

Nº 3
2 E.J.



LA ESCENOGRAFÍA EN EL CINE MEXICANO: UNA PROPUESTA CONCRETA

Trabajo presentado por Clara Konzevik para
optar por el Título de Licenciatura en Artes
Visuales



SECRETARÍA
ACADÉMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

FALLA DE ORIGEN

Escuela Nacional de
Artes Plásticas, UNAM 1992



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción.

Capítulo I.- La escenografía en el cine mexicano.

Capítulo II.- Notas sobre el trabajo escenográfico y resumen de guión.

Capítulo III.- Investigación para proponer la casa para el guión.

Capítulo IV.- Propuesta de la casa.

Conclusión.

Entrevistas.

Bibliografía y fuentes de información.

INTRODUCCION

El presente trabajo ha pasado por varias reestructuraciones. Se originó con la invitación de Ramón Cervantes para realizar la dirección artística de un largometraje que planea filmar con base en un guión escrito por él mismo titulado *La Vida Inmune*.

Inicialmente, la idea fue presentar el vestuario, peinado y escenografía de la película terminada como mi tesis profesional. Pero dado que la filmación se fue posponiendo, decidí presentar mi propuesta para la dirección artística de esta película incluyendo las áreas de vestuario, peinado y escenografía. Con este fin realicé el *break down* del guión con una lista de las locaciones, utilería, muebles y los cambios de vestuario de cada personaje. Para ello comencé a investigar en la hemeroteca, a consultar material de la época que abarca la historia (de 1960 a 1986), tomar notas y copiar muebles, objetos, peinados, vestidos, calzado y accesorios. Busqué en los archivos material visual sobre el centro de la ciudad en 1969 (para la primera secuencia del guión), así como sobre circos y ferias de diversiones ambulantes mexicanas, y me puse a diseñar los carteles del circo que aparecen en el argumento. Pero me di cuenta que hacer la tesis de ese modo y reproducir toda la investigación visual, incluyendo diseños para carteles y locaciones, resultaba demasiado ambicioso. Entonces concreté el trabajo a la investigación y propuesta de la casa que me pareciera más adecuada para ser el escenario de gran parte de la acción de la historia. Por otra parte, la casa tiene gran importancia dentro del guión como elemento narrativo y como transmisor de sensaciones, puntos que fueron discutidos con Cervantes para llegar a un acuerdo sobre los efectos que se deseaba crear con la escenografía.

De modo que el proyecto quedó limitado a la investigación necesaria para proponer dicha casa, a la propuesta en sí de la casa y de los recursos que se van a utilizar para expresar el ambiente adecuado. Quedó excluida del presente trabajo la parte práctica de la realización de la propuesta, es decir los materiales, presupuestos y procedimientos necesarios para su construcción.

Para tener una idea sobre las distintas formas de abordar un proyecto de escenografía y los métodos de trabajo, entrevisté a diferentes personas con experiencia en ese campo. Ya que es común encontrar pintores que hagan o hayan hecho escenografías de cine o teatro y como la tesis es para licenciatura en artes visuales, consideré de interés hablar con algunos de ellos para saber qué relación encuentran entre estos dos tipos de expresión. Además, para tener una idea sobre la interacción entre escenografía y fotografía en el resultado final de la imagen entrevisté a Gabriel Figueroa. Como apéndice de mi tesis incluí las entrevistas, que aunque contienen información que no fue directamente incorporada al trabajo puede resultar útil para otras investigaciones.

Cuando hube planeado el procedimiento que iba a seguir, comencé por informarme en qué colonia de la ciudad podía encontrar una casa como la que aparece en el guión: edificada en los años cuarenta por una familia de clase media baja. Tenía también que conocer las características generales de su construcción: plantas, materiales, tamaños y altura de puertas y ventanas, grosor de muros, etc. Sobre estos temas recibí la orientación y asesoría de los arquitectos González Pozo y Elizabeth Espinoza.

Con esta información, y según los requerimientos del guión, diseñé la planta de la casa y de cada ambiente con la distribución de los muebles que aparecen señalados, más los que yo consideraba que debía agregar (en este punto sólo diseñé la distribución y proporciones entre los espacios y el mobiliario). Entonces me dirigí a las colonias en las que podía ubicarse una casa como la que se necesitaba y cuando veía una fachada que me parecía adecuada preguntaba a los habitantes sobre el año de construcción (generalmente consultando las escrituras) y las remodelaciones que había sufrido. Cuando los datos coincidían con lo buscado, tomé fotografías de la fachada y a veces de los pisos, puertas y ventanas. Posteriormente mostré estas fotografías al arquitecto González Pozo para asegurarme de que realmente entraban en el marco de lo requerido, así como para ampliar la información sobre los materiales y estilos. A veces sucedía que al entrar en una casa encontraba en su decoración muebles u objetos que podían ser útiles por concordar en época y estilo con mi propuesta. En estos casos también dichos objetos fueron fotografiados, así como algunos otros en negocios del centro, mueblerías, mercados, puestos y tiendas de antigüedades. Junto a cada fotografía figura la información proporcionada por los propietarios de la casa, por el arquitecto González Pozo, las amas de casa, el dueño del objeto en cuestión, el propietario o empleado de la tienda o puesto donde fuera encontrado el objeto. Además consulté al pintor y decorador Zaúl Peña para ayudar a ubicar materiales, épocas y estilos.

Figuran también algunos aparatos y objetos que copié de anuncios del periódico y revistas de la hemeroteca de la UNAM.

Una vez terminada la investigación, elegí, según criterio personal dentro del material existente, cuáles serían los muebles y objetos precisos que irían en cada ambiente. Para dar una idea más completa de la casa y de la distribución espacial, se presentan planos de corte y de planta de cada ambiente, realizados por el arquitecto Tenoch Medina. Mientras realizaba la investigación, estuve leyendo sobre cine mexicano y viendo películas del mismo origen y de varias épocas, que obtuve de diferentes fuentes. Una vez terminada la parte práctica del trabajo, me pareció importante dar un contexto histórico del cine mexicano y su escenografía; con este fin redacté una reseña sobre el tema, que no pretende ser una historia de la escenografía en México, sino simplemente un panorama general a modo de ubicación.

Podríamos acercarnos a la escenografía desde varios ángulos: sus distintos tipos, el estudio de su historia, los problemas prácticos de su realización y su relación con la cámara y los actores, las diferentes concepciones del espacio que propone, las conceptualizaciones teóricas existentes, la explicación sociológica de un determinado estilo o época de la escenografía con su particular concepción espacial, objetivos, cánones estéticos, etc.

El presente trabajo es un esbozo a partir del cual se pueden desarrollar y profundizar diversos aspectos; por lo pronto, su objetivo es el de proporcionar un vistazo de lo que ha sido la escenografía del cine en México, marcando algunas constantes en su desarrollo, y el de mostrar una manera en la que se puede llevar a cabo la investigación previa, así como la propuesta concreta para una escenografía.

CAPITULO I

Por supuesto que con excepciones, la escenografía no ha sido un factor de mucha importancia en el cine mexicano; casi siempre ha constituido simplemente un fondo adecuado para el desarrollo de la acción, considerándose como buena escenografía aquella que no resalte y se apege a las convenciones propias del género en cuestión. Debido a las características del cine nacional, por lo general dicho fondo ha sido realista (realismo entendido como “La existencia de un complejo de convenciones inherentes al concepto mismo de realidad”)¹ y el peso expresivo ha residido más que nada en elementos como los hechos de la historia que se narra, la fotografía de paisajes naturales o urbanos y la de los rostros de los actores.

La importancia de la escenografía como elemento expresivo varía completamente en cada película y en cada género o tipo de cine; en algunas películas puede no existir, en otras tener un papel preponderante.

De todos modos, es difícil hablar de escenografía aislándola del cine o de la película a la que pertenece; como la creación cinematográfica constituye un trabajo que coordina varias áreas no se puede hacer una historia de la escenografía independiente de la del cine.

En muchas ocasiones y en diferentes épocas (probablemente en todas), el cine nacional y sus realizadores han sido acusados de no ocuparse de México, o de no hacerlo debidamente. Por ejemplo Juan Mora habla de su película *Retorno a Aztlán* y dice: “yo la ubico como una rareza, una película que no tiene antecedentes que está hecha en contra de la corriente, en contra de una serie de grandes prejuicios culturales. Dentro de una cultura predominantemente con los ojos dirigidos a alguna metrópoli extranjera donde se busca emular las formas o las funciones que se le da al cine en Estados Unidos y Europa”.²

A su vez, al *Indio* Fernández se le recuerda clamando por películas que no agringarán a las nuevas generaciones, sino que les llevarán un mensaje de lo que es su patria, sus héroes.³

Y también a Salvador Elizondo quejarse “insisto en que todavía no se ha efectuado una película mexicana, todo está falseado. En el caso de las del *Indio* la gente en la vida real no es ni tan mala ni tan buena como la pinta”,⁴ así como de acusar al *Indio* de no ser todo lo mexicano que debiera.

Sin embargo, a pesar de que en el cine nacional han trabajado muchos extranjeros y de que gran parte de los cineastas mexicanos (de distintas ramas del quehacer cinematográfico) han estudiado en otros países y han recibido su influencia, el cine mexicano siempre se ha ocupado de México, ha situado aquí sus asuntos, enfocando (a veces exagerando) distintos aspectos de la realidad mexicana de diferentes formas, según la época, el género y el autor. Quizá lo extranjero ha sido a veces la forma de mirar, el lenguaje cinematográfico en sí y, por supuesto, la tecnología.

Es importante dejar claro que al hablar de realismo en el cine nacional, nos referimos al retrato, muchas veces costumbrista, de lugares, tipos y gente, y no al contenido o a la manera de tratar los

¹ Alessandro Cappabianca, et al. *La Costruzione del laberinto, La Scena, La Maschera, Il Gesto, La Cerimonia*. Gabriel Mazzota editore, Milano 1974. 116 pag. más fotografías, (cinema e informazione visiva 5) p. 31.

² Entrevista a Juan Mora. Realizada por Diana Gatica el 17 de abril de 1991, en la ciudad de México.

³ Julian Soler. Entrevista publicada en *Cuadernos de la Cineteca*, Testimonio para la historia del cine mexicano. Número 7, Noviembre 1986, Coordinación del Proyecto Eugenia Meyer. Entrevistadoras Eugenia Meyer, María Alba Fulgueira, Ximena Sepúlveda. Cineteca Nacional dependiente de la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación. México, p. 103.

⁴ Salvador Elizondo, entrevista publicada en *Cuadernos de la Cineteca*. Testimonios para la historia del cine mexicano. No. 1, 1986. *Op.cit.* p. 87.

temas, en los cuales ha predominado la tendencia melodramática, entendiendo por melodrama la definición de Gustavo García: “el melodrama no es tanto un género como la representación de una sociedad desde los marcos de la moral, es un sistema de elecciones y acciones que dominará los personajes”⁵. Esta tendencia pone el énfasis en los líos y asuntos familiares, personales y amorosos, muchas veces para evadir tratar asuntos o mostrar aspectos desagradables de la realidad nacional, o al menos para mostrarlos con una visión poética que resalte, por ejemplo, en la pobreza, ciertos valores como pueden ser la abnegación y la integridad moral.

Quizá la insistencia en reproducir un contexto realista se deba en varias ocasiones justamente a la intención de hacer verosímiles algunas situaciones poco probables que se dan en las películas, así como de acercar al espectador y meterlo en la trama presentándole una realidad cercana o reconocible. Se ha hablado mucho también de la necesidad del público de verse reflejado. Y al hecho de hacerlo correctamente o de descubrir facetas diferentes, más reales, más mexicanas, es que algunos realizadores atribuyen el éxito de sus películas. Aquí algunas opiniones en este sentido:

Galindo afirma: “lo que más necesita el país es precisamente que se muestre a este pobre pueblo”;⁶ María Novaro, hablando de su película *En una isla rodeada de agua* (1985), dice que su objetivo es “también mostrar el concepto del mexicano que yo veo, un país tropical donde el mar es su rostro, y no de magueyes y parcelas como se ha retratado en el cine nacional”.⁷

Juan Mora, al referirse a su película *Retorno a Aztlán*: “me metí a la proyección y la gente la ve con mucho respeto, no es como si estuviera viendo cine; es lo más curioso, como si estuvieran viendo un elemento de su pasado que les ha sido negado (...) entonces si hay una necesidad, yo creo por hacer este tipo de cine y por verlo. Un cine que tenga que ver con nuestro mundo, nuestro mundo real no con lo que se quiere presentar real”⁸, y José Revueltas “Muchas películas son de gran éxito porque precisamente pertenecen a la vida diaria: una cotidianeidad oculta unas veces y otras manifiesta, el caso es que el público va a mirarse, en cierto sentido, como en un espejo, siente que lo expresado es lo inexpresable de sí mismo”.⁹

Esta pasión por la veracidad —entendía siempre de un modo peculiar referida a ciertos aspectos de la realidad— caracterizó al cine mexicano desde sus inicios. Aurelio De los Reyes insiste en ello cuando habla de estos primeros años del cine, el cual llegó a México en 1896, procedente de Francia. Desde el principio, nuestro cine mostró su claro interés por ser objetivo, por retratar fielmente las escenas de la vida mexicana que fueron lo primero que se filmó: aspectos de la ciudad de México, corridas de toros, actos oficiales y, sobre todo, al presidente Díaz realizando diversas actividades. Ya que no había muchas películas que exhibir, resultaba productivo filmar a la gente de la ciudad y los pueblos en sus paseos y festejos y luego proyectarles la película, teniendo así el éxito asegurado. A estas primeras películas se les llamó *Vistas* por consistir en un vistazo que daba el camarógrafo al exterior.

⁵Gustavo García, *El Corazón de una Madre Nunca se Equivoca. El Melodrama en el cine mexicano*, en *Vogue*, edición especial homenaje al cine mexicano. Noviembre 1987. Revista Mensual. Presidenta Hilda O'Farril de Compean, México, D.F. p. 100.

⁶Alejandro Galindo, entrevista publicada en *Cuadernos de la Cineteca. Testimonios para la Historia del Cine Mexicano*, No. 1, *Op.cit.* p. 102.

⁷María Novaro, *Cineastas Mexicanas en Revista Pantalla*. Director Juan Trujillo, Publicación de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, México, D.F.

⁸Entrevista a Juan Mora realizada por Diana Gatica el 17 de abril de 1991 en la ciudad de México.

⁹José Revueltas, entrevista publicada en *Cuadernos de la Cineteca. Testimonios para la Historia del Cine Mexicano*, No. 4, *Op.cit.* p. 100.

De los Reyes destaca el hecho de que si bien los camarógrafos mexicanos desarrollaron un concepto de cine-verdad, durante el último periodo presidencial de Díaz evitaron retratar los aspectos o hechos que desmintieran la imagen de progreso y bienestar que se manejaba. Esta evasión o negativa de mostrar los asuntos desagradables o los conflictos sociales, será en general una característica del cine nacional, excepto en algunos momentos como lo son el cine indigenista o el preocupado por reflejar la situación de los trabajadores rurales del sexenio cardenista en el cine de Fons y su generación de los 70's y algunas películas aisladas. Aquí es interesante destacar la opinión de Cappabianca, *et.al.* sobre la exclusión de algunos temas del contenido, al hablar de que en cierto momento el poder comprendió algo que muchos cineastas de izquierda todavía no comprenden, y es que el contenido "progresista" inmerso en la lógica del Discurso Constituido no puede más que confirmarlo. Cappabianca, *et.al.* tocan este punto cuando explican que se dio un desplazamiento de la pintura y escultura a los medios masivos de difusión cuando para éstas se volvió insostenible la intención (alrededor de la cual habían estado girando) de reproducir, lo más fielmente posible (verosimiglianza) la realidad, respondiendo a la idea burguesa-occidental sobre la solidez de lo real; intención que se refugia entonces en la fotografía, el cine y la ilustración popular.

Aún en los casos en que el cine mexicano ha tratado temas "progresistas" (problemas sociales, sexo, etc.) lo ha hecho dentro de esta lógica del discurso Constituido, en el sentido de una reconstrucción de la realidad (en el caso de escenografía, tipos, vestuario y lógica del montaje) lo más apegada posible, o bien a través del retrato directo de lugares y su gente (no perdamos de vista que el cine no es la cosa en sí, si no una imagen de la misma "ilusión de presencia"¹⁰ y que aún en la toma directa de lugares ya existentes intervienen el ojo selectivo y la visión personal del autor), lo que Cappabianca *et.al.* llaman el problema entre "verità - verosimiglianza". Durante el neorrealismo italiano y lo mismo se puede decir del cine mexicano más preocupado por lo social, la premisa era "essere vero".¹¹ Cuando se trata de filmar lugares que ya existen (ciudades, paisajes naturales, etc.), que es algo que en gran parte debido a problemas de presupuesto ha sido común en el cine nacional, la escenografía como construcción de un espacio hecho especialmente para esa película, no existe. Y generalizando se puede decir que el cine mexicano la escenografía o no ha existido (lo que no implica que el espacio no haya tenido importancia), o ha estado relegada a ser una recreación, lo más fiel posible (verosimiglianza) de espacios reales.

Desde sus inicios, el cine mexicano se negó a utilizar la reconstrucción de hechos y los trucos ópticos, además respetaba el orden cronológico y geográfico, cosa que no sucedía con las películas extranjeras.

El cine sonoro y la producción industrial de películas comenzaron en México en 1931. En gran parte debido a la negativa de Hollywood de seguir realizando filmes en español. México llegó a convertirse en el principal proveedor cinematográfico de Latinoamérica. A este rápido éxito del cine mexicano, contribuyó también el hecho de que el público podía identificarse fácilmente con los tipos, costumbres y lenguaje que ahora le presentaban las películas, independientemente de si estas estaban o no verdaderamente reflejando la realidad mexicana.

En 1939 se estrenó *Allá en el rancho grande*, de Fernando de Fuentes, que abrió a México los mercados latinoamericanos y marcó los lineamientos de la producción posterior al sentar las bases

¹⁰Alessandro Cappabianca, *et.al.* La Costruzione del laberinto... *op.cit.* p. 64.

¹¹Alessandro Cappabianca, *et.al.* La Costruzione del laberinto... *op.cit.* p. 60.

de lo que sería el género de la comedia ranchera en el cual predominan siempre los elementos de folklore nacional en la decoración, vestuario y maquillaje. La hacienda porfirista y la vida del campo son idealizados en contra de la reforma agraria cardenista. En la película *Así es mi tierra* (1937), de Arcady Boytler, el paisaje también es importante como en *Allá en el rancho grande*, pero, al contrario que es ésta, la mayor parte fue filmada en estudio, hecho que Aurelio De los Reyes explica como influencia del teatro frívolo; esta vez se trata de una mezcla entre la Revolución y la comedia ranchera. Refiriéndose a esta última (*Allá en el rancho grande*) en su libro *La aventura del cine mexicano*, Ayala Blanco dice acerca del escenario donde se desarrolla la acción: “El pueblo pulcro se reduce a una estrecha calle empedrada, las amplias arcadas de la plaza mayor, el camino real que conduce al lugar, el pórtico de una iglesia barroca, los interiores de una hacienda, algún salón de baile improvisado y, sobre todo, la cantina”.¹² Por su parte, De los Reyes habla sobre la película *Así es mi tierra* en estos términos: “La escenografía es artificial, por supuesto, como artificial se ve el pueblillo en el que se filmaron los *pick ups* por el adorno exagerado de sus calles con tiras de banderitas de papel de china picado para el recibimiento triunfal de los que regresaban victoriosos; asimismo artificial se siente la indumentaria típica lucida por actores y comparsas en la película” y más adelante continúa “quizá será que la escenografía, la artificialidad, es lo demás, es lo que une y da coherencia a la trama argumental”; y luego, “la decoración mexicanista se derrama por todos lados”, (...) “todo lo toca: paredes, mobiliario, pisos, balcones, puertas, arcos, alacenas”, para terminar diciendo “los símbolos nacionales son excesivos”.¹³ Dominada por el costumbrismo, la producción de la época se dedica a la creación de arquetipos de distintos personajes mexicanos. Esta visión nacionalista a través de la música, el folklore y el paisaje, suprime los problemas sociales.

Al final de este periodo se consagra el género cómico, lanzado por Bustillo Oro en *Ahí está el detalle* (1940), aparece *Cantinflas*. “El cine autóctono —escribe Francisco Sánchez— había hasta ese momento acostumbrado a su público a una puesta en escena en la que desde la escenografía, el decorado, las actuaciones y los parlamentos, todo eso era virtualmente decimonónica teatralidad. Las comedias parecían sainetes retratados”.¹⁴ Ciertamente que *Ahí está el detalle* tiene una escenografía y un decorado muy realista, aparecen en pantalla cosas que mucha gente puede reconocer como parte de su mundo, el salón de belleza, la sala de la casa, el estudio fotográfico son de lo más comunes, los manteles de la casa bordados a mano, las ollas de peltre.

Durante la segunda Guerra Mundial, hubo más dinero y se podía eludir el pago de derechos, lo que hizo que se filmaran cantidad de películas de época y adaptaciones de obras de la literatura universal con ambiente extranjero, aunque en varias ocasiones las adaptaciones se hacían a costumbres y en lugares mexicanos. Se filmaron también películas con temas extraídos de la historia mexicana, varias de ellas consistían en mirar con añoranza el porfirato y unas diez que trataban sobre la Revolución.

