacial sobre la que se pueden establecer múltiples configuraciones visuales para definir la acción.

3. <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/236/230/case.html>.

En este contexto, donde el cine establece su plena autonomía como medio, podemos situar el origen de la puesta en escena cinematográfica, entendida como una actividad que delimita la concepción global del film. Ahora bien, los comeditos y límites de dicha actividad son difusos, y la paternidad de sus hallazgos fue, desde sus orígenes, controvertida. A lo largo de este libro intentaremos precisar estas cuestiones, pero como punto de partida conviene reparar en una doble consideración:

- La puesta en escena, *mise-en-scène*, entendida como un trabajo de concreción del espacio, donde la impronta de la dirección artística, el diseño de producción, sería predominante.
- La puesta en escena relacionada, a partir de lo anterior, con la determinación del encuadre y la fragmentación de la escena en planos. Algo así como una «puesta en imágenes», *mise-en-cadre*, que asumiría, ya exclusivamente, el director.

Estas dos dimensiones del término se han conjugado con no pocas estridencias a lo largo de la historia del cine. Si la primera constituye, como decimos, el paradigma del sistema de estudios, la segunda permitiría radicar la noción de estilo, y por lo tanto de autor, en el seno de dicho sistema. En suma, la «condición artística» del trabajo del director partiría de su control (y no necesariamente de la plena autoría) sobre la puesta en escena.

Noesis de la puesta en escena

Ciertamente, el interés por el fenómeno no es nuevo. Su punto de partida podría situarse en los primeros libros dedicados a la dirección artística, desde los enfoques profesionales (como las monografías de Raymond Myerscough Walker, *Stage and Film Decor*; Edward Carrick, *Designing for Films*, y Vladimir Nilsen, *The Cinema as a Graphic Art*) hasta la primera tentativa de una historia de la dirección artística en cine: *Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions: A History of Film Design*, de

Leon Barsacq⁴. Este último, escrito por un director artístico que forma parte de esa historia, propone una periodización desde los primeros sistemas de producción en distintos países hasta la decadencia de los estudios y la aparición de las nuevas olas.

Otra vía de estudio son las numerosas exposiciones realizadas a partir de materiales de producción conservados de distintas películas y profesionales. La celebrada en el Victoria and Albert Museum de Londres en 1979 -*The Art of Hollywood: Fifty Years of Art Direction*- fue decisiva a este respecto. A partir de entonces, se han sucedido las exposiciones sobre decorados, bocetos, *storyboards*, vestuario, efectos especiales..., muchas de ellas en el ámbito de los centros de arte contemporáneo. Con ello, se reconoce la perdurabilidad de sus resultados y su entidad más allá del objeto película del que formaron parte. Por ejemplo, exhibir los bocetos de Kurosawa, o los apuntes gráficos de Fellini, no es tanto darle consideración artística a los materiales en sí como al proceso del que forman parte. Esta relectura patrimonial entronca con los museos del cine creados en diferentes lugares del mundo. En ellos el discurso expositivo suele primar su devenir histórico en detrimento de planteamientos conceptuales que aborden, por ejemplo, su génesis creativa.

En conjunto, estas propuestas inciden en los aspectos constructivos y artesanales, dejando en un segundo plano la fase previa de ideación. Es decir, no contemplan la puesta en escena, sino sus resultados como parte de un proceso de producción. Con todo, son una fuente de información privilegiada para entender su mecánica.

A su vez, numerosos directores han intentado plasmar por escrito sus experiencias y reflexiones sobre el oficio. Quitando los libros de memorias, con su peculiar perspectiva, los resultados han sido en general muy irregulares. Ciertamente hay aportaciones relevantes (Pudovkin, Godard, Bergman, Dreyer, Tarkovski, Rohmer...), pero fragmentarias y poco sistemáticas en cuanto a la teorización de la puesta en escena. Stefan Zweig, en un texto dedicado a la creación artística, daba una buena razón para ello:

4. Véanse las referencias completas en la bibliografía.

...el artista puede olvidarse de sí mismo y del mundo durante la creación, no de otro modo que el creyente durante la oración, que el soñador durante el sueño. A causa de ese ensimismamiento absoluto, resulta luego incapaz de describir el proceso de la creación artística⁵.