De los españoles llegados a México con la caída de la República, algunos se incorporaron a la producción cinematográfica nacional, y su trabajo destaca, según nos hace notar García Riera, sobre todo en lo referente a la escenografía, que era importante ya que casi toda la producción de la época

¹²Jorge Ayala Blanco. *La Aventura del Cine Mexicano (1931-1967)*, 5a. Edición, México, Editorial Posada, S.A. 1987. p. 449. Fotografías p. 74.

¹³Aurelio de los Reyes. *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, 19 Reimpresión, México, Editorial Trillas 1988. p. 216. Fotografías (Col. Linterna Mágica) p. 159-160.

¹⁴Francisco Sánchez. *Crónica Antisolemne del Cine Mexicano*, 1a. Edición, México, Universidad Veracruzana. Dirección Editorial 1989. p. 223. p. 19.

se filmó en estudios, trabajaban en este campo: Gunther Gerzso, Jorge Fernández, Jesús Bracho y Edward Fitzgerald al que se incorporaron los españoles Manuel Fontanas, Vicente Petit y Francisco Marco Chillet.

Después del florecimiento del cine de cabareteras, melodramas con números musicales y bailes filmados en estudios que reproducían los cabarets de la ciudad por la persecución a la prostitución y los decretos impuestos a los cabarets de cerrar a la una, renacieron las comedias, el cine ranchero y los dramas familiares que ahora representaban los problemas y los cambios de hábitos de una clase media naciente. Cabe destacar *Una familia de tantas* (1948), de Alejandro Galindo, particularmente interesante en cuanto a su escenografía muy bien realizada por Gunther Gerzso, filmada casi íntegramente en el interior de una casa diseñada y decorada para eso, en la cual se siente que hay una investigación sobre el tipo de viviendas y objetos que podían pertenecer a una familia como la de la película. Se trata de la llegada de la modernidad, del *american way of life*, en este caso en forma de una aspiradora eléctrica primero y de un refrigerador después, a una familia mexicana de clase media con estructura y costumbres porfirianas.

Todos los detalles de la casa, con sus muebles y adornos antiguos, sobrios y siempre en perfecto orden, fueron cuidadosamente escogidos. Resulta una escena muy simbólica cuando en medio de la alfombra y los muebles antiguos de la sala se encuentra el moderno refrigerador que dejaran allí los hombres del vendedor. El antagonismo entre lo tradicional y lo moderno se remarca también en la diferencia ente las personalidades del hijo de la familia y la del vendedor: mientras que el primero es desconfiado, inhibido y sometido a su padre, el moderno vendedor es independiente, desenvuelto, persuasivo y totalmente decidido a vender.

En los años sesenta se hizo evidente un fenómeno que ya se venía gestando desde antes: la confusión entre el *western* y la Revolución Mexicana, así aparecen películas en las que se podía encontrar a los revolucionarios peleando en un salón del lejano oeste hecho a la manera hollywoodense. También se da entonces el género del *ago go*, en él participaron cantantes juveniles promovidos por la televisión: Angélica María, Julissa, Alberto Vázquez, César Costa y Enrique Guzmán. Estas películas solían filmarse en interiores de casas y se hacían tomas nocturnas de coches corriendo las calles de la ciudad; y en lugares como cafés iluminados con luces de colores donde los jóvenes se reunían y cantaban.

En lo que respecta al realismo en la producción nacional de la época del sexenio de Echeverría (1970-76) no todos los autores coinciden. Por ejemplo, existe la opinión de que entonces existió en México la ilusión de que muchos filmes se acercaron más a la realidad que el cine anterior, desarrollándose todo un género de películas costumbristas sobre la clase media y más adelante un subgénero populista. Para Alberto Ruy Sánchez no se trata de que este tipo de cine sea más realista, sino que toma aquellos elementos populares que intensifican su venta. De todos modos hay en las películas de este periodo un interés por abordar temas diferentes y muchas veces se tratan asuntos sociales de modo directo, intentando acercarse y reflejar el modo de vida, filosofía y problemas de distintos sectores. Tal es el caso de *Los albañiles*, de Jorge Fons, donde encontramos una reconstrucción verosímil del mundo de estos trabajadores, sus costumbres, lenguaje, vestuario e instrumentos de trabajo. Hay escenas de violencia urbana; tomas de calles de la ciudad; escenas en una cárcel y en las oficinas de los abogados y empleados del presidio tomadas con filtro azul, muy modernas y sobrias con sus paredes gris claro, muebles azules, percheros y persianas, que dan más la impresión de ser las oficina de algún detective neoyorquino. Hay también algunas secuencias en

el interior de la vivienda del cuidador de la obra: una construcción pequeña de madera, llena de cosas, herramientas, cajones de refrescos vacíos y una guitarra colgada en la pared. Buena parte de las escenas están hechas en el exterior de los edificios en construcción, donde después se realiza una fiesta para la cual todos se ponen sus galas, que empieza con un cura bendiciendo y sigue con el mole, cerveza, chicharrón, papeles de china colgado, baile y prostitutas.

Dentro de este tipo de películas está *Chin chin el teporocho* (1976), de Gabriel Retes, con escenografía de Jorge Fernández, también con algunas tomas de calles de la ciudad, locaciones como una tienda de abarrotes y un supermercado. El vestuario presenta una moda muy de los setentas que se nota sobre todo en Rubén, "el malo" de la película, con sus conjuntos de terlenca de pantalones acampanados y saco en colores claros. Aparece un vecindad y los interiores de una casa de la misma, en donde Rogelio, el protagonista, vive con sus tíos y primos, queda claro que el espacio es reducido, que hay muchos objetos y que no hay separación entre los ambientes, si acaso un pedazo de tela. Aunque no encontramos un énfasis especial en la escenografía que está casi como de fondo, hay algunas tomas que proponen juegos visuales con partes de la misma, como ser aquella de los reflejos en el agua del lavadero de la vecindad o en los espejos redondos angulares del supermercado.

De la década de los ochenta podemos decir que hay dos grandes tipos de cine mexicano, uno hecho con intención básicamente de mercado que se dedica a explotar los viejos temas de sexo, violencia y humor con producciones baratas, Francisco Sánchez destaca dentro de este tipo de cine los géneros de albur y del mundo de la frontera norte que suelen mezclarse con asuntos de narcotráfico. En estas producciones la escenografía no tiene importancia y no se pone cuidado en ella, generalmente no hay escenógrafo ni decorador, se filma mucho en locaciones ya existentes y suele ser el utilero del staff el que consigue, elige y coloca los objetos que conforman la utilería y también la escenografía de este tipo de películas.

Al segundo tipo de cine lo realizan generalmente egresados y estudiantes de las escuelas de cine que existen: el CUEC (Centro Universitario de Estudios de Cine) y el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica). La intención general es crear películas con contenido estético, proponer lenguajes innovadores dentro del cine, a veces poniendo mayor énfasis en el argumento de la historia otras en la estructura de la narración, sin excluir que puedan tratar temas políticos.

Lograr un marco apropiado para los sucesos ha sido en general el papel de la escenografía en el cine nacional, ejemplo de esto es la película *Gabi, una historia verdadera* (1986), de Luis Mandoki, que tiene un trabajo de escenografía realizado por Alejandro Luna, con una investigación sobre las formas de vida, costumbres y objetos que podían rodear a una familia de austríacos judíos recién llegados a México. La escenografía casi no aparece en la cinta, ya que el objetivo principal de la misma era más bien retratar los hechos de la vida del personaje, su situación y el rostro de Liv Ullman. Sin embargo, y aunque casi no se vean en pantalla, es necesario que esas cosas estén, sustenten la historia y le den coherencia formando parte de la ambientación.

El primer lugar del tercer concurso de cine experimental, en el que participaron diez películas rodadas entre 1985-86 fue para: *Amor a la vuelta de la esquina*, de Alberto Cortés, donde aparecen algunas de las calles de la ciudad, bares, distintos tipos de cuartos de hotel y departamentos. En general, la escenografía no es algo muy definido, como tampoco lo son los personajes. La protagonista trabaja de prostituta, pero no tiene la actitud ni el lenguaje de una prostituta mexicana típica y de él sólo sabemos que es un transa. Los personajes no parecen haber salido de ningún lado concreto, del amante sabemos que tiene dinero y que trabaja en una oficina; podría ser un soltero

con éxito en los negocios, pero vive en un departamento arreglado con un buen gusto un poco intelectual, en los edificios Condesa. En general, las referencias que podrían ayudar a ubicar a los personajes o hacerlos un poco más verosímiles son bastante vagas; no queda claro si esto es producto del descuido o si esa es la intención de la película.

El segundo lugar en este concurso de cine experimental fue para *Crónica de familia*, de Diego López, que narra las desventuras de una pareja de jóvenes hijos de familias acomodadas. La casa de la familia de María es grande, de paredes altas, decorada con muebles antiguos (excepto en el cuarto de María) y un gusto tradicional con cuadros de pintores mexicanos como Macotela y Rafael Coronel. La casa de los padres de Esteban también muestra pertenecer a una familia adinerada aunque con un gusto menos tradicional y más de nuevo rico, con algunos detalles más modernos, línea que se mantiene en la oficina del padre de Esteban.

Los temas de la última década del cine "artístico" han sido diversos y, como siempre, retratando diversos aspectos de la realidad nacional: conflictos de la vida urbana y de los sectores marginales, la sensibilidad y los problemas de la juventud mexicana amante del rock autóctono, que involucran distintos estratos sociales. Los temas prehispánicos son desarrollados en *Tlacuilo*, *Ulama* y *Retorno a Aztlán*. Con respecto a esta última el Director explica que trató de ser lo más fidedigno posible a las costumbres, lenguaje, lugares, objetos, maquillaje y vestuario, y que se inventó sólo cuando no hubo información sobre un aspecto.

Hay algunos casos de películas, o momentos de películas en el cine nacional en los que la escenografía ha tenido mayor importancia en el resultado final del film, ya sea como elemento fundamental en la narración o como transmisor de estados anímicos, películas en las que se siente un interés particular de los espacios, en crearlos y en retratarlos; como ejemplos de esto están *El*, de Buñuel; *Dos monjes* (1939), de Bustillo Oro, y *Frida* (1984), de Paul Leduc. Una película que no tiene un argumento o trama porque está hecha con fragmentos aislados de la vida de los personajes. La escenografía estuvo a cargo de Luna, quien realizó una investigación previa sobre Frida y Rivera, su casa, muebles y objetos. Información que, según él mismo explica, desechó a la hora de crear los espacios para la filmación, porque la intención no era la de hacer un documental, sino la de recrear un ambiente y unas personalidades verosímiles y no necesariamente verdícas de los personajes y el momento histórico, destaca en este sentido la escena en la que Diego y Frida ven la bomba atómica por televisión cuando ésta aún no llegaba a México.

La película *El*, de Buñuel, que filmó desde 1946 en estudios mexicanos, tiene un interesante trabajo de escenografía realizado por Fitzgerald. Quizá uno de los objetivos principales de la cinta sea introducir al espectador en el clima tenso y opresivo que vive una pareja debido a los celos del marido. Buena parte de la acción está filmada en el interior de una casa con formas y decorados poco usuales: firuletes, garigoles, muebles y adornos de diferentes tipos que contribuyen a enrarecer el ambiente y a contrastar la personalidad ascética y misántropa del personaje, Francisco, interpretado por Arturo de Córdova. Es interesante la secuencia en la iglesia donde Francisco tiene alucinaciones, el espectador ve en la pantalla las escenas de lo que en realidad está sucediendo, el cura que está dando misa y todos están rezando y lo que Francisco imagina que sucede, que es que toda la gente se ríe de él.

Al final de la película *Dos monjes* (1939), de Bustillo Oro, encontramos un tratamiento similar al delirio de Javier, para quien también todo se vuelve amenazante, pero en este caso vemos transformarse no sólo a los frailes, sino también los elementos del decorado como ser la estatua del

santo que se encuentra arriba del órgano y a la que le cambia la expresión. En la escenografía de esta película se observa una fuerte influencia del expresionismo y en los decorados se busca un efecto simbólico con la iluminación difusa. La escenografía y el vestuario se usan también como recursos narrativos, por ejemplo, cuando uno de los personajes narra su versión de los acontecimientos siempre está vestido de blanco y su amigo de negro. Cuando la misma historia es relatada por el amigo, lo vemos vestido de blanco y al otro de negro. También se enseñan las flores antes frescas y ahora marchitas de un jarrón para dar a entender el paso del tiempo.

Por lo que respecta a la distinción objeto-actor, Cappabianca¹⁵ afirma que los objetos son tratados a veces como personajes cargados de peso simbólico y los actores son a veces tratados como objetos en su "ficcionalidad bruta"¹⁶, ejemplos de esto último son frecuentes en el cine mexicano con los "close ups" de los actores y actrices más famosos sobre cuyos rostros recae muchas veces la transmisión de sensaciones de la película. Con menos frecuencia encontramos casos en los que un objeto toma importancia decisiva y tal es el caso, por ejemplo, del refrigerador de Galindo en *Una familia de tantas*.

A partir de los años setenta, muchas veces por cuestiones de presupuesto o de intención de veracidad se filmó mucho en locaciones sobre las cuales a veces se reconstruyen cosas como es el caso de la película *Cabeza de vaca*, (1990) de Nicolás Echeverría en la tomando los elementos existentes se construyeron varios sets, hoy se sigue filmando mucho en locaciones, sobre todo en el cine estudiantil, o se adaptan locaciones existentes, y salvo algunas excepciones o momentos de algunas películas la escenografía sigue teniendo un papel secundario: el de ser un fondo adecuado para la acción.

A lo largo de los años se ha criticado al cine nacional por no ocuparse de nuestra realidad, o por no reflejarla correctamente, y también se han escuchado felicitaciones por sí hacerlo; se han oído y se siguen oyendo esperanzas puestas en el cine de alguna época.

En cuanto a la realidad visual y física, el cine mexicano siempre ha estado mirando y retratando a México. Los motivos de esto pueden ser diversos, pero pienso que obviamente toda expresión cultural mana de la realidad que la produce (sería interesante examinar como se da esta relación en otros países). Con respecto a esto José revueltas dice "Por que el país es ya de por sí una expresión no porque la busque, sino debido a que lo mexicano se encuentra en la superficie, no hay que ir muy lejos", o por una incapacidad de la que el mismo Revueltas habla al referirse a una época en la que se quisiera filmar obras de carácter romántico o culto como los de Oscar Wilde "con vestuario y locaciones asquerosas verdaderamente, de inmediato se veía lo payo, de modo que no podemos resolver temas que no sean estrictamente nuestros".¹⁷

Uno de estos motivos fue la clara intención que movió al cine nacional en varios momentos en cuanto a hacer propaganda al país en el extranjero, sobre todo retratando sus bellezas naturales. Escuchemos a Figueroa hablar de su propio trabajo: "buscaba alcanzar una fotografía mexicana que obtuvimos porque logramos imponer nuestro paisaje en el mundo entero".¹⁸

¹⁵Alessandro Cappabianca, et.al. *La Costruzione del laberinto...op.cit.* p. 25

¹⁶Alessandro Cappabianca, et.al. *La Costruzione del laberinto...op.cit.* p. 25

¹⁷José Revueltas, Entrevista publicada en *Cuadernos de la Cineteca. Testimonios para la Historia del Cine Mexicano*, No. 4, *Op.cit.* p. 104,

¹⁸Gabriel Figueroa, Entrevista publicada en *Cuadernos de la Cineteca. Testimonios para la Historia del Cine Mexicano*, No. 3, Mayo 1976, *Op.cit.* p. 45.

Todo esto se remonta, —según destaca Aurelio Reyes— a un ideal nacionalista decimonónico, cuya premisa era la de retratar a través de la pintura escenas de la vida mexicana y de la belleza de sus paisajes, mostrando “veracidad” en las obras para que no sólo los mexicanos conocieran el país, sino que también se conociera en el extranjero. No es casual que el mismo Figueroa fuera en algún momento comparado con Velasco: “Los fotógrafos han contribuido con lo suyo. Gabriel Figueroa es como un Velasco revivido en la época de los medios audiovisuales”.¹⁹

Otro de los motivos puede ser el hecho de intentar reflejar una realidad físicamente correspondiente y apegada en cuanto a lo aparente para hacer verosímiles situaciones poco creíbles y encubrir una evasión del tratamiento de temas más profundos y conflictivos de la realidad social mexicana.

Lo cierto es que en el cine mexicano no se desarrollaron géneros que tuvieran más lugar para la creación de espacios fantásticos como es el caso del cine de ciencia ficción o de terror o de animación (aunque sí haya películas de terror), ni tampoco tuvo mucha influencia el cine expresionista (aunque sí otras corrientes del cine europeo).

Cuando Ayala Blanco habla del escaso cine mexicano de terror dice: “El cine, mexicano no ha sido una empresa artística que se distinga por el desbordamiento de la capacidad imaginativa (...). Hemos dedicado todos los capítulos anteriores a las diversas manifestaciones de un realismo escueto y a sus derivaciones deformantes. Hemos insinuado varias veces que, en el campo de la invención fílmica nacional, lo que no ha sido folklore ha sido, salvo excepcionalmente, pedantería”.²⁰

Yo pienso que donde ha faltado imaginación en el cine mexicano es justamente en la creación de ambientes, porque de hecho hay pocas películas que hablen de cosas fantásticas, no existentes. No creo que esta situación con respecto a los ambientes sea tanto un problema de los escenógrafos como del tipo de cine realizado.

Aquí me parece importante hacer un paréntesis sobre el cine de luchadores, como las películas de *El Santo*, en las cuales encontramos escenografías hechas con poco presupuesto en las que se mezclan reconstrucciones de época, elementos de cine de terror clásico y otros de decoración y efectos pop, son escenografías hechas en general, con bastante fantasía pero las películas de luchadores se han hecho siempre para un sector definido de las clases populares y no es lo que México ha considerado y mostrado al exterior como su “cine de arte”, y tampoco es un tipo de cine que tenga gran influencia en lo que se considera el nuevo cine mexicano.

Lo insólito y lo asombroso que surgen en las manifestaciones artísticas forman parte de la realidad mexicana, sin embargo, en cuanto a los espacios que retrata nuestro cine, la mayoría está conformada por paisajes naturales o urbanos, locaciones o reconstrucciones de ambientes que existen o existieron en el país.

Otros aspectos que refuerzan la poca importancia de la escenografía en el cine mexicano son una organización sindical que no ayuda, el hecho de que no exista una escuela de escenografía y ni siquiera se la enseñe como materia en las escuelas de cine, tampoco los historiadores y críticos de cine mexicanos le dan importancia a este aspecto, y también el escaso presupuesto con el que generalmente se cuenta para filmar.

¹⁹José María Espinosa. *Olvidar el Cine*, en *Artes de México. Invierno 1990. Suplemento especial con motivo de la exposición Revisión del Cine Mexicano*. Realización: Fernando Oндarza, Carlos Santos Maldonado, México, D.F. p. 52.

²⁰Jorge Ayala Blanco. *La Aventura del Cine Mexicano (1931-1967)*, Op. cit. p. 226.

CAPITULO II

El espacio, en cine, no existe como espacio en sí, es un espacio que va a ser fotografiado y significado por la cámara. Aquí no hay una distancia fija entre el espectador y los actores, el espacio escenográfico y los objetos que contiene, no existe el escenario como en el teatro tradicional, hay planos y proporciones determinados por la cámara y sus movimientos, que son lo que valora el espacio escenográfico y lo que hace posible que se dé una escena.

Ni la escenografía ni ningún otro elemento filmico tienen valor en sí, sino que cumplen un papel dentro del complejo general de elementos y sus relaciones.

Si no vamos a pensar que el vestuario, peinados, luces, música, etc., forman parte de la escenografía como ambientación de la película, (o sea, si no vamos a tener un Director artístico). Por lo menos tenemos que tener en cuenta que todos estos elementos se modifican y se resignifican entre sí.

La relación del cine con la pintura es un tema sobre el cual los fotógrafos de cine suelen hablar:

Dice Alex Philips: "Cuando fotografío, desde mis inicios, siempre tengo a un pintor en la mente" y luego "recomiendo a los fotógrafos que quieren convertirse en verdaderos artistas, que estudien las pinturas famosas y traten de reproducirlas fielmente".²¹

Gabriel Figueroa: "Yo estudié a todos los pintores empecé con los flamencos por su perspectiva y su forma de seguir la luz".²²

Néstor Almendros habla de los pintores en que se basó para fotografiar la película *Kramer vs Kramer* y dice que la pintura es muy importante por que da un punto de referencia al director, los diseñadores del set y vestuarios, etc.²³

Y también los pintores; por ejemplo José de Santiago dice, cuando habla de los inicios de la fotografía y los del cine, que había quien hacía pintura con la cámara; Ignacio Salazar, hablando de la película *Barry Lyndon*, dice que quien ambientó esa película es un pintor que pinta con objetos tridimensionales en vez de pinceles.

Gran cantidad de pintores han hecho alguna vez escenografías de cine o teatro. Gunther Gerzso, Ignacio Salazar y José de Santiago, que están en este caso, fueron interrogados sobre este punto. Salazar encuentra muchos puntos de contacto entre pintura y escenografía, opina que su pintura es escenográfica porque recrea lugares que han existido, ambientes y sensaciones y que todas las personas creamos una escenografía en la que se desarrollan nuestras vidas, cuanto más cercana al arte sea esa persona, más se ocupará de su propia escenografía. "La pintura -dice Ignacio Salazar- es una imagen que genera ambientes de todo tipo, el fondo es un ambiente que va a ponderar, disminuir o crear un diálogo de fuerzas iguales entre el mismo y la figura. En el cine podemos pensar a la escenografía como el fondo de la pintura y al actor como la figura. Pintura y escenografía trabajan casi igual, nada más que es más complejo en el cine porque hay más elementos". José de Santiago habla de la deuda del cine con la pintura, sobre todo en sus inicios, y de la mutua influencia; opina que es difícil concebir un buen escenógrafo que no sea un buen artista plástico pero que no

²¹Cuadernos de la Cineteca No. 1. Testimonios para la Historia del Cine Nacional. Op. cit. p. 26.

²²Gabriel Figueroa entrevistado por Clara Kouzevick en mayo de 1991 en la ciudad de México.

²³Chaefer Denis and Larry Salvato. *Masters of Light. Conversation with Contemporary Cinema Photographers*. University of California Press by the Regents of the University of California. London, England 1984. 355 pp. 19 p.

se puede hacer un buen escenógrafo nada más con un buen artista plástico, necesita conocer los elementos propios del lenguaje. La escenografía cinematográfica es un lenguaje interdisciplinario que no puede ser calificado sino como el cinematográfico y que se nutre de muchas otras disciplinas, pero que finalmente la escenografía cinematográfica pertenece al cine. Por su parte Gerzso opina que la escenografía tiene más bien que ver con la arquitectura y que a pesar de que una pintura puede tener características escenográficas son dos medios completamente distintos. Mi opinión personal es que, en efecto, pintura y escenografía son dos actividades que no tienen nada que ver, aunque ambas consisten en comunicar con imagen visual, la característica principal de la pintura es la bidimensionalidad y aunque el resultado final de una escenografía de cine sea el verse en pantalla, la construcción en sí del espacio escenográfico es tridimensional, y en el que intervienen diferentes elementos que en la pintura, aparte de que efectivamente es un lenguaje más que nada cinematográfico en el que escenógrafo tiene que considerar que la cámara puede distorsionar colores y tamaños, además de tener en cuenta el espacio necesario para poner en la construcción la iluminación y la cámara. Lo ideal es que exista un Director de arte que coordine varias áreas (escenografía, vestuario, peinados) y que éste trabaje en equipo con el fotógrafo.

Mi opinión es que una buena escenografía es aquella que apegándose al guión en sus necesidades de espacios y reproducciones de época (si la hay) o ambientes, trabajando con el grado de fantasía al crear los espacios en la medida que el guión y la intención de la película lo permitan, constituyendo a la vez un apoyo visual en la transmisión de sensaciones y estados de ánimo. El método de trabajo de cada escenógrafo o director de arte es absolutamente personal. Y si bien tiene que atenerse a lineamientos espaciales y a veces históricos que le marca el guión y que es necesario discutir con el Director y el fotógrafo, siempre hay un margen para que intervengan su sensibilidad y criterio personal, ya que finalmente la escenografía es una propuesta plástica y no hay que perder de vista que, es una base sobre la cual se va a iluminar y componer para tener como resultado una imagen bidimensional. La escenografía es la creación de los espacios y junto con el vestuario, sonido etcétera de los ambientes del film, aunque en última instancia la importancia que tenga la escenografía en el resultado final no depende del escenógrafo.

La investigación y propuesta que siguen a continuación, se realizaron para la casa en la cual transcurre la mayor parte de la acción del guión *La vida inmune*, de Ramón Cervantes. Dadas las características del guión, se busca una escenografía que nos ubique en cierto lugar, momento y situación social; o sea, que se enmarque básicamente dentro del papel que ha tenido en su mayor parte la escenografía en el cine nacional: crear un parecido, reproducir. En este sentido, la escenografía propuesta como la casa en la que se desarrolla la historia de Cervantes es una reconstrucción de una casa que pudo haber existido (que es verosímil) en la ciudad de México en cierta época. Para proponer esto fue necesaria una investigación previa. Pero aparte de ser un factor de ubicación en este contexto, la casa tiene dentro del guión mucho peso como elemento transmisor de sensaciones y estados anímicos, así como en la estructura del montaje en los saltos temporales que se irán haciendo a partir de cambios en la casa (muebles que ya no están porque fueron vendidos p.j.) así como su progresivo deterioro. Se propondrá la planta arquitectónica, distribución de los ambientes y tamaño de los mismos, mobiliario y objetos, pero no se resolverán en este trabajo los problemas de construcción en sí, ni de costos ni materiales, se trabajará como si no existieran limitantes de presupuesto. La investigación sobre los lineamientos de la construcción de los años cuarentas, así como de muebles y objetos básicamente de los sesenta y setentas, se hizo con el fin

de ser lo más apegados posible a lo histórico, dentro de lo investigado los muebles y objetos que van en la casa, fueron elegidos según criterio personal, y las veces que no se respeta la veracidad histórica en la decoración o en la estructura de la casa, sucederá con la intención de conseguir un efecto deseado.

Breve resumen del guión:

La acción transcurre (excepto la primera escena que sucede en 1969) en la segunda mitad de los 80.

Los personajes principales son Aurelia, una mujer de 46 años, y sus tres hijas; Leonor de 25, Beatriz de 23 y Nadia de 16 años. Aurelia enviudó en 1969; su marido Andrés era ferrocarrilero. Ella y sus hijas viven en una casa bastante deteriorada que fue la casa en la que vivieron Andrés y Aurelia desde que se casaron en 1960. Aurelia y sus hijas tienen problemas económicos; Leonor trabaja en una mueblería, Beatriz toca la guitarra y Nadia estudia en una secundaria del Estado.

Poco a poco y a través de distintas situaciones nos vamos dando cuenta de que Aurelia se vuelve inmune al dolor físico.

La historia (que no gira alrededor de un hecho central) nos va enseñando fragmentos de la vida de las hijas. Vemos a Leonor en la mueblería con su enamorado, Leobardo, a Nadia y sus amores con el director de su escuela y las típicas peleas de hermanas entre Nadia y Beatriz. Se narran incidentes como un asalto en la calle en que le roban a Aurelia las bolsas del súper, o la muerte de su comadre.

En algunos momentos, hay escenas que son como sueños o delirios, se confunden realidad y fantasía.

Los médicos determinan que Aurelia se ha vuelto inmune al dolor físico, pero no pueden hacer nada.

Leonor se preocupa por la situación económica, e insiste en que sus hermanas trabajen y en vender la casa; finalmente, cansada de la situación, decide irse con Leobardo.

Casi al final, nos encontramos en una carpa de circo. Los actores, Nadia y Beatriz, son espectadores de un número llamado "El tormento de Aurelia la inmune", en el que Aurelia es sometida a diferentes pruebas de corte sádico, durante las cuales ella permanece impávida.

Finalmente la casa esta deshabitada y deteriorada. Entran un hombre con una mujer y un niño y descubrimos que el hombre es Andrés, más viejo y acabado.

Entre las características principales del guión encontramos que si bien podríamos decir que la protagonista de la historia es Aurelia y el asunto central su inmunidad al dolor, el relato no gira exclusivamente en torno a ella y a este hecho. No tiene un clímax dramático: la historia nos muestra escenas de la vida de cada una de las hijas, fantasías y algunas escenas oníricas.

Los personajes no son predecibles ni actúan en base a una definición de su personalidad, pero es importante que se sienta que son diferentes entre sí.

Lo insólito se va metiendo poco a poco en la vida cotidiana, no es un gran suceso. No hay acontecimientos que sean narrados en la historia como más relevantes que otros; en este sentido, todo parece transcurrir en el mismo nivel, nada nos asombra, los hechos parecen no tener explicación, simplemente suceden y suceden independientemente de los personajes y de su voluntad.

CAPITULO III

Una casa como la que marca el guión, construida a principios de los años cuarenta por una familia de clase media o clase media baja, podemos encontrarla en varias colonias de la ciudad, por ejemplo en la Nueva Santa María, Alamos, Vista Alegre, Algarín, en algunas partes de la Postal, en la zona sur de la colonia Roma (entre Baja California y Viaducto Miguel Alemán), en algunas partes de la Del Valle (aunque ésta colonia es muy heterogénea y se ven en ella casas de muchos estratos económicos y de diversas épocas). La Ex Hipódromo de Peralvillo nace a principios de siglo y tiene casas de varias décadas, cerca de la Basílica de Guadalupe están las colonias Estrella, Tepeyac Insurgentes y la Industrial (aunque algunas partes de esta son de los años treinta).

Los terrenos de esta época oscilaban entre los 10 y los 8m. de frente, 20 y 25 de fondo, a veces un poco más, eran terrenos alargados. En las colonias que están hacia el centro de la ciudad, las casas se dejaban sobre la acera. En la Del Valle, Narvarte o algunas de las que están cerca de La Viga, había un reglamento que especificaba que había que meter las casas unos 2 o 3m. hacia adentro para dejar un pequeño jardín.

Generalmente, las familias de clase media no contrataban un arquitecto, sino que construían de manera económica, con una tipología muy sencilla y trabajaban con pequeños empresarios de la construcción, ingenieros o maestros de obras. Las casas se hacían en forma compacta, ya sea en *L* o *T*.

Muchas veces la construcción no se terminaba de primera intención y se iban agregando detalles con el tiempo, lo que hacía que una casa tuviera elementos de varios estilos.

En cuanto a los ambientes, era común que hubiera cochera aún cuando la familia no tuviera carro, y si ésta existía, se entraba a la casa por la cochera, pero ya sea que se entrara por allí o por la calle, casi siempre había un pequeño recibidor o vestíbulo que daba a la sala-comedor. Era común que estos ambientes estuvieran juntos, aunque a veces un pequeño arco marcaba la separación. En algunos casos una o dos recámaras y el baño se abrían directamente sobre la sala o el vestíbulo. Los pasillos no eran comunes, y de haberlos no eran muy largos. El comedor daba acceso a la cocina. Había un pequeño jardín y allí o en la azotea se hacía un pequeño cuarto de servicio -si es que había- o se instalaba el lavadero. Los espacios para comunicar ambientes como los pasillos y escaleras, no se consideraban importantes desde el punto de vista estético.

Si la casa tenía dos pisos, en la planta baja estaban la estancia, el comedor y la cocina, y en el piso de arriba las habitaciones.

La medida casi estándar para una habitación era de 4x4m o 4x3.50; generalmente los dormitorios eran del mismo tamaño y la sala-comedor podía llegar hasta 4.8 y aun más; los baños podían ser grandes y medir hasta 2x3m.

En los años cuarenta se consolidó un sistema de construcción que venía de finales de los años veinte, que consistía en construir con muros de tabique precocido de 15cm de espesor, o, si había pocos recursos, con tabique ligero también de 15cm, pero de una mezcla de cemento y arena. Existían dos tipos de arena: la gris y la rosa, que era más económica y más débil como constituyente.

Los muros se levantaban sobre una pequeña cimentación de mampostería de piedra de unos 60cm. de profundidad. Con el tabique se podían intercalar algunos refuerzos de concreto armado que se llaman castillos y unos refuerzos horizontales conocidos como dalas, que atravesaban el muro pasando por encima de los vanos de las puertas y ventanas. Pero en los cuarenta todavía se hicieron muchas construcciones sólo de tabique, sin refuerzos de castillos ni dalas, ni columnas ni traves, es

decir que eran muros de carga. Esta era la forma más económica de construir porque el techo que era de lozas de concreto sólo estaba soportado por los muros.

En los cuarenta, las casas eran más altas que las que se hicieron después, pudiendo llegar a medir hasta 3m. Una medida frecuente en esa década estaba entre los 2.50 y los 3m de altura, mientras que en los años cincuenta sería entre 2.40 y 2.50m.

Había una limitación con respecto a las ventanas: aunque se procuraba hacerlas lo más anchas posibles, en general no podían medir más de 2m. ya que para que fueran más grandes, aparte de la dala hubiera sido necesario poner otro refuerzo. La altura oscilaba entre 1 y 2.50m. A veces se les daba forma de arco, lo cual era relativamente sencillo de hacer con ese tipo de sistema constructivo. A principios de los cuarenta, algunas casas conservaban aún las ventanas de madera si bien se tornó común el sistema de fierro estructural a base de ángulos y T. Hacia fines de la década hicieron su aparición los perfiles tubulares de lámina, que tenían un perfil más grueso que las de fierro, y estaban hechas a base de tubos huecos de lámina. Las ventanas podían empezar a 1m de altura del muro.

Las puertas solían ser anchas, de 1m. o más, quizá para guardar proporción con la altura de los muros; mientras que su altura era (y todavía es) una convención: 2.20m. Había puertas de tambor que tenían una estructura interna y una lámina de madera a cada lado, pero eran costosas, más económicas resultaban las llamadas puertas entabladas, que consistían en un marco de madera con uno o dos claros que llevaban una sola capa de triplay en medio.

Las paredes y el techo tenían un aplanado de yeso común y corriente, aunque todavía era frecuente encontrar algunas molduras corridas de yeso en la pared como un pequeño techo de paloma, o en donde salían los cables para el foco.

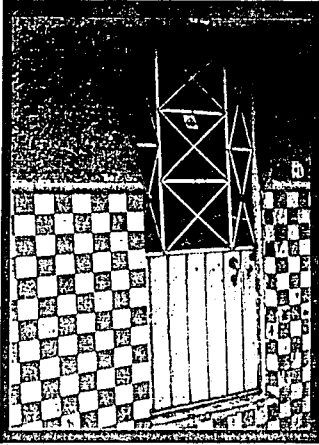
Si el piso era de madera, se aplanaba la tierra y se hacía una especie de estructura falsa, luego se levantaban unos pequeños pilotes de tabiques sobre los cuales venía un sistema de vigas cuya función era sostener las duelas del piso. Era usual la machihembrada, o sea una duela insertada en otra por medio de una pequeña lengüeta. Para una casa de clase media, la más común tenía 10cm. de ancho, si era más fina medía 5cm., mientras que el largo estándar era de 3m. Si los pisos eran de duela, en la planta baja se ponían unas pequeñas rejillas de latón para ventilar lo que quedaba debajo, y también hacia el exterior como se puede apreciar a veces en las fachadas. En aquel entonces la duela era un poco más económica que los mosaicos, los cuales se usaban en el baño, cocina, cochera y quizá vestíbulo y pasillo, aunque de hecho toda la casa podía tener mosaico.

En los baños a veces se ponía un recubrimiento o lambrín de mosaico que protegía la pared, y que era una continuación del mosaico del piso; lo mismo sucedía en la cocina: se protegía la pared hasta donde fuera necesario, ya que el azulejo era un material caro.

En algunas de las fotografías de fachadas veremos la llamada fachaleta o cintilla vidriada de cerámica industrial, este material se empezó a fabricar a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta.

Andrés y Aurelia se casaron en 1960, y entonces habitaron la casa, cuya decoración corresponde básicamente a esa época. Aunque haya algunos objetos posteriores.

FACHADAS



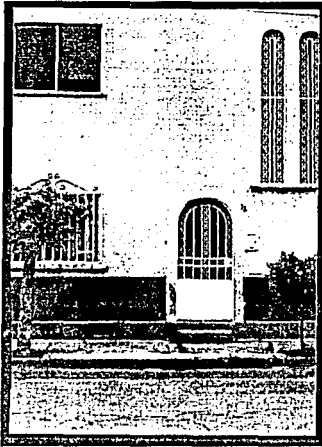
Alicante 82, Col. Alamos.

Esta casa es representativa de una construcción de principios de los cuarenta, de una familia de clase media baja.
(González Pozo, Alberto)



Alicante 181, Col. Alamos.

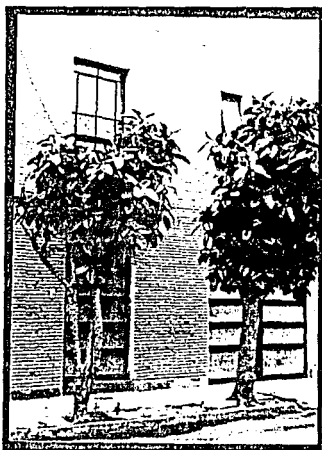
Esta puede ser una casa de familia de clase media, construida a fines de los años 30, principios de los 40. Ventana en forma de arco, de fierro estructural.
(González Pozo, Alberto)



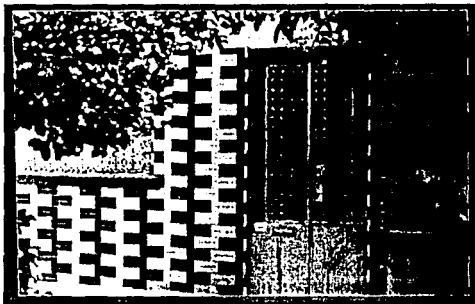
*Alicante 78, Col. Alamos.
Casa de clase media de los -10.
(González Pozo, Alberto)*



*Alicante 73, Col. Alamos.
Casa de familia de clase media, construida en
1949, que no ha sido remodelada desde
entonces, excepto por la colocación de la
cintilla vidriada.
(Ponce de Magaña, Trinidad)*



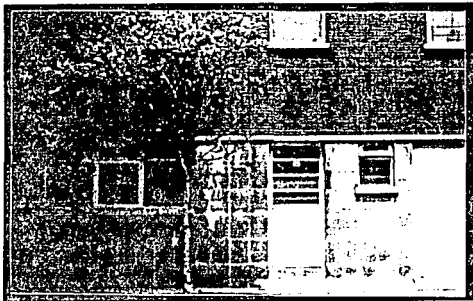
*Alicante 88, Col. Alamos.
Fachada que no ha sido modificada por lo menos desde 1970. (Fam.
Garnica). La casa puede ser de los 40, pero la puerta es posterior
(incluso tiene aluminio) y el recubrimiento también; se trata de un
material que se usa a partir de los 60, las ventanas de fierro
estructural pueden ser originales. No es una casa de clase media baja.
(González Pozo, Alberto)*



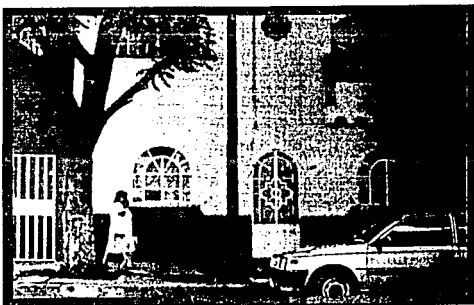
Sotero Castañeda 2914.



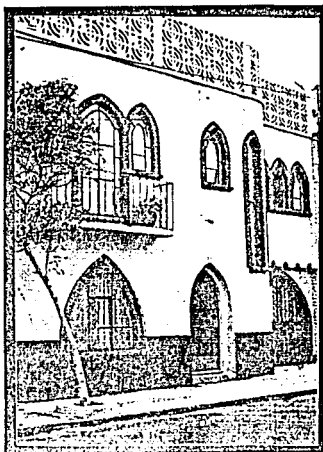
*Alicante 136, Col. Alamos.
Esta casa es una construcción típica de una
familia de clase media baja, de principios de
los años 40.
(González Pozo, Alberto).
En la fachada se ven las rejillas del piso de
madera.*



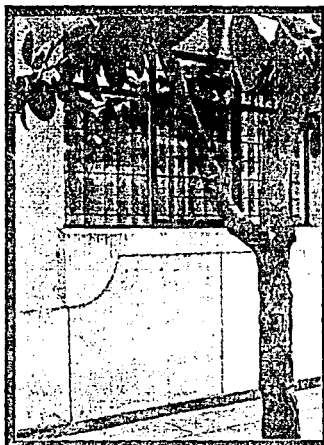
*Alicante 60, Col. Alamos.
Por la proporción de las ventanas y en la clara
diferenciación de los materiales se nota el trabajo de
un arquitecto. Las ventanas son de perfiles tubulares de
lámina por lo que la casa podría haber sido construida
a finales de los cuarenta. Pertenecía a una familia de
clase media alta.
(González Pozo, Alberto)*



Sotero Castañeda 2840.