«Ensimismamiento» es un término muy adecuado para entender la incapacidad de muchos directores cuando quieren explicar su obra.

En este panorama, destacan los textos de Eisenstein dedicados a desarrollar un método de puesta en escena. Después de tantos años, resultan modélicos en su afán instructivo por desvelar las claves que permiten crear una obra. Más allá de su base teatral, proponen fórmulas concretas para formalizar la acción y el modo de verla. A esta labor reflexiva hay que sumar la pedagógica. Durante muchos años Eisenstein impartió clases en el VGIK (Instituto Estatal de Cinematografía). Uno de sus discípulos, Vladimir Nizhny, recogió en un libro sus enseñanzas: *Lecciones de cine con Eisenstein*. Pese a ser una transcripción relativamente precisa de sus clases, contiene un análisis minucioso de varios casos, muy esclarecedor respecto al modo de aplicar en la práctica dicho método.

Por su parte, la teoría cinematográfica se ha mantenido a una distancia prudencial del asunto, limitada por la incomodidad para establecer desde qué principios epistemológicos abordarlo. Como afirma Jacques Aumont «...carecemos verdaderamente de una teoría de la puesta en escena, en el sentido de un cuerpo de doctrina racional que podría, por tanto, aplicarse a la práctica»⁶. Con todo, algunos autores (Eisenstein, Bazin, Mourlet, Astruc...) han trazado las posibles vías para su elucidación.

Este lugar parece estar ocupado por los manuales profesionales que, al asumir la tarea como asunto propio, tienden a ofrecer un planteamiento mecanicista del proceso creativo, desposeyéndolo de toda formulación reflexiva y de su singularidad.

5. Stefan Zweig, *El misterio de la creación artística*, Madrid, Sequitur, 2015, págs. 22-23.

6. Jacques Aumont, *El cine y la puesta en escena*, Buenos Aires, Colihue, 2013, pág. 137.

ridad. Es más, en su afán por explicar cómo hacerlo, por dejarse de entelequias y pasar a la acción, acaban siendo normativos: reducen la cuestión a una serie de pasos y procedimientos que el principiante debe acometer con aplicación. Planteado así, es como seguir las instrucciones de uso: por muy complicado que sea, si se siguen al pie de la letra, funcionará. De modo que su pretendido empirismo, tan eficaz cuando se refiere a labores mecánicas, fracasa al intentar dirimir procesos creativos que, por fuerza, requieren soluciones únicas. Esta añagaza resulta convincente para muchos neófitos, deseosos de confirmar que el aprendizaje es, a fin de cuentas, una tarea práctica.

Mas al problema de su determinación, de qué disciplina la explica, se suma ahora la cuestión de su vigencia: ¿tiene sentido hablar hoy de puesta en escena? Por un lado, el sistema industrial que propició un hacer artesanal, caldo de cultivo de la puesta en escena, ha prácticamente desaparecido. Por otro, el cine actual parece mayoritariamente condenado a una disyuntiva: cine de efectos especiales o cine de guion. Del primero, poco hay que decir, salvo que pronto convergerá con los videojuegos: esa faceta artesanal la ocupa ahora la postproducción. El segundo tiende a enfatizar el peso del guion y el valor que confiere a la acción y los diálogos. No parece que sean necesarios otros ingredientes más plásticos y menos narrativos. De hecho, un modelo de guion se ha impuesto hegemónicamente: el que exhibe sus virtudes literarias y relega los ingredientes visuales, como si el guion tuviera que ser una obra acabada. Queda, eso sí, lo que se ha estigmatizado como «cine de autor», pero ahora limitado a un ejercicio de autoconciencia sobre la materia fílmica o a una especulación sobre las formas. «A partir del final de los años sesenta ya no hay puesta en escena inocente. Todo ejercicio de la puesta en escena será deliberado, reflexivo, consciente de su lugar en la historia de las formas»⁷.

Ante este estado de cosas, en los últimos años tres libros devolvieron el debate sobre la puesta en escena al ámbito de la teoría. Nos referimos a los sucesivamente publicados por Catalá (2001), Bordwell (2005) y Aumont (2006). Aunque

7. *Ibidem*, pág. 110.

con enfoques muy diferentes, los tres intentan determinar la vigencia del concepto y cómo articularlo en un campo de reflexiones que estaría más cerca de la estética que de la teoría general del cine. Sin duda porque el término es lo suficientemente dúctil y operativo como para enfrentarnos a la paradoja de cómo y quién afronta el proceso creativo. A este respecto, la obra de Bordwell establece la relación más efectiva entre puesta en escena y planificación, entre *mise-en-scène* y *mise-en-cadre*, poniendo el acento en esta última como eje vertebrador del estilo del director.

El arcano de la creación artística

Este libro es deudor de todos los planteamientos anteriores, en especial de las tres últimas obras mencionadas. Sin embargo, pretende establecer su propia vía, resultado de una triple experiencia como profesional de los medios, historiador y docente. Esta triple visión no nos otorga una posición de privilegio, pero sí una perspectiva a tres bandas que permite introducir nuevos ingredientes para la reflexión.

De entrada, nuestro propósito es tanto entender qué es la puesta en escena como desvelar su *modus operandi*. En ese sentido, nos valdremos en igual medida de la teoría y del análisis textual, ya que se trata de aplicar aquello que la teoría puede decirnos sobre el funcionamiento particular de la puesta en escena en una obra. Ahora bien, los casos concretos no crean reglas ni modelos (salvo que aspiremos al plagio), pero inspiran procedimientos para encontrar soluciones específicas. De ahí que recurramos también al estudio formal de algunas herramientas de la realización para detectar los mecanismos que operan en un film, como por ejemplo, los bocetos, las plantas del decorado o el *storyboard*. Zweig, en el texto ya aludido, nos proporciona la clave de nuestro enfoque:

... hallamos la posibilidad de descubrir algo del secreto del artista mediante las huellas que deja al realizar su tarea. Esas huellas... son sus trabajos previos; los primeros esquemas que el pintor hace de sus cuadros, los manuscritos y borradores del poeta y del

músico. Estas son las únicas huellas visibles, el hilo de Ariadna que nos permite encontrar nuestro camino de regreso en ese laberinto misterioso⁸.

La argumentación de Zweig, propia del campo de la Estética, incide en la tesis de rehuir recetas universales para desvelar el «arcano de la creación artística» a la luz de procesos concretos. Sin embargo, en el cine la dinámica de la producción hace que, en la mayoría de los casos, no se conserven los materiales preparatorios, bocetos, croquis, pruebas que componen la puesta en escena de una película. Lamentablemente, su valor desaparece cuando la obra está terminada. Solo recientemente se han revalorizado, como objeto de coleccionismo, los pocos restos supervivientes de algunas películas. Pero, incluso en esos casos, falta algo esencial: las sesiones de trabajo, entrevistas, encuentros que el director y su equipo desarrollaron para llegar a esas soluciones. Ni siquiera esos documentales donde se intenta reconstruir cómo se hizo tal o cual película suelen dar con las claves. La mayoría, especialmente los *making of*, no dejan de ser reportajes curiosos sobre anécdotas y vicisitudes del rodaje, la personalidad de los implicados o un tributo a la edad dorada del cine.

Ante semejante panorama no queda otro remedio que abordar la cuestión desde una actitud detectivesca y arqueológica: trabajar con piezas aisladas, datos parciales para formular, a partir de los mismos, hipótesis sobre el proceso creativo. Esto es especialmente complicado en lo que a los rodajes se refiere. Hay muy pocos vestigios de la configuración espacial de los mismos, donde se observe el set al completo y pueda entenderse la disposición del espacio ficcional en relación con el mecanismo de producción y, sobre todo, los puntos de vista aplicados. Estos elementos proporcionarían pistas reveladoras sobre sus criterios de puesta en escena⁹. De ahí que para el estudio de determinadas secuencias recurramos a una técnica de reconstrucción del espacio filmado. Es lo que algunos autores han denominado «arqueografía» o representación (*grafía*) de

8. Stefan Zweig, *El misterio de la creación artística*, op. cit., pág. 25.

9. La mayor parte de las fotos de rodaje se realizan olvidando estos aspectos, documentando el hecho en vez de fijar sus claves escénicas.