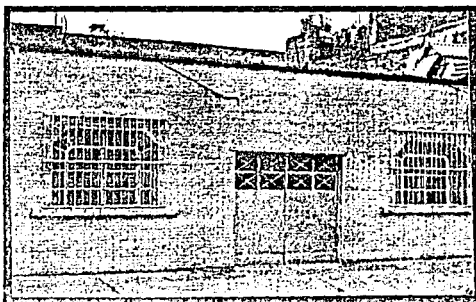
*Alicante 83, Col. Alamos.
La casa es de clase media alta, y se ve que las celosías son un
agregado posterior.
(González Pozo, Alberto)*



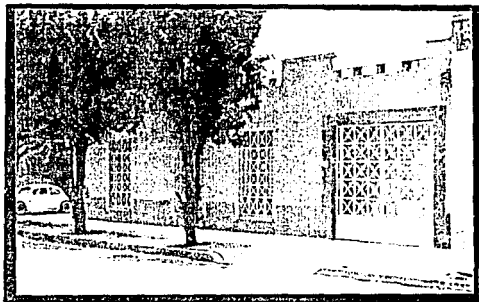
*Gaunod 4-4, Col. Ex-Hipódromo de Peralvillo.
Fachada de 1942 que se conserva igual desde su construcción.
(Quintero, Benigno)*



*Unión Postal 174, Col. Postal.
Casa de clase media baja de los 40.
(González Pozo, Alberto)*



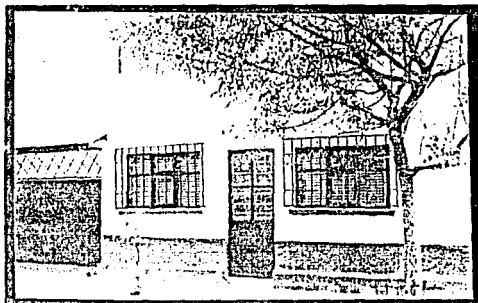
*Botto 67, Col. Ex-Hipódromo de Peralvillo.
Casa representativa de construcción de familia de
clase media de principios de los 40. La cintilla
vidriada es posterior.
(González Pozo, Alberto)*



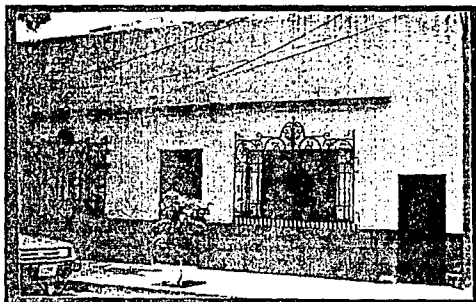
*Estafetas 356, Col. Postal.
Esta casa tiene algunos elementos de tipo popular que fueron muy usados a mediados de los 40, como las jardineras de la azotea que deben haber tenido plantas en algún momento. Los dibujos en la parte inferior del muro indican influencia de la arquitectura popular del centro del país.
(González Pozo, Alberto)*



*Castilla 360, Col. Postal.
Casa de los años 40 de clase media.
(González Pozo, Alberto)*



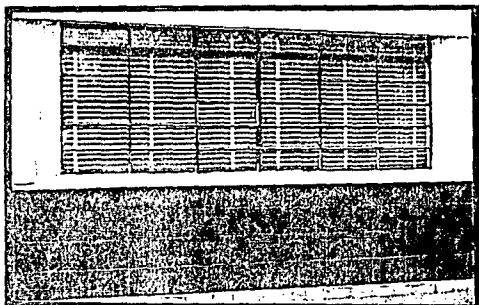
*Alicante 131, Col. Alamos. (González, Luis). Casa de clase media de principios de los años 40.
(González Pozo, Alberto)*



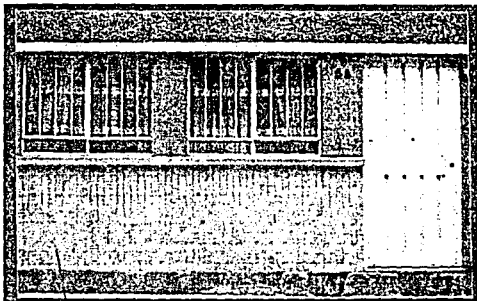
*Alicante 138, Col. Postal.
Esta casa a la que se le agregó un pedazo de muro, es representativa de una construcción de clase media de principios de los años 40.
(González Pozo, Alberto)*



*Alicante 77, Col. Alamos.
Aunque el recubrimiento es posterior, la casa es de los años 40 y pertenece a una familia de clase media.
(González Pozo, Alberto)*



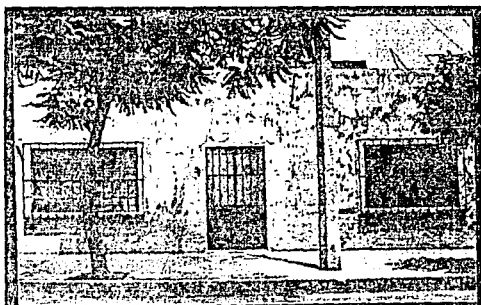
*Luz Saviñón 726, Col. Del Valle.
Casa escriturada en 1932, cuya fachada no ha sido modificada desde 1967.
(Juárez Corona, Felicitas).
El tamaño de la ventana indica la presencia de una trabe, solución costosa que generalmente una familia de clase media no ponía.
(González Pozo, Alberto)*



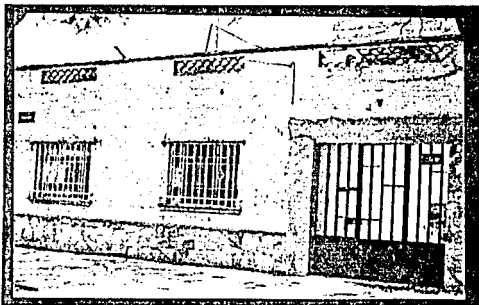
*Alicante 58, Col. Alamos.
Fachada que se conserva igual por lo menos
desde 1974.
(Juan, Maura)*



*Muscagni 73, Col. Ex-Hipódromo de Peralvillo.
La casa es anterior a 1947; en 1963 se colocó la
cintilla vidriada y lo demás se dejó igual.
(Medina Aguilar, Ema).
Casa de clase media baja, de principios de los 40.
(González Pozo, Alberto)*

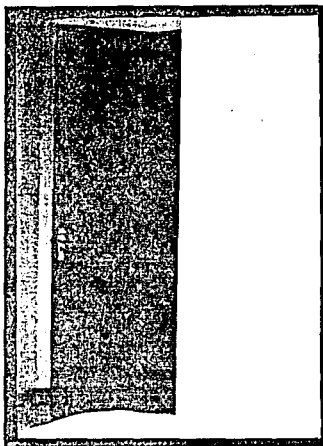


*Sotero Castañeda 675. Col. Ex-Hipódromo de
Peralvillo*



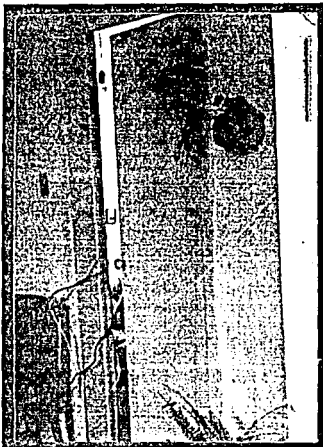
*Estafetas 159, Col. Postal.
Es típico de los 40 el uso de las tejas en la
parte superior y el rodapié de piedra como
protección del muro.
(González Pozo, Alberto)*

LINEAMIENTOS DE LA CONSTRUCCION Y PISOS



*Puerta de tambor de 1940.
(Beltrán, Juan José)*

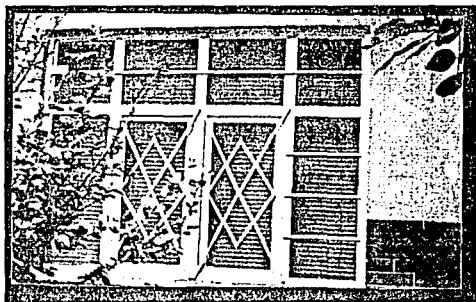




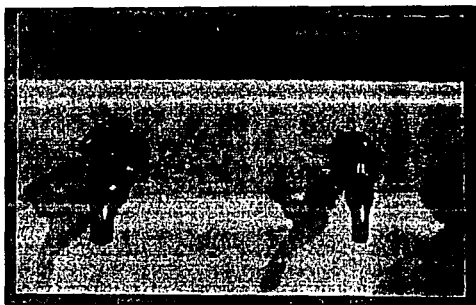
*Puerta entablada de una construcción de 1940.
(Casas, Ana)*



*Ventana de fierro estructural de una construcción de 1940.
(Beltrán, Juan José)*



*Ventana de perfil tubular de lámina 1949.
(Magaña, Trinidad)*



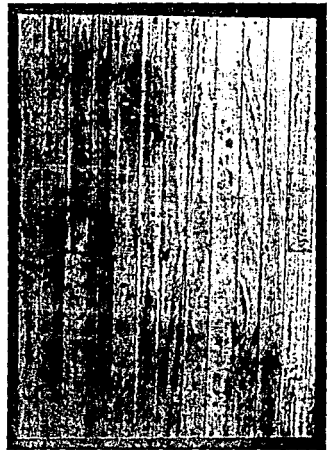
*Llaves de fregadero de principios de los años '40.
(Casas, Ana)*



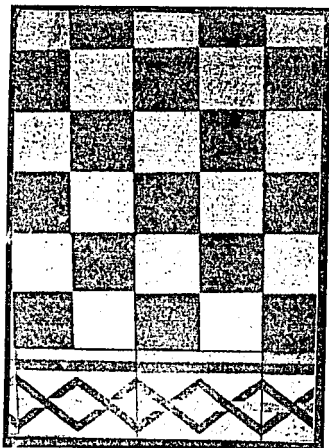
*Llaves de fregadero de 1940.
(Belrán, Juan José)*



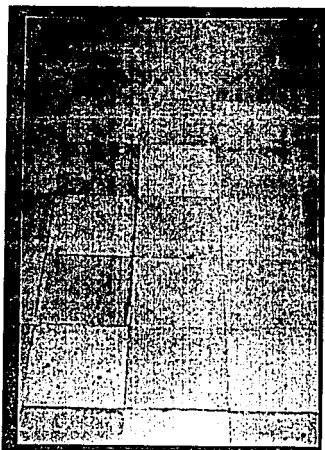
*Zoclo de madera de una construcción de 1940.
(Beltrán, Juan José)*



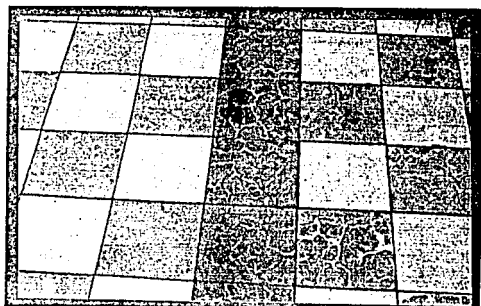
*Piso de duela de 1940.
(Beltrán, Juan José)*



*Piso de baldosa de 1940.
(Beltrán, Juan José)*

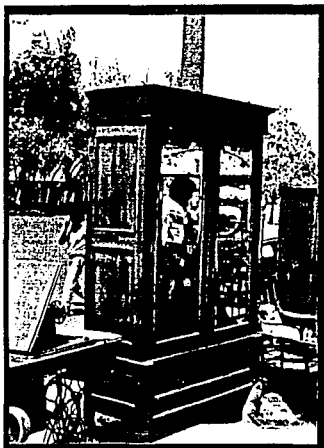


*Mosaico anterior a 1960.
(Aguilar Medina, Ema)*



*Mosaico de 1942.
(Márquez Quintero, Benigno)*

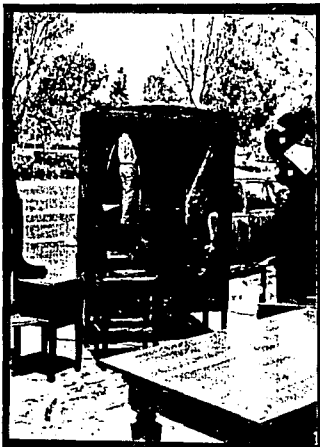
MUEBLES Y OBJETOS



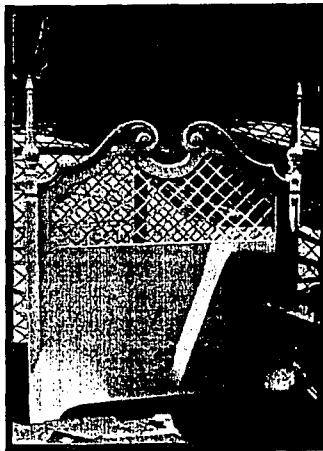
*Ropero tipo inglés de cedro blanco. Es un mueble elegante que pudo haber sido hecho a partir de 1920.
(Peña, Zaúl)*



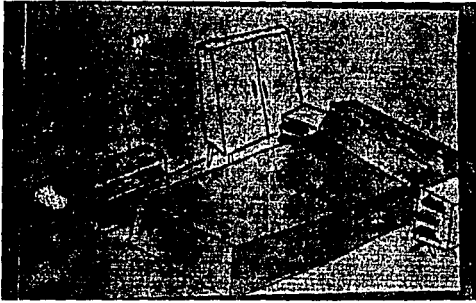
*Ropero de cedro de los años treinta, lunas biseladas de tipo francés.
(Peña, Zaúl)*



*Ropero de alrededor de los años 30, estilo italiano de cedro
chapeado a la caoba. Lunas biseladas.
(Peña, Zauil)*

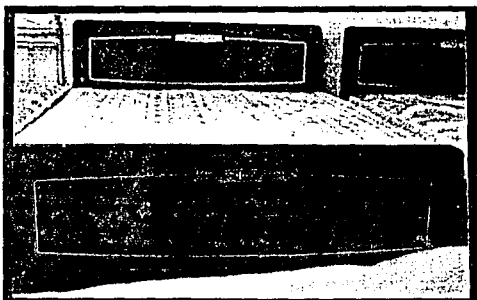


*Cabecera tipo antigua.
(Mercado La Lagunilla)*



Recámaras de 1960





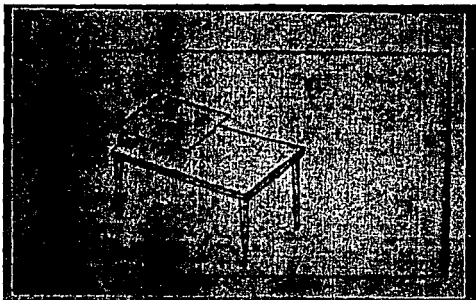
*Camas Lamas, modelos que salen a partir de 1970.
(Arroyo, Marta)*



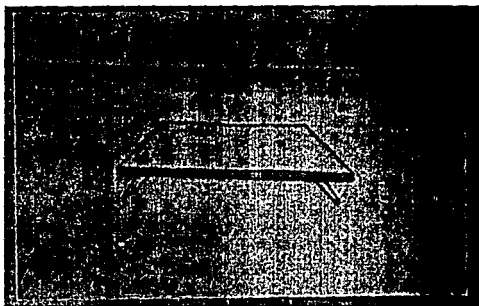
*Silla de 1960.
(Mercado de La Lagunilla)*

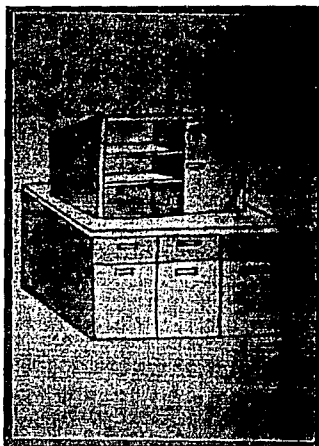
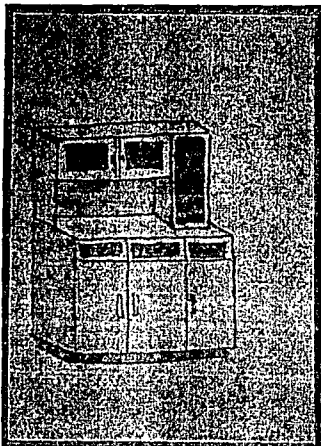


*Silla comprada en 1963.
(Medina Aguilar, Ema)*

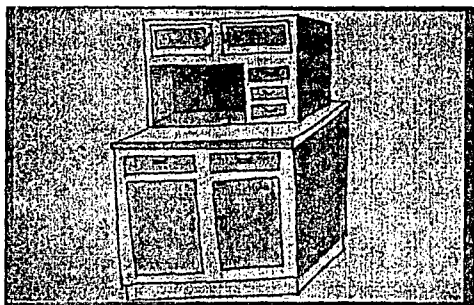


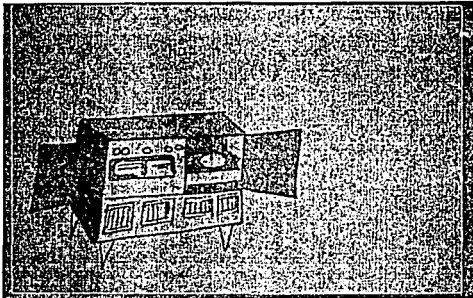
Mesas de centro 1958



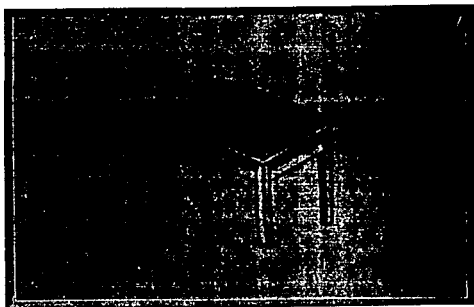


Alacenas de 1959

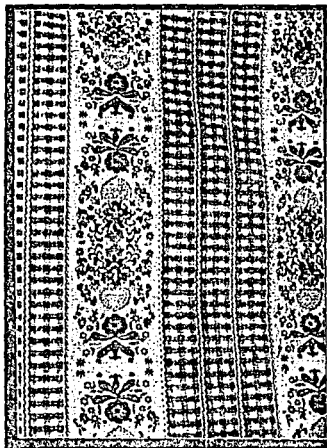




Radio consola 1959

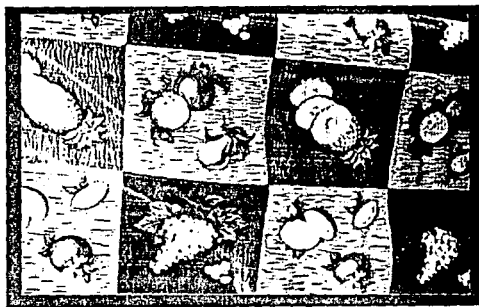
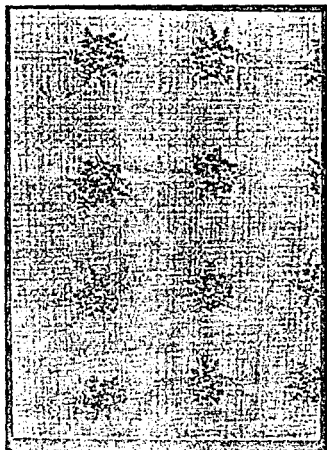


Mesa de madera 1960



*Modelo de plástico para
mantel que ya existía en
1972.
(López, Francisco)*

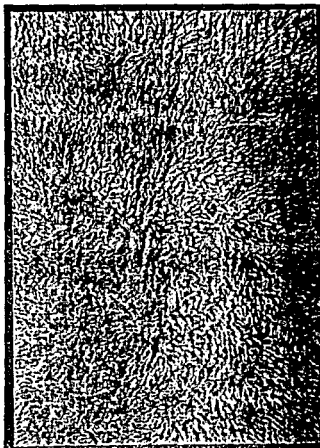
*Modelo de mantel de plástico de
1970.
(Carrillo, Rogelio)*



*Modelo de plástico anterior a 1980.
(Carrillo, Rogelio)*



*Modelo y color de cubetas que tienen entre 15 y 20 años.
(Molina, Serafín)*



*Tapetes que fueron muy comunes en los años setenta. Este fue comprado en 1950 y originalmente era de color limón.
(Valcís de Díaz, Margarito)*



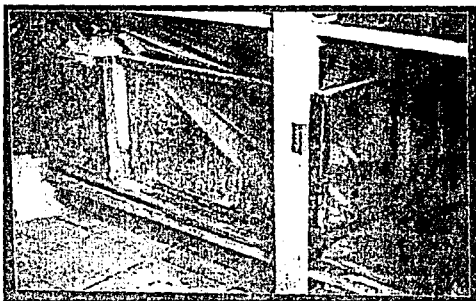
*Flores de plástico que se venden mucho desde hace 5 años.
(González, Margarita)*



*Modelo de flores de plástico que tienen por lo menos 12 años.
(Chemejía, Israel)*



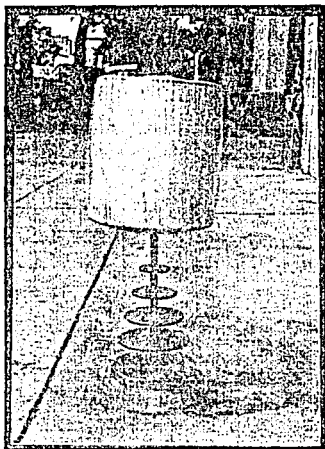
*Frutero de 1960.
Frutas anteriores.
(Medina Aguilar, Ema)*



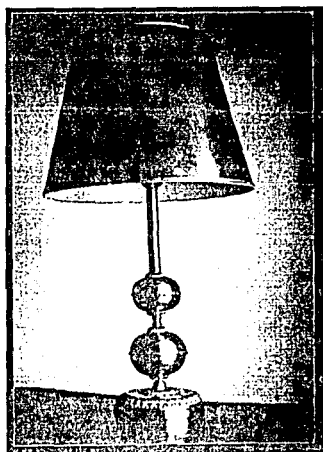
*Pecera que tiene 20 años.
(Sra. Núñez)*



Pecera redonda.



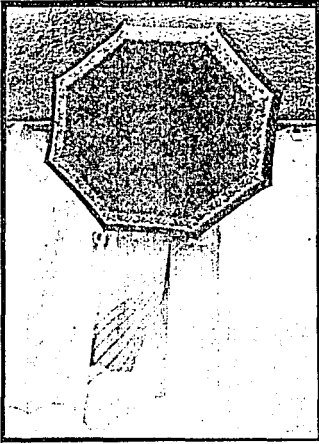
*Lámpara comprada en 1960.
(Medina Aguilar, Ema)*



*Lámpara de los años
cincuenta.
(Beltrán, Juan José)*

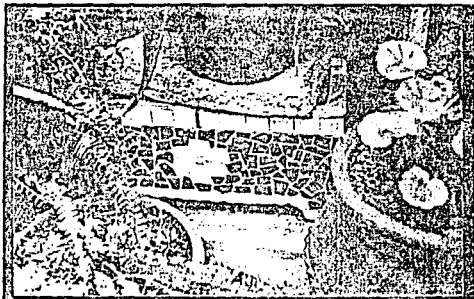


Lámpara de araña.



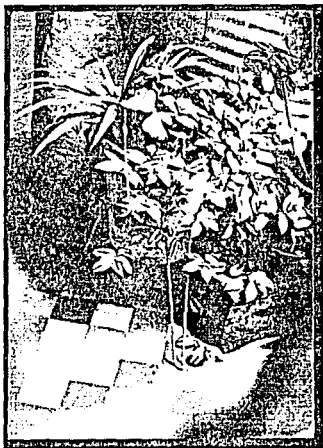
*Paraguas de 1985.
(Jiménez, Elizabeth)*



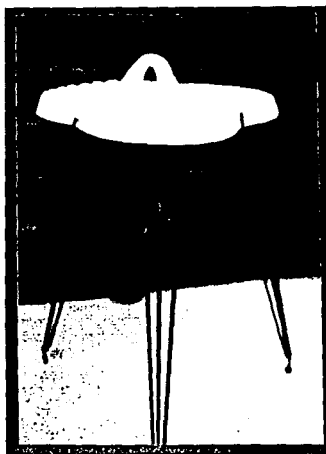


Macetas que se hacen con restos de platos o botellas.

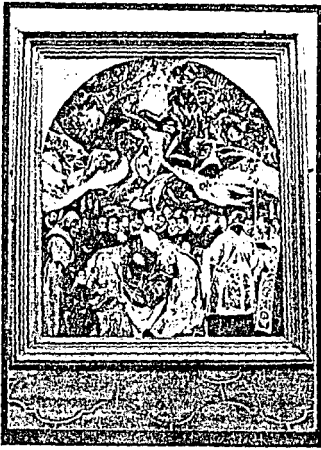




Bases para macetas.



*Botanero que se usó en los años sesenta.
(Peña, Zaúl)*



*Reproducciones de cuadros.
(García, María Josefa)*

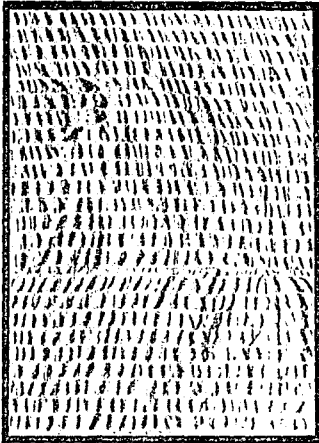


COLCHAS Y SABANAS

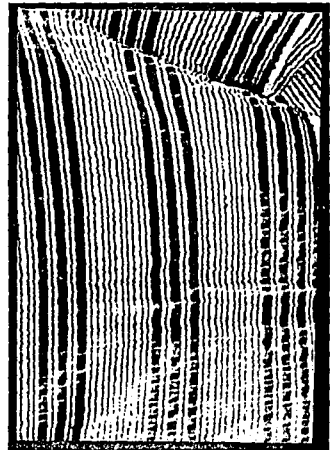
En los años sesenta las colchas corrugadas de algodón eran de las más comunes y económicas y venían rayadas o en algún color liso. También estaba la artisela, una tela un poco brillante y más costosa, solía tener rayas de colores guinda, amarillo, verde o dibujos. En general, estaban de moda las rayas y el color verde pistache. Las colchas se usaban por fuera de la cama y si eran rayadas, por ejemplo de artisela, podían tener a los costados (no en la superficie de la cama) rayas más delgadas. Las rayas quedaban verticales en la cama.

El estampado llamado caramelo, con rayas delgadas de varios colores en sábanas o colchas era muy utilizado.

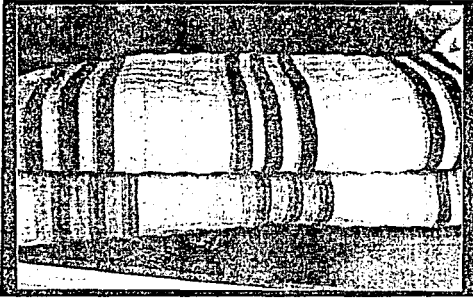
A principios de los años sesenta, no existían camas tamaño king zise, existían los tamaños catre, individual y matrimonial.



*Colcha corrugada de algodón.
Había blancas o en colores pastel.
(Peña, Zaúl)*



*Colcha corrugada color vino,
de 1955 o anterior
(Bejar, Issac)*

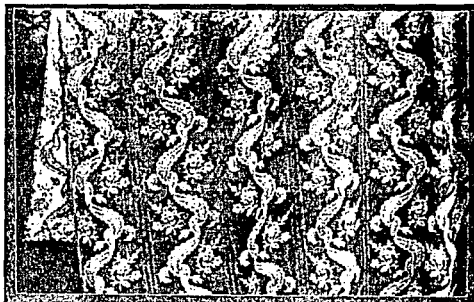


*Colchas corrugadas de algodón que tienen por lo menos 50 años.
(García, Santiago)*

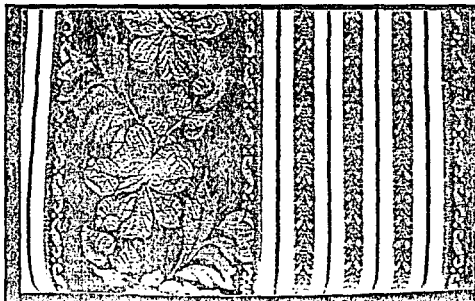




*Acolchados en colores pastel o motivos infantiles, muy comunes a partir de 1970.
(Ríbera Botello, Gabriel)*



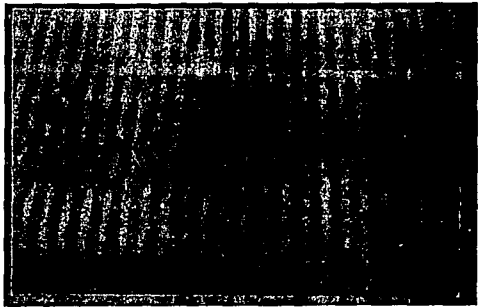
*Colcha de los años sesenta.
(Peña, Zaúl)*



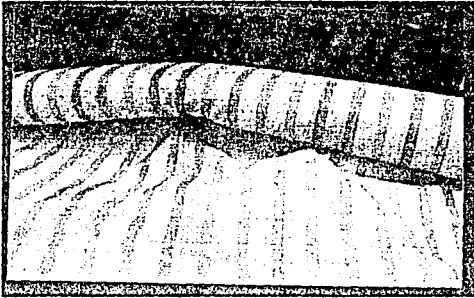
*Tela para colchas que se fabrica desde hace 60 años.
(Hernández, Javier)*



*Colcha amarilla con fleco, de los años
sesenta. Era elegante.
(Peña, Zail)*



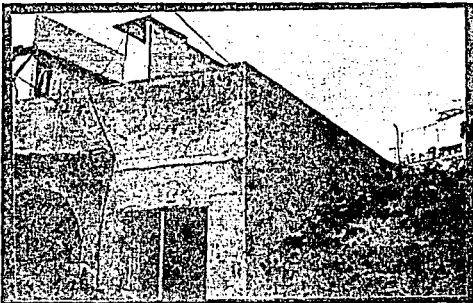
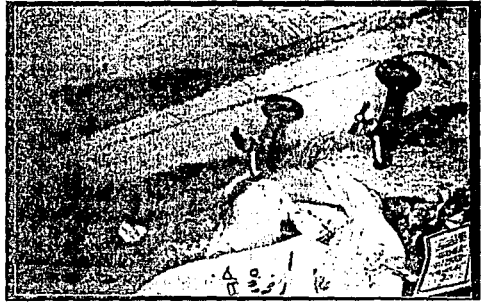
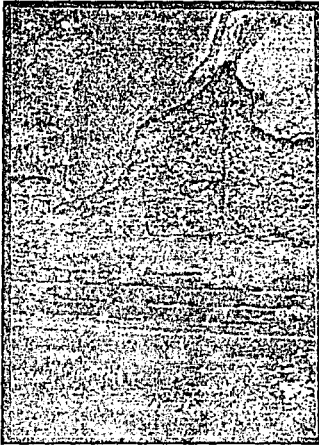
*Artisela, muy usada a partir de 1960.
(Martínez, Refugio)*

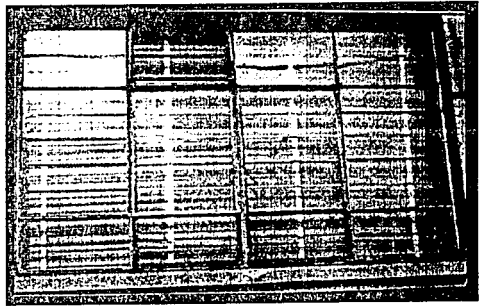
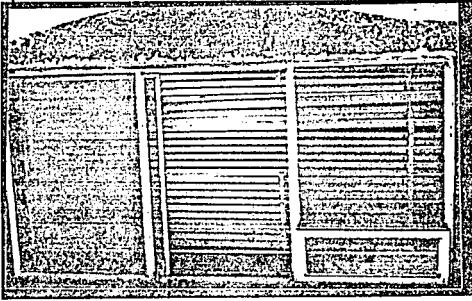


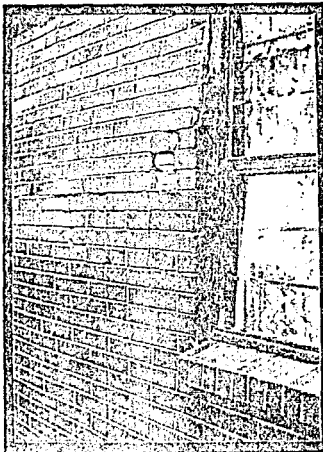
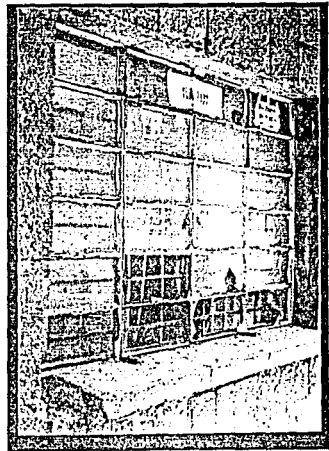
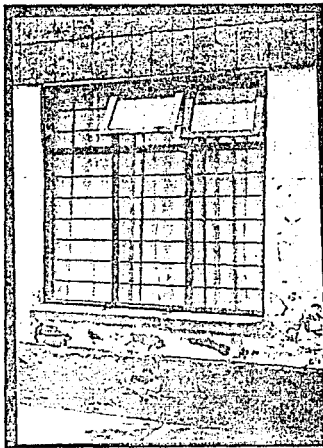
Sábanas caramelo.
(Ribera Botello, Gabriel)



DETERIORO Y HUMEDAD







CAPITULO IV

La ambientación es básicamente realista; es decir, no hay detalles fantásticos y si bien no existe siempre un apego total a los lineamientos históricos, se busca lograr la impresión de la casa de un matrimonio de clase media baja de los años sesenta. El marido ha fallecido a los pocos años de casado y en la casa han vivido desde entonces, durante 26 años, la viuda y sus hijas. En algunos casos se sacrifica la fidelidad histórica para lograr algún efecto, por ejemplo, vemos que las puertas de los años cuarenta eran anchas, pero para acentuar la sensación de incomodidad pondremos en la casa puertas más angostas, que medirán 70 cms. (exceptuando la puerta de entrada a la casa y la del baño) de ancho. En cuanto a la distribución de la casa habrá algunos detalles poco lógicos con el fin de acentuar la sensación de incomodidad, y algo poco racional, como el hecho de poner la entrada de la casa en la mitad de la estancia, entre la sala y el comedor, y el pasillo a un costado de la estancia obligando a dar un rodeo por todo el ambiente para acceder a la habitaciones y el baño, cuando lo más práctico hubiera sido que el pasillo y la entrada coincidieran a la misma altura de la estancia.

En algunos puntos, por atender a las pautas sobre el espacio que marca el guión, tampoco podremos atenernos estrictamente a la estructura más común de una casa de la época, por ejemplo, nuestra casa tiene un pasillo que necesariamente es largo ya que todas las habitaciones dan a él y tienen ventana al jardín. Además nuestra casa no tiene ni vestíbulo ni cochera.

Sabemos que el cuarto de Beatriz y Nadia tiene que estar cerca de la estancia, porque desde ella se oyen sonidos provenientes del cuarto. El baño, aunque no aparece nombrado en el guión ni se verá su interior, estará ubicado como una puerta cerrada en el pasillo. Leonor tiene que pasar por el cuarto de sus hermanas para llegar al suyo.

Para conseguir los ya mencionados efectos de abandono, de incomodidad, de un ambiente opresivo y sombrío, las propuestas concretas de ambientación son:

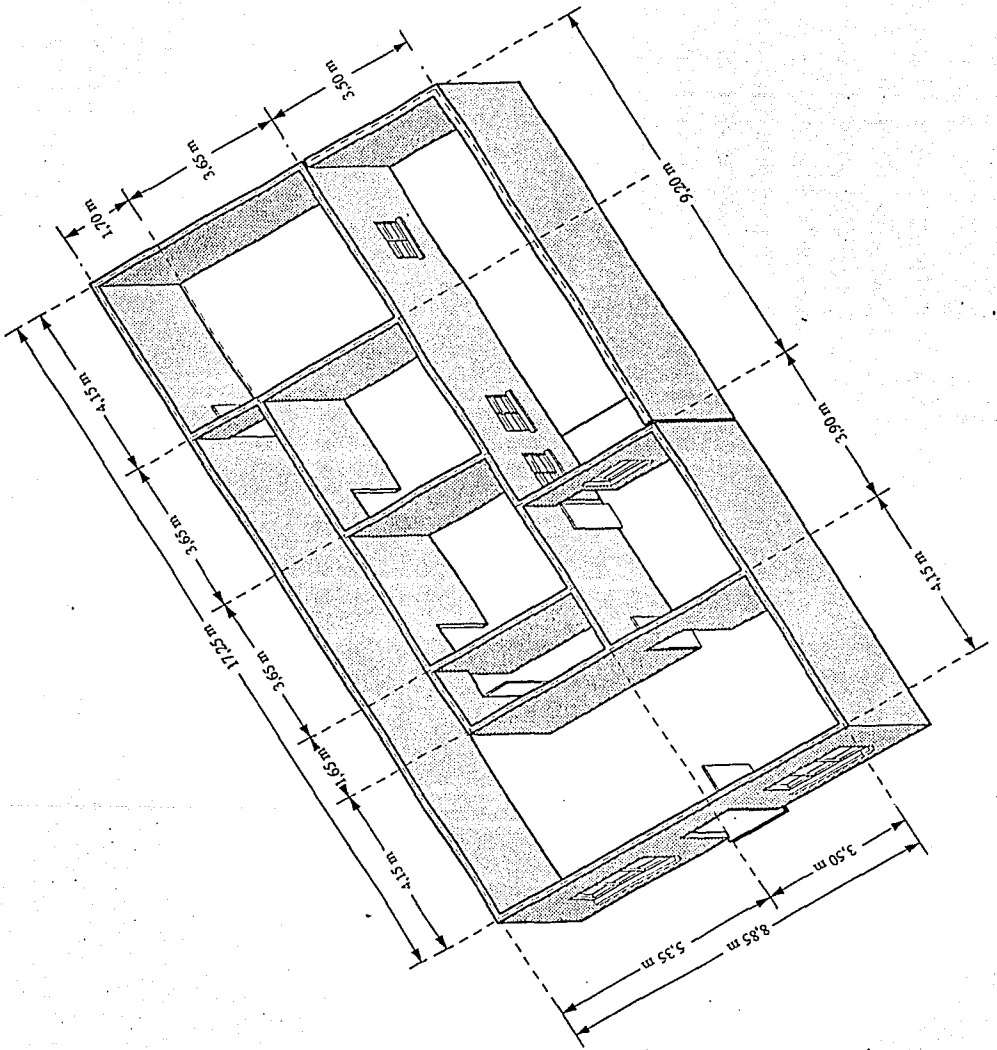
- Ventanas pequeñas, ubicadas a mitad del muro.
- Humedad en algunas paredes.
- Paredes manchadas, sucias, a veces con la pintura descascarada y algunas grietas.
- Duelas gastadas, maltratadas.
- El zoclo de madera a veces levantado.
- Decoración ecléctica, no planeada, que da la impresión de que las cosas se han ido amontonando a medida que fueron llegando a la casa (porque fueron necesarias en muchos casos).
- Habrá muebles y elementos con alturas muy distintas para dar una impresión de discontinuidad.
- Los muebles y objetos serán a veces ligeramente más grandes, más chicos, más anchos y alargados de lo que son en realidad, para crear un efecto de distorsión y extrañeza.
- Cosas fuera de lugar y en deshuso en todas partes.
- Dentro de la casa no hay plantas.
- Polvo sobre las cosas que no se usan.
- A veces, a través de la luz que entra por las ventanas, vemos partículas de polvo en el aire.
- Objetos de varias épocas para que se note el paso del tiempo, aunque debe quedar claro que desde la muerte de Andrés, Aurelia y sus hijas no han tenido dinero para comprar muebles ni cosas caras.

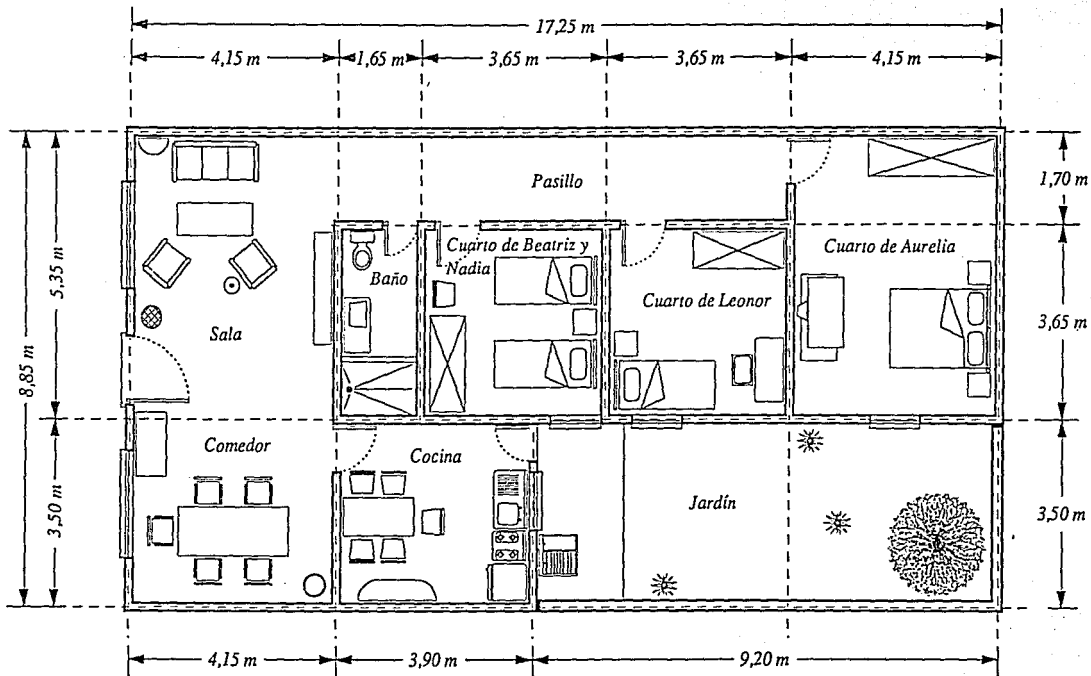
- Aparte de su foto, algunos detalles, como la consola y los discos, recordarán a Andrés.
- Predominan los colores fríos, opacos, aunque de pronto aparece algún objeto brillante. Las paredes y el techo son de un verde claro, grisáceo en toda la casa: Las ventanas con persianas metálicas de color gris y algunas cosas como las colchas de las camas que pudieron haber sido coloridas en algún momento, ahora están gastadas y un poco desteñidas.
- El color será monótono, tratando de que las formas no queden muy definidas, que no resalten, un poco como sucede en la narración, donde todo transcurre al mismo nivel y ningún hecho predomina.
- En general la luz es difusa, escasa a veces muy fuerte, pero siempre es una iluminación poco confortable.
- En la casa se oyen ruidos: el refrigerador, el excusado que tira agua y algunas puertas crujen.