un espacio donde ha sucedido algo (*arqueo*)¹⁰. El objetivo, en nuestro caso, es recomponer la planta de realización a partir de la suma de puntos de vista utilizados en la secuencia. Con ello pretendemos reflexionar sobre el espacio dramático, el que prefigura el director y finalmente percibe, consciente o inconscientemente, el espectador. No el espacio físico utilizado para el rodaje, cuyas dimensiones y proporciones no son traducibles a la pantalla ni tienen por qué asemejarse al resultado visual. De hecho,

a la hora de acometer la arqueografía de un determinado escenario, nos encontramos con la circunstancia de que la cantidad de variables que un realizador y su equipo pueden articular para manipular el espacio de rodaje es tan extensa, que resulta realmente difícil afirmar que se ha podido dibujar con total precisión geométrica y dimensional un determinado escenario a partir de las imágenes filmadas. Dos son las variables fundamentales sometidas a incertidumbre: la ortogonalidad de los espacios y la dimensión de los decorados¹¹.

Aquí no nos interesa la precisión de esa reconstrucción (de hecho, habría que considerar igualmente la distorsión producto del empleo de diferentes ópticas), sino su utilidad para desvelar las estrategias de planificación ideadas por el director, con un especial énfasis en cómo se plasma la materia narrativa a partir de distintos puntos de vista y su recurrencia. Por tanto, solo nos compete una aplicación colateral de esa ambición geométrica: la que permite «pensar» la puesta en escena sobre el hipotético mapa de su plasmación. Se trata de volver a la escena, recomponer el puzzle, no para saber cómo era el espacio, sino para deducir cómo ha sido articulado.

En otros casos llevaremos la cuestión a un ámbito puramente analítico. Puesto que el trabajo de puesta en escena se dirige finalmente sobre el resultado audiovisual de la secuen-

10. Juan Deltell Pastor, Clara Mejía Vallejo, «El falso retorno. Arqueografías de *Ascensor para el cadalso*», *L'Atalante* nº 17, Valencia, junio 2014, págs. 37-45. Con anterioridad, la revista *Interiors* había desarrollado el estudio de secuencias a partir de la reconstrucción hipotética de sus plantas de decorado. Véase al respecto: <http://www.intjournal.com>.

11. *Ibidem*, pág. 39.

cia, trabajaremos a partir del mismo intentando vislumbrar el proceso a la inversa, es decir, aislando cada elemento (plano, encuadre, ingrediente formal destacado, recurso expresivo...) para comprobar su funcionamiento en el conjunto. Metodológicamente, este trabajo de disección toma como referencia el *decoupage*, la serie de planos que componen la secuencia, pero con una diferencia sustancial respecto a la práctica común a muchos libros: no se tratará de aislar cada plano utilizando como guía un fotograma, sino de identificar los puntos clave de la secuencia a través de un conjunto de imágenes no siempre equivalente al número total de planos. Al tiempo, la suma de las piezas nos permite trazar un «mapa poliédrico» donde, más que observar la apariencia del espacio, intentamos desvelar la misión narrativa de cada cara (plano), las recurrencias (posiciones de cámara que se reiteran) y la asimilación de esas facetas a puntos de vista que administran la forma de seguir/ver la acción. Esta visión en «mosaico» (con una clara asociación al *time line* de los programas de edición, o incluso, a los contactos fotográficos) permite restablecer algunas de las formulaciones del montaje, en la medida en que comprendemos la función de cada pieza como parte del todo. En suma, el procedimiento no pretende instalarse en el recuento taxonómico, sino explorar las relaciones entre espacio y narración, o dicho de otro modo, detectar el proceso de transformación dramática del espacio.

Por tanto, dependiendo de los casos, recurriremos a la confrontación de la escena tal y como se muestra en la pantalla, la planta de realización (real o hipotética) y el *decoupage* de la misma para evaluar una dimensión esencial de la puesta en escena: su cristalización visual en relación con su progresión dramática. Se trata, insistimos en ello, de algo más que la determinación externa de la planificación (número de planos, tamaño, duración...). Es su lectura en función de las estrategias narrativas de la escena. Es verdad que este instrumento no nos dice todo sobre lo ocurrido en el proceso, pero constituye un paso más allá frente a los estudios que se conforman con la simple relación de fotogramas de la secuencia.