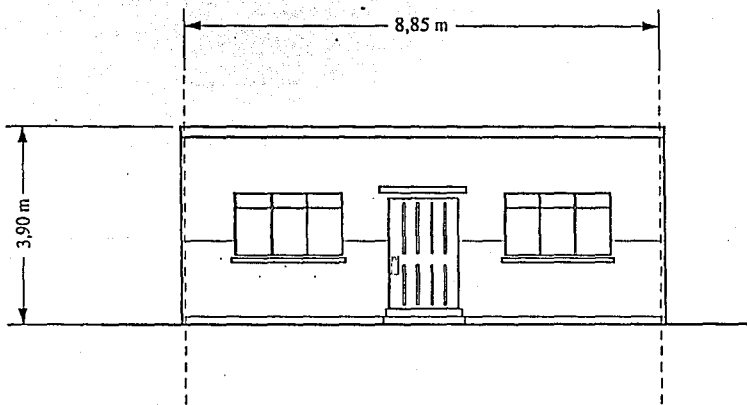
El guión marca claramente dos momentos donde el estado de la casa ha empeorado, además de aquellos en que algunos de los muebles fueron retirados para venderse (uno de ellos es al final cuando la casa está abandonada), pero también la idea es desarrollar un deterioro sutil pero progresivo a lo largo del film, por ejemplo, que aumentaran las manchas de humedad o suciedad y las grietas en los muros, que se saltan un poco algunas de las bisagras de las puertas, se levantarán algunas duelas, que algunas puertas de los muebles de la cocina se salieran o que no cerraran bien y que el zoclo de madera se despegara de algunas partes. Esto con el fin de que el ambiente de la casa vaya acentuando el transcurrir de la narración, en el sentido de que todo se va deteriorando y tomando matices extraños, un poco irreales, y también para hacer de la casa algo parecido a un personaje, con su propia evolución y desarrollo, narrando una historia visual con ella.

Los muros medirán 15 cm. de grosor y 2.50m de alto, excepto la barda del jardín que tiene 3.50m.

Los planos de planta, isométrico y el de fachada están hechos a escala 1:00 y los otros a 1:50.







SALA - COMEDOR

Secuencias en las que aparece: 15

- Día
- Tarde 5
- Noche 10

Lineamientos que marca el guión:

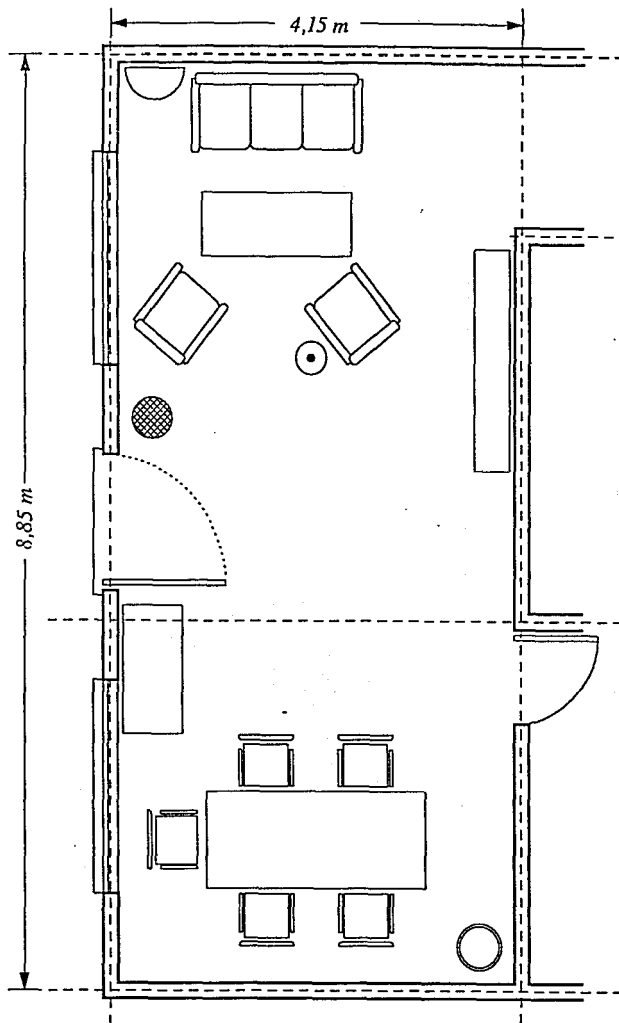
Hay un sofá, dos sillones, una mesa de centro, una lámpara, una mesa con sillas, un trinchador, una luz (foco o lámpara en el techo). Una ventana que da a la calle.








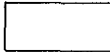



Por este ambiente se entra a la casa, la puerta de entrada está en la mitad, dividiendo la sala del comedor. Hay también un librero de madera pintado de blanco, es un mueble alto, con estantes muy altos, poco prácticos, que está casi vacío; tiene algunos libros de texto, cuadernos y una pecera que alguna vez tuvo peces y que ahora guarda algunos objetos que se han ido amontonando en su interior: llaves, un lápiz, un durex, etc., en el estante puede haber también alguna caja o bote de medicinas.

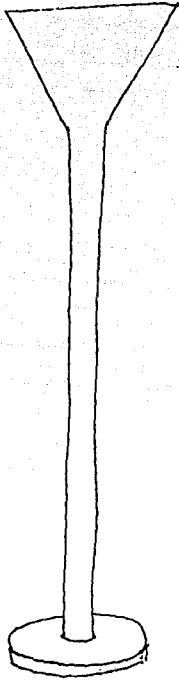
Desde uno de los sillones se ve la puerta de entrada, por cuya parte inferior entra la luz de la calle y se marcan las sombras de los pies de la persona que está afuera. Junto al sillón desde el cual se ve la puerta hay una lámpara.

En este ambiente habrá algunos adornos, en general cosas que se usaron en otra época. No es un espacio que se utilice mucho, excepto para pasar rumbo al interior de la casa o a la cocina. Quien lo usa es Aurelia, que se sienta a tejer; sin embargo, suele haber cosas fuera de lugar: un sweater dejado al pasar, cenizas o colillas en los ceniceros, recibos sobre la mesa, una bolsa vacía de papas sabritas sobre la mesa, etc. En el comedor hay una maceta grande que alguna vez tuvo plantas y que ahora tiene tierra seca y colillas de cigarros, las persianas de las ventanas (que serán dos de igual tamaño) están generalmente cerradas. Aquí, como en todos los ambientes en los que hay duela, ésta se encuentra muy gastada y en algunas partes el zoclo se ha desprendido.

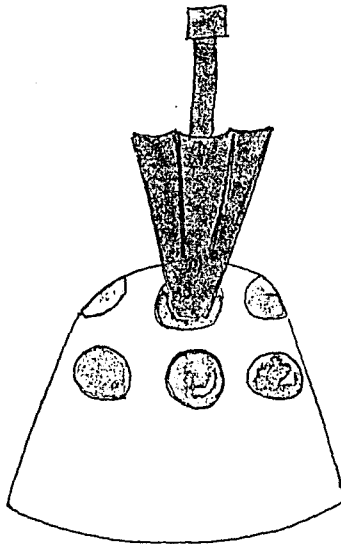
En el comedor hay sólo cinco sillas porque la sexta está en el cuarto de Nadia y Beatriz, la mesa, casi pegada al techo, hay una lámpara como la de la foto. Sobre la mesa está la carpeta de la foto y sobre la carpeta el frutero de murano.



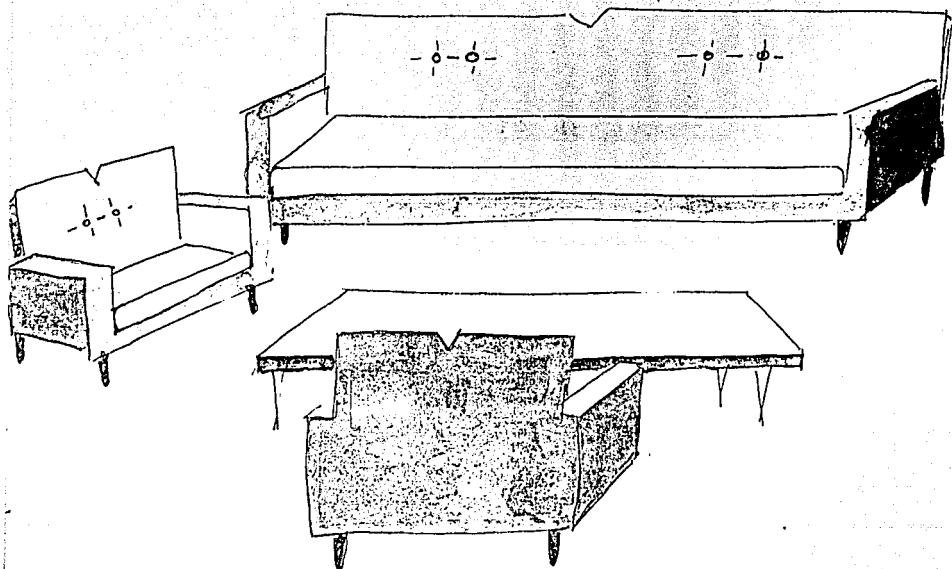
MOBILIARIO	
	Sillón 3lp (1.70 m. x 0.75 m.)
	Sillón 1lp (0.75 m. x 0.75 m.)
	Mesa de centro (1.50 m. x 0.60 m.)
	Taburete de Medio-circulo (0.60 m. x 0.30 m. de radio)
	Lámpara de pie
	Paraguero
	Librero (2.10 m. x 0.35 m.)
	Mesa de comedor 6lp (2.20 m. x 0.90 m.)
	Silla de comedor (0.55 m. x 0.50 m.)
	Radio consola (1.20 m. x 0.60 m.)
	Maceta



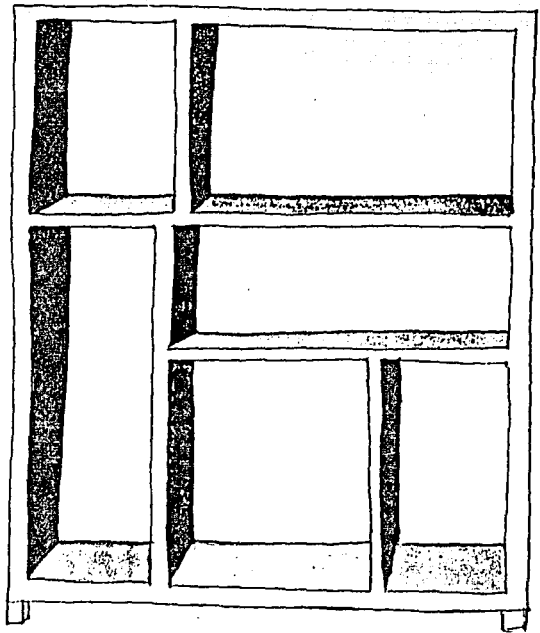
Lámpara de metal pintado de blanco 1970. Estará junto al sillón en que Aurelia se sienta a tejer.



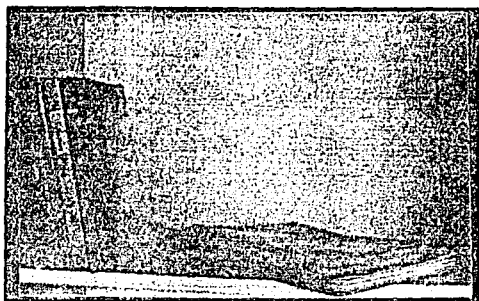
Mueble para poner paraguas y bastones de metal pintado de blanco, 1970. Estará junto a la puerta de entrada.



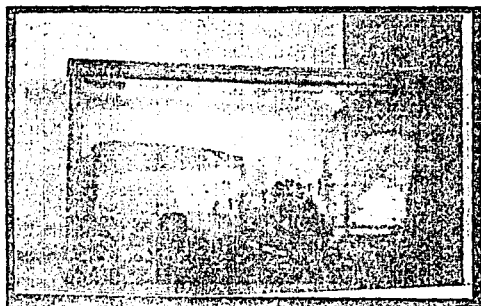
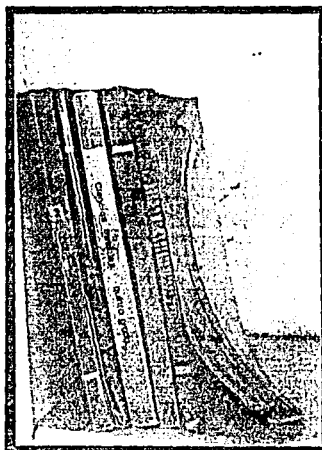
Sala de 1960. El sofá y sillones son de color verde. La mesita es de madera oscura.

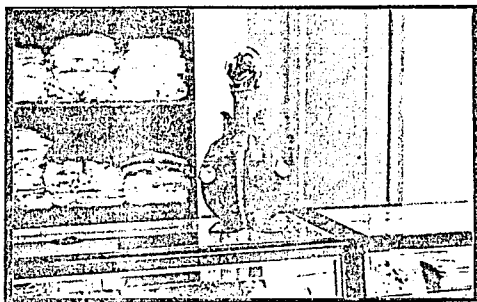


Librero de madera pintado de blanco, con divisiones poco prácticas.

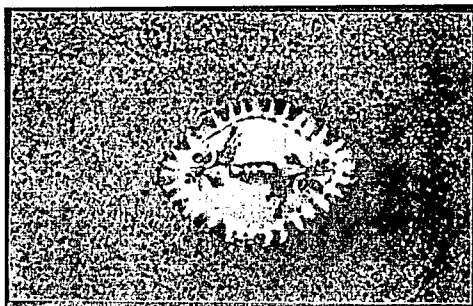


Libros de texto, cuadernos y pecera con objetos de desuso que estarán sobre el librero.

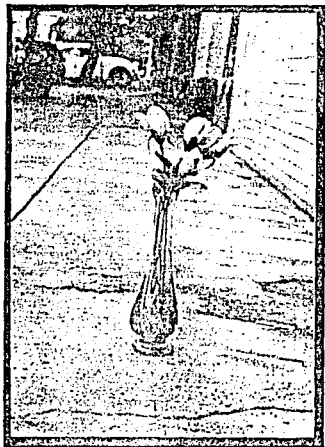




*Licorera de vidrio en forma de payaso que se usaron mucho en los años sesenta.
(Del Moral, Cosme, Ing.).
Estará en el librero*



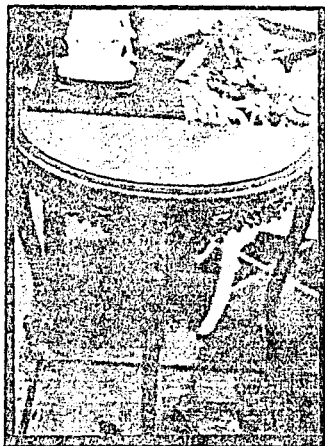
*Bombonera de porcelana horneada con aplicación de calcomanías. Reproducción de porcelanas francesas que se hacen partir de los años sesenta.
(Paña, Zail). Estará en el librero*



*Florero comprado a principios de los años 60
(Medina Aguilar, Ema)*



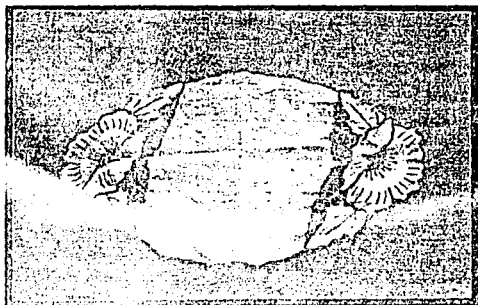
*Modelo de flores de plástico que tienen por lo menos 13 años.
El florero tendrá puestas las flores de plástico y junto con el
cenicero estará sobre la mesa del centro de la sala.*



*Media mesa de madera chapeada.
Se fabricaron a partir de los 20.
(Mercado La Lagunilla)*

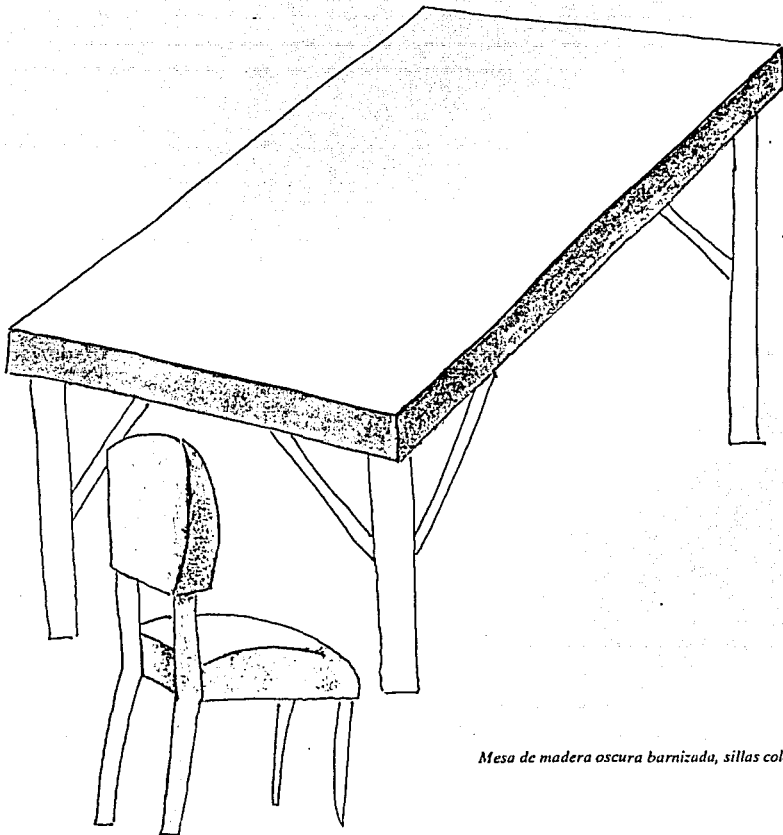


Maceta que estará sin plantas

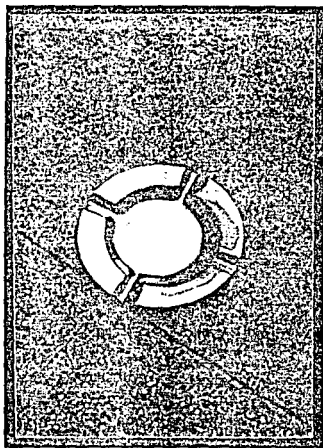


*Carpeta bordada a mano anterior a 1960. Esta
carpeta estará sobre la consola.
(Medina, Esperanza)*

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



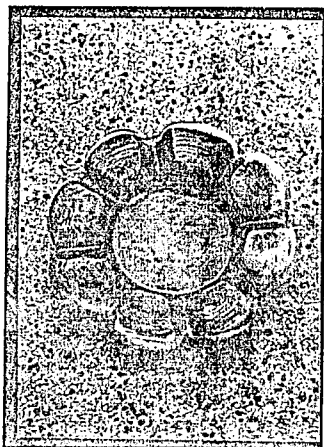
Mesa de madera oscura barnizada, sillas color verde oscuro, 1958.



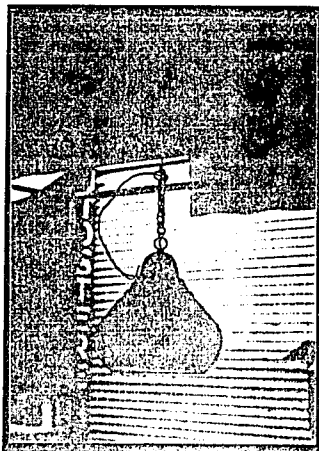
Cenicero de aluminio.



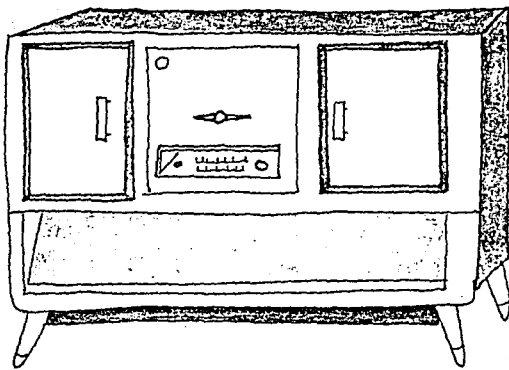
*Frutero de imitación murano de los años treinta.
(Mercado La Lagunilla).
Estará en el centro de la mesa del comedor.*



*Cenicero de murano de los años treinta,
que estará sobre la mesa del comedor.
(Peña, Zañil)*



*Lámpara de tipo plafón de cristal blanco prensado.
Salieron en los años cuarenta o cincuenta.
(Peña, Zañil).
Estará en el techo sobre la mesa del comedor al centro
de la misma.*



Radio consola de 1960.

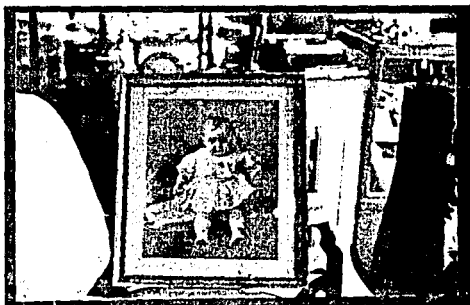


Portadas de los discos de los años cincuenta que se verán entre los que están en el piso apoyados en la consola.

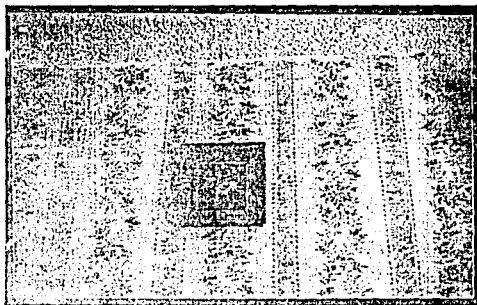




Reproducción que estará enmarcada en un marco como el que sigue



*Marco de madera de 1910.
(Olivero, Ruth)*



*Cuadro de 1960, estará en la sala.
(Median Aguilar, Ema)*

LA COCINA

Secuencias en las que aparece: 7

- Día 1
- tarde
- Noche 6

Lineamientos que marca el guión:

Hay un fregadero, una mesa con sillas, basurero, y un calendario chueco colgado en la pared.

Se comunica con la estancia, y desde la puerta de entrada a la cocina se ve el fregadero. Si una persona está lavando trastes en el fregadero y voltea, ve la mesa y las sillas (ve alguien sentado en una de las sillas).

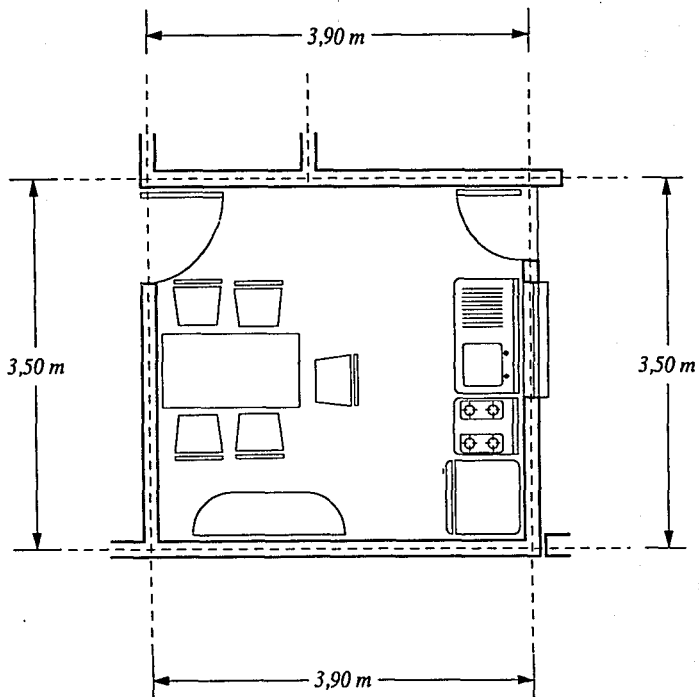
La estufa tiene cuatro quemadores y en la cocina hay mosaicos verdes en el piso y en las partes de la pared donde está el fregadero que hay que proteger. No se verá una vajilla completa, aparecerán piezas de diferentes juegos, y a algunas tazas les faltará el asa.







Encima del refrigerador está la panera de plástico con unos papeles, recibos por ejemplo, adentro.

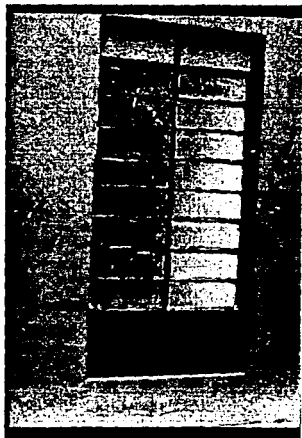
Arriba de la mesa cuelga del techo un foco pelón. A un costado de la mesa, en la pared, está un calendario como el de la fotografía pero sin calendario. Debajo del fregadero, en el piso suele haber una jerga, en el rincón una escoba y un recogedor de plástico.

Una de las patas de la mesa está desnivelada, se detiene con un pedazo de papel periódico doblado.

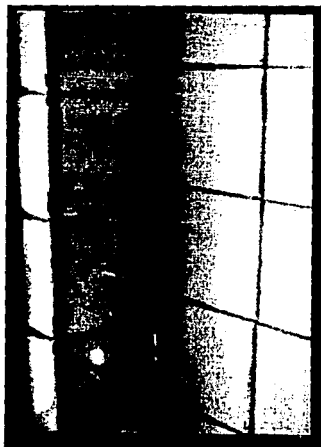
La puerta de la fotografía sirve para comunicar la cocina con el jardín.



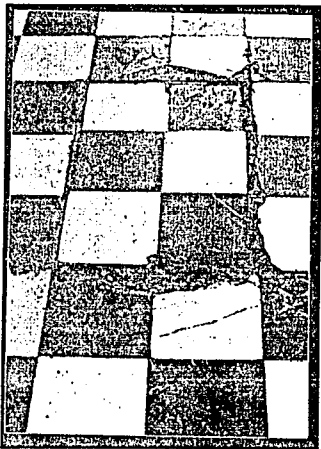
MOBILIARIO	
	Mesa desayunador 6lp (1.40 m. x 0.70 m.)
	Silla (0.45 m. x 0.40 m.)
	Alacena de media elipse (1.55m x0.40 de radio)
	Tarja de cocina (1.10 m. x 0.65 m.)
	Estufa (0.65 m. x 0.54 m.)
	Refrigerador (0.70 m. x 0.75 m.)



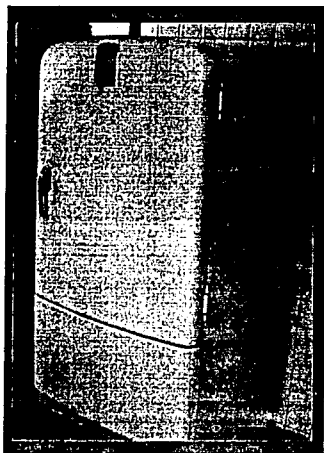
*Puerta de metal de principios de los años cuarenta.
(Casas, Ana).
Esta es la puerta que comunicará la cocina con el jardín.*



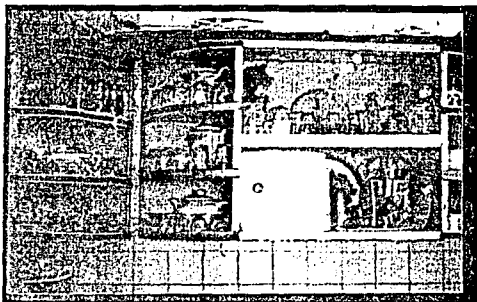
*Azulejo blanco de cocina colocado en 1963.
(Medina Aguilar, Ema)*



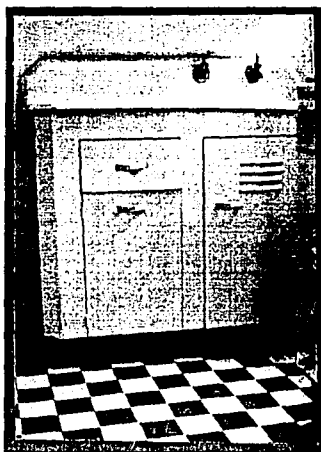
*Piso de baldosa colocado alrededor de 1930.
(Castro, Señor)*



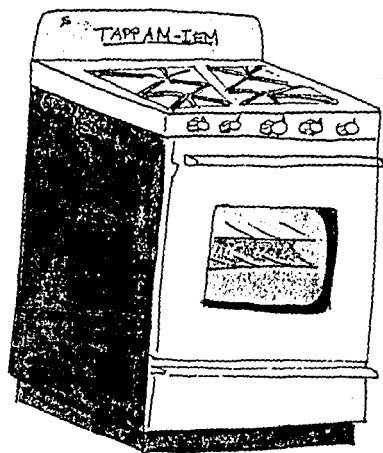
*Refrigerador de los años cincuenta.
(Guzmán, María Eugenia)*



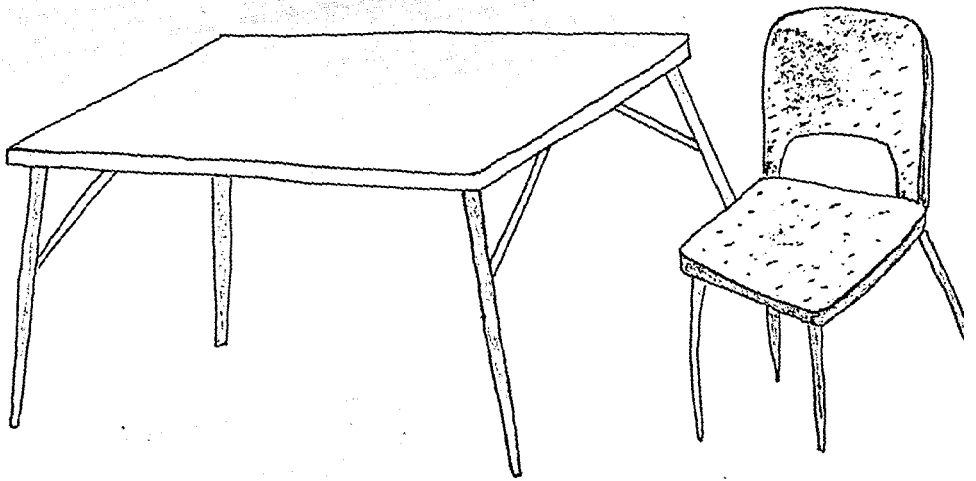
*Mueble de cocina comprado en 1963.
(Medina Aguilar, Ema)*



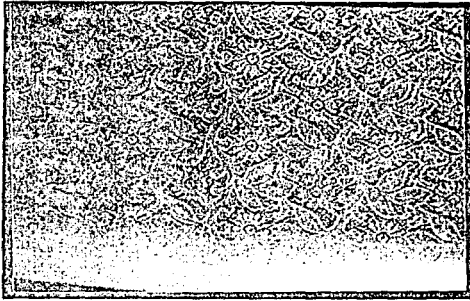
*Mueble de cocina y llaves de fregadero 1940.
(Belrán, Juan José)*



Estufa de 1960.



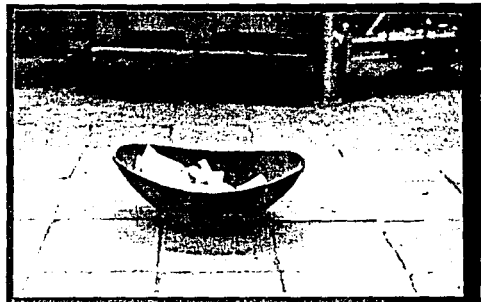
Mesa de formica, sillas de plástico, 1



*Modelo de plástico que se fabrica por lo menos desde 1972.
(López, Francisco)
y que estará sobre la mesa.*



*Telas para trapos de cocina con recetarios que se usan desde 1980 y que se hicieron en varios materiales.
(Ribera Botello, Gabriel)
Trapo que estará en la cocina.*

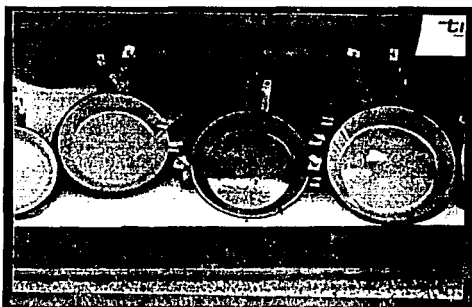


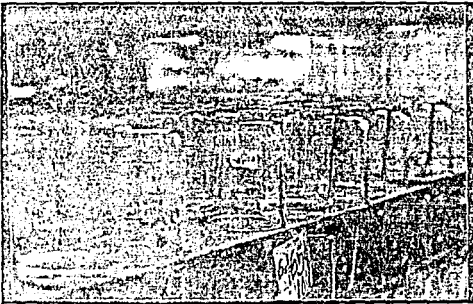
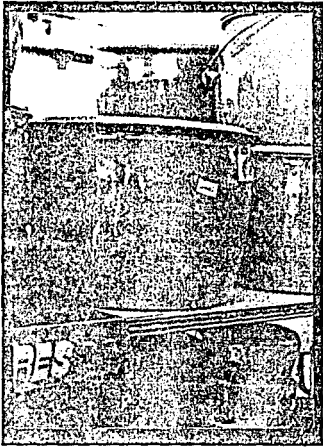
*Frutero de plástico verde anterior a 1960.
Estará sobre la mesa.
(Medina Aguilar, Ema)*



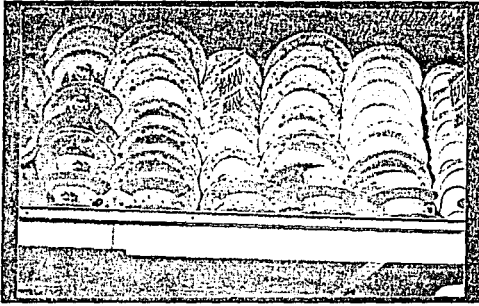
Foto que sin almanaque estará colgado en la pared.

Modelos de sartenes, ollas y jarros de peltre que se conservan iguales desde 1950 por lo menos y el color azul claro es el que desde entonces más se usa en el centro del país. En el norte es más común el oscuro.
 (Molina, Serafin)

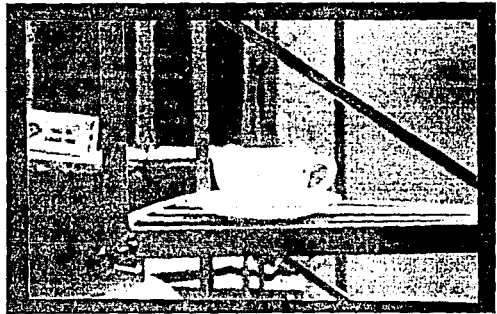




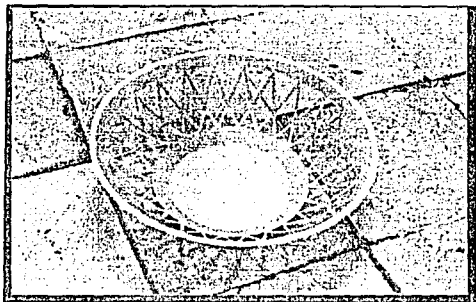
*El modelo de vasos más común desde
por lo menos 1975.
(Molina, Serafin)*



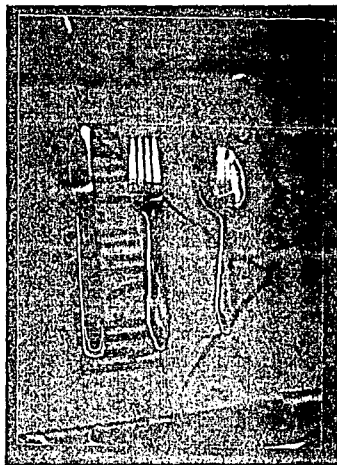
*Vajilla que se vende desde 1960.
(Rodríguez, Víctor)*



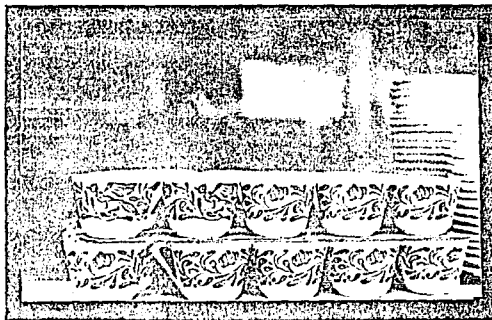
*Vajilla Termocrisa de color verde claro anterior a
1960.
(Medina Aguilar, Ema)*



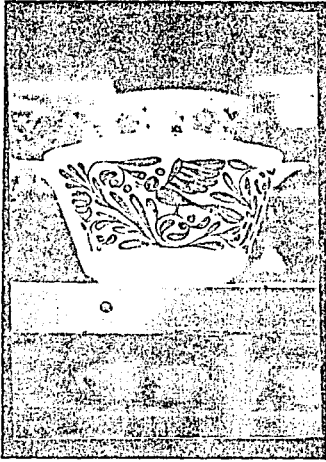
*Panera de plástico que tiene por lo menos 20 años. (Medina Aguilar, Emma)
Estard encima del refrigerador*



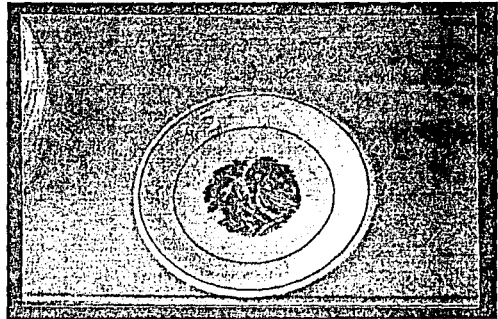
*Modelo de cubiertos que ya existía en 1970.
(Molina, Serafín)*



*Vajilla de la fábrica El Anfora que se vende hace más de 25 años.
(Rodríguez, Víctor)*



*El motivo que decoru este plato es uno de los más antiguos que se fabrican en México.
(Molina, Serafin)*



HABITACION DE BEATRIZ Y NADIA

Secuencias en las que aparece: 10

- Día
- Tarde 4
- Noche 6

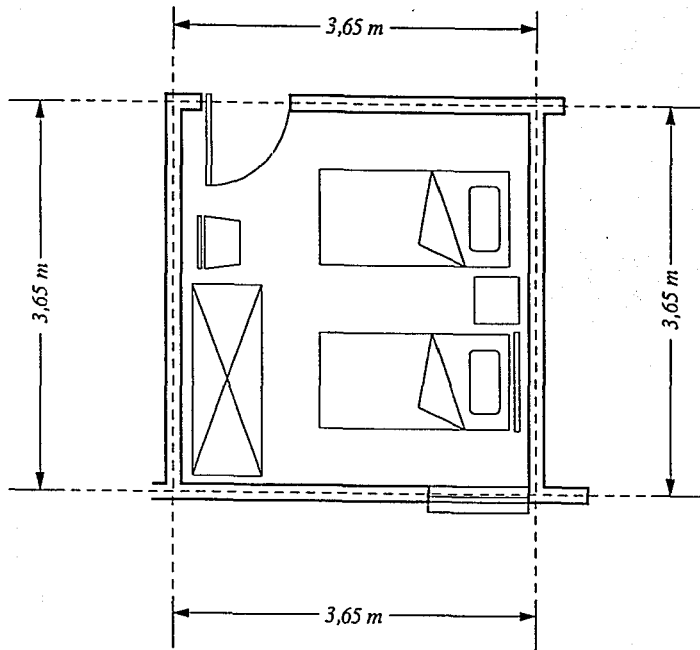
Lineamientos que sobre el ambiente marca el guión:





Hay dos camas, un buró y una grabadora. Beatriz tiene en la pared fotos o posters de músicos, Nadia de hombres desnudos o semidesnudos.

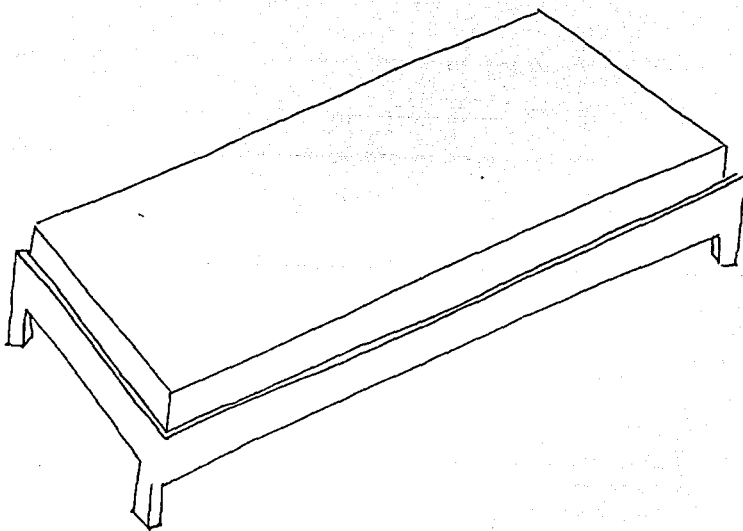
Hay una ventana que da al jardín. Desde la puerta del cuarto, a través de esa ventana, tiene que verse por lo menos uno de los arbustos del jardín.

Este será el cuarto más desordenado de la casa, en el habrá siempre cosas fuera de lugar, zapatos en el piso, ropa tirada, útiles escolares junto o encima de la cama de Nadia que suele hacer sus tareas en el cuarto, la guitarra de Beatriz en un rincón, en otro la mochila de Nadia, las camas, o por lo menos la cama de Nadia estará muchas veces sin hacer. En el cuarto estará una de las sillas del comedor, siempre llena de ropa sin doblar. En el pedazo de pared que corresponde a sus camas, cada una ha pegado diferentes fotografías o posters, que ponen en evidencia los distintos gustos y personalidades de las hermanas.

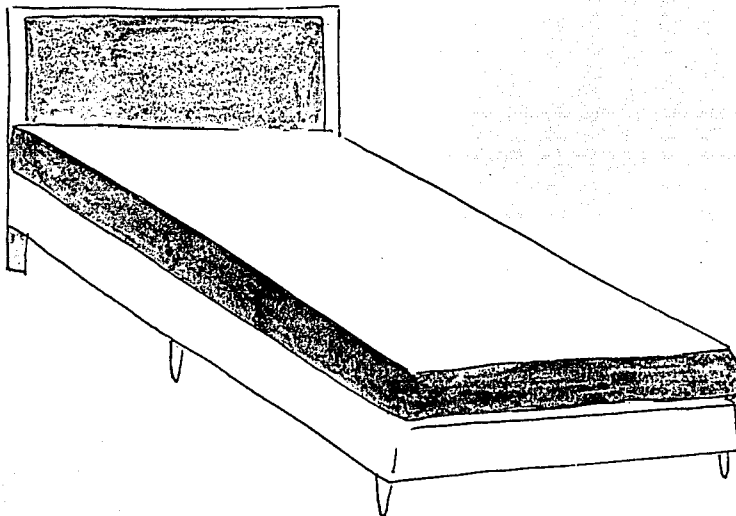
Beatriz y Nadia comparten un ropero. La colcha de la cama de Beatriz es igual que la de Nadia.



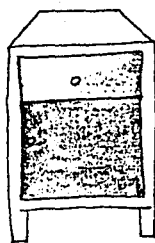
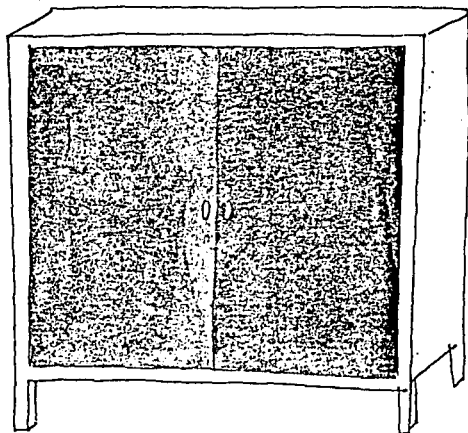
MOBILIARIO	
	<i>Cama "individual"</i> (1.00 m. x 1.90 m.)
	<i>Mesa de noche</i> (0.50 m. x 0.50 m.)
	<i>Silla</i> (0.45 m. x 0.40 m.)
	<i>Ropero</i> (1.80 m. x 0.70 m.)



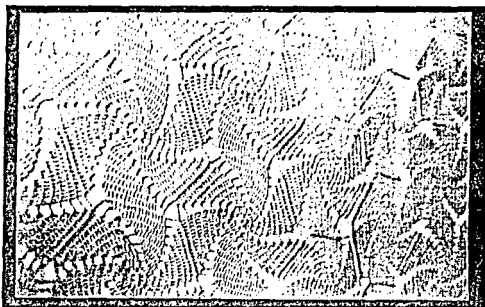
Cama de Beatriz de madera sin pintar. 1963.



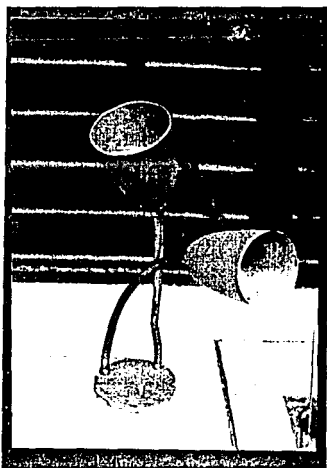
Cama de Nadia. Box Spring con cabecera imitación madera, 1970.



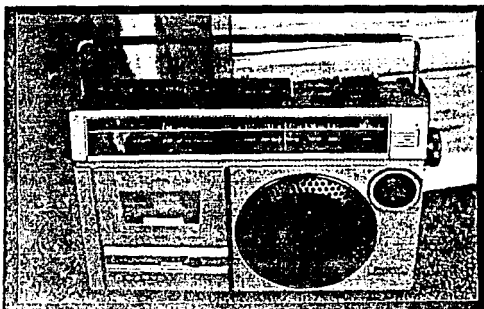
Ropero y buró de Beatriz y Nadia, lucen juego y están chapeados con 2 tipos de madera, una más clara y otra más oscura, 1961.



*Colcha tejida en 1970.
(Medlan Aguilar, Ema)*



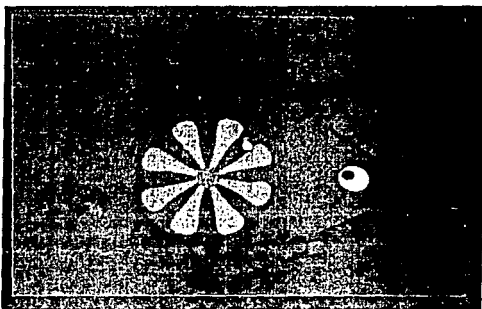
*Lámparas que se usaron a partir de los años sesenta
(Juárez, Felicitus)
Una estará sobre el buró.*



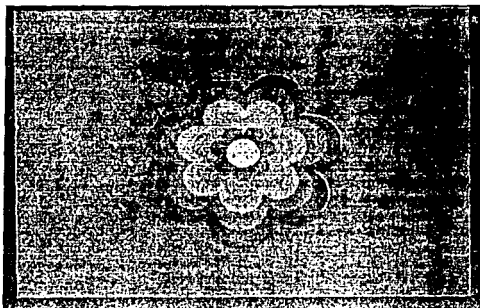
*Tocacintas que tiene 14 años.
(Medina, Esperanza).
Estará en el piso con la caja para cassettes junto a la
cama de Beatriz.*

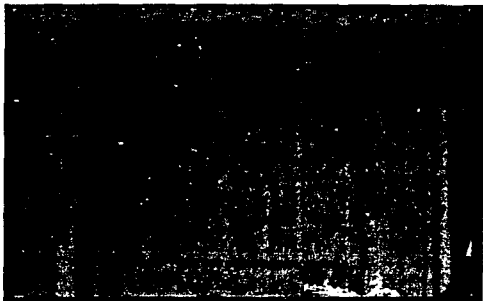


*Maletín de mezclilla para guardar cassettes, se usaron mucho en los años setenta.
(García, María Josefa)
Estará en el piso, junto a la cama de Beatriz*



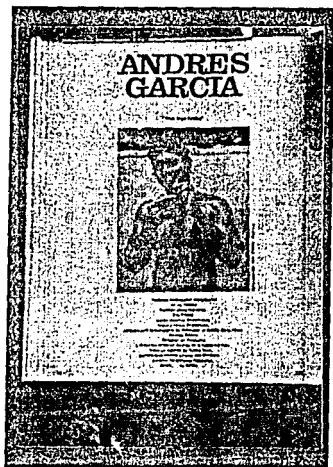
*Calcomanías que fueron compradas en 1972
(Cabib, Lía),
que estarán pegadas en la ventana del cuarto.*



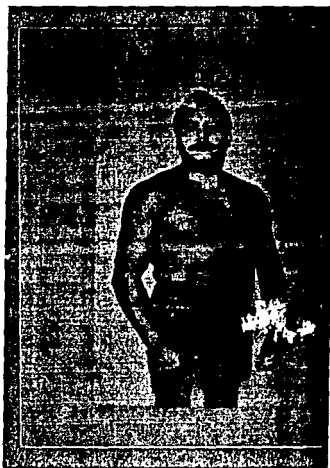


Posters y fotografías de Beatriz.





*Posters y fotografías de Nadia.
Foto tomada de la Revista EROS de 1976*



Luchador mexicano que peleaba desde por lo menos 30 años.

HABITACION DE LEONOR

Secuencias en que aparece: 8

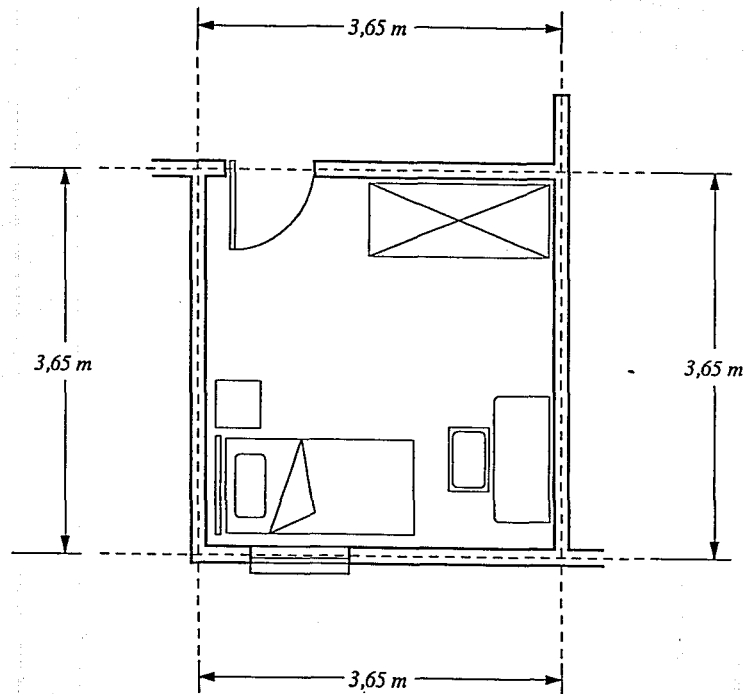
- Día
- Tarde 1
- Noche 7

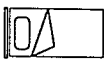



Lineamientos que marca el guión:

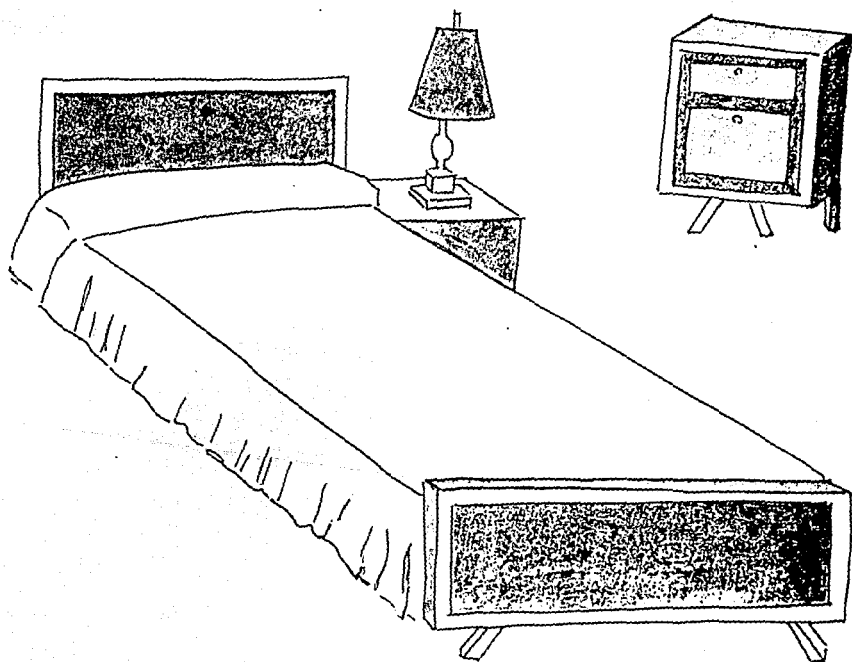
Hay un ropero con espejo vertical ovalado y una puerta con llave. Un buró con cajón, una cama con cabecera y un tocador con artículos de belleza.

Si una persona se sienta en la orilla de la cama puede ver el espejo del armario; arriba de la cama está la ventana.

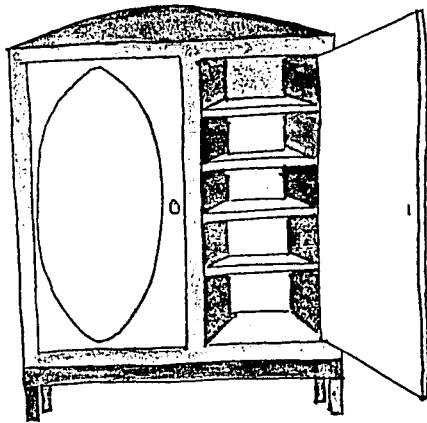
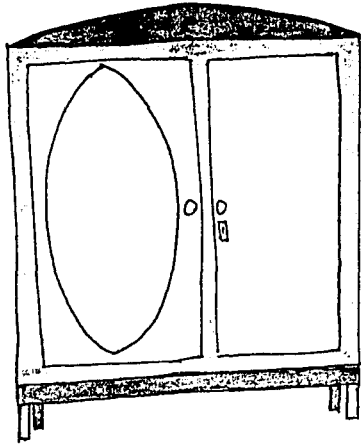
Este cuarto tendrá pocos adornos, es mas bien serio.



MOBILIARIO	
	<i>Cama "individual" con cabecera (1.00 m. x 1.90 m.)</i>
	<i>Mesa de noche (0.50 m. x 0.50 m.)</i>
	<i>Ropero (1.80 m. x 0.70 m.)</i>
	<i>Tocador con banco (1.20 m. x 0.55 m.)</i>



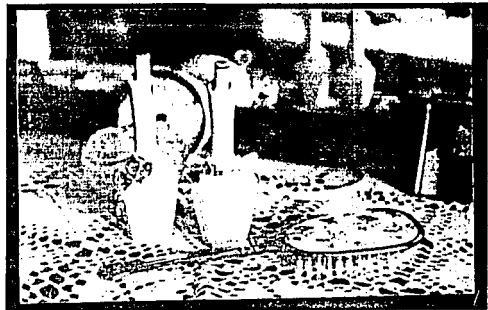
Camu, buró y lámpara de Leonor, 1959.



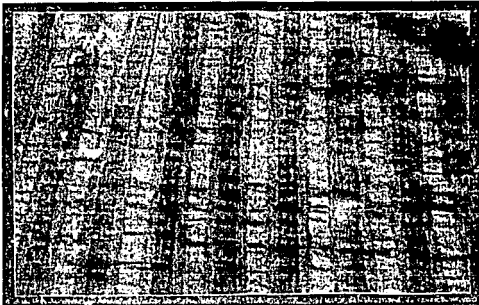
Ropero de Leonor. 1960.



*Tocador de 1963.
(Medina Aguilar, Ema)*



Frascos y cepillo anteriores a 1960.



*Colcha de algodón corrugada con motivo caramelo,
comprada en 1960 en la tienda del ISSSTE.
(Valcis, Margarita)*

HABITACION DE AURELIA

Secuencia en las que aparece: 7

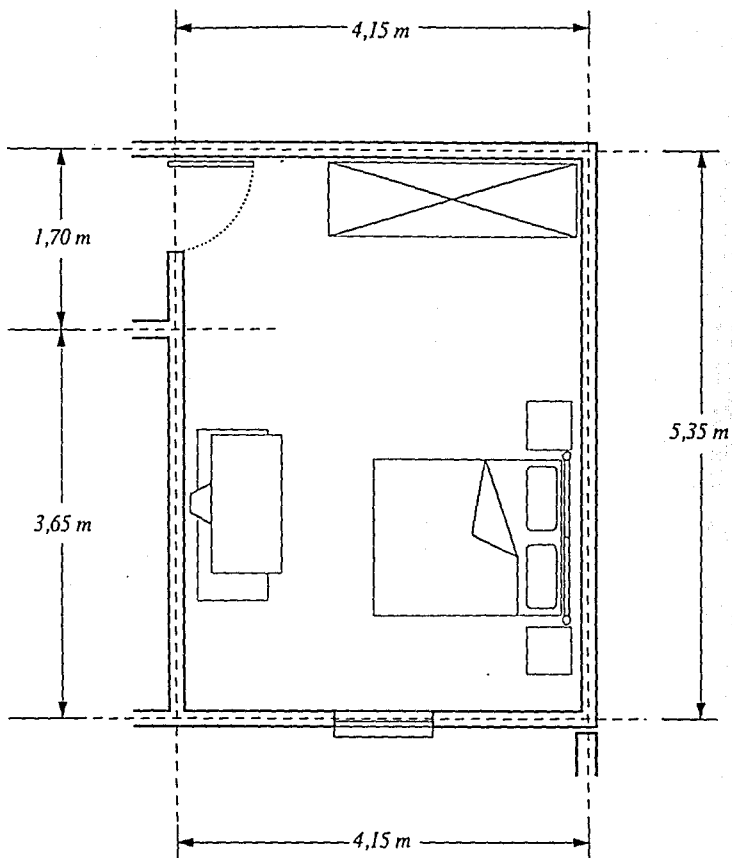
- Día
- Tarde 3
- Noche 4



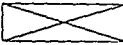


Lineamientos que marca el guión:

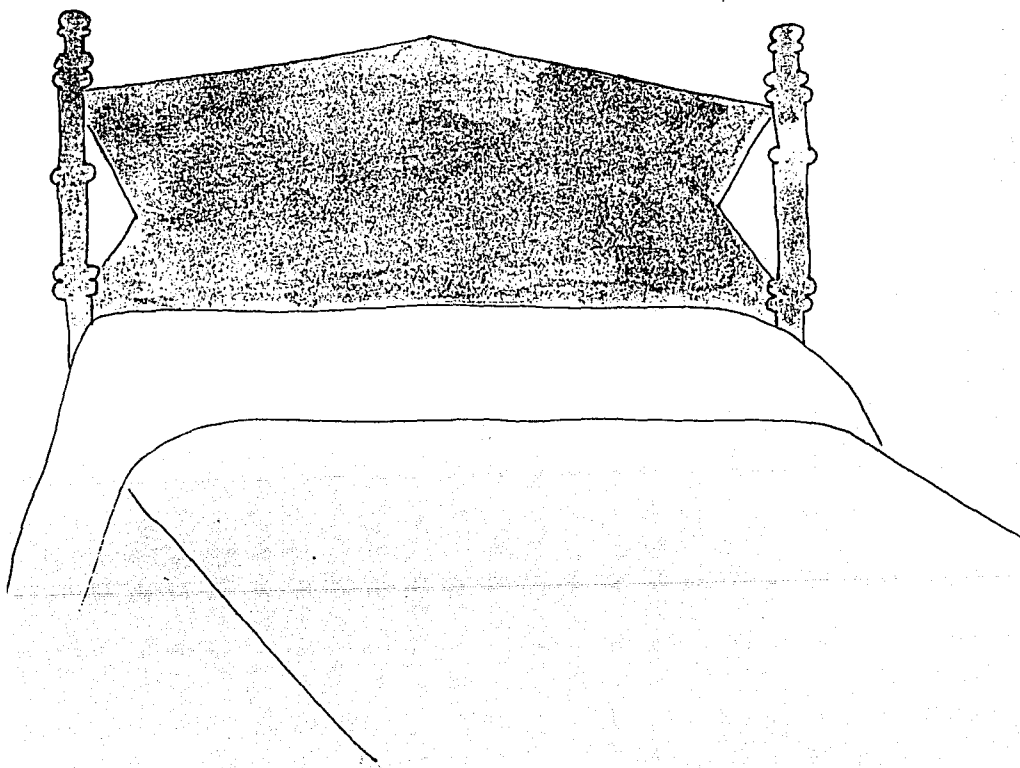
Hay una cómoda y un ropero que fueron de Andrés y que deben ser de cierta calidad ya que en un momento Aurelia piensa venderlos porque necesita dinero. Hay algunas imágenes religiosas, un televisor sobre la cómoda, una foto de Andrés en blanco y negro, que lo muestra de tres cuartos con la mirada fuera de cuadro.

Desde la cama de Aurelia se ve la tele. Aurelia plancha (en un burro) junto a la ventana y desde allí se ve la tele. Cuando Aurelia está sentada en la cama (no se especifica en que ángulo) detrás de ella se ve la foto de Andrés.

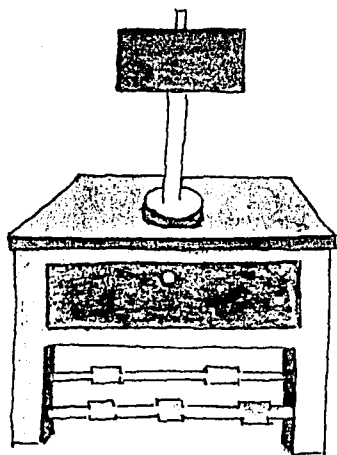
El cuarto de Aurelia será sobrio y generalmente está ordenado. Tendrá dos buróes con lamparitas comunes; sobre la cómoda habrá algunos cosméticos.



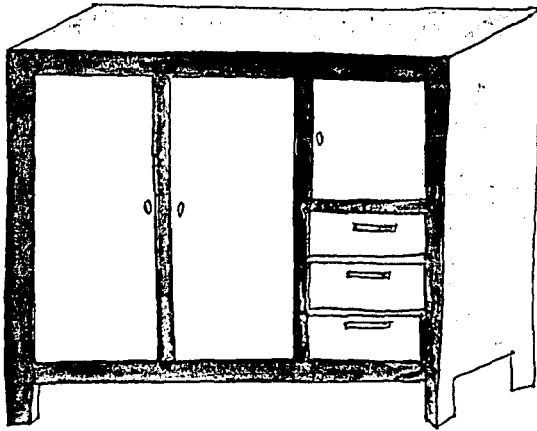
MOBILIARIO	
	Cama "matrimonial" con cabecera (1.35 m. x 1.90 m.)
	Mesa de noche (0.50 m. x 0.50 m.)
	Ropero (2.50 m. x 0.70 m.)
	Cómoda (1.60 m. x 0.70 m.)
	Televisor (1.30 m. x 0.90 m.)



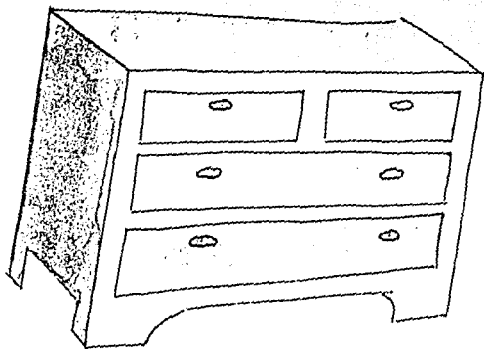
Cama de 1958. Cabeceira de madeira oscura.



Burós que hacen juego con la cama de Aurelia.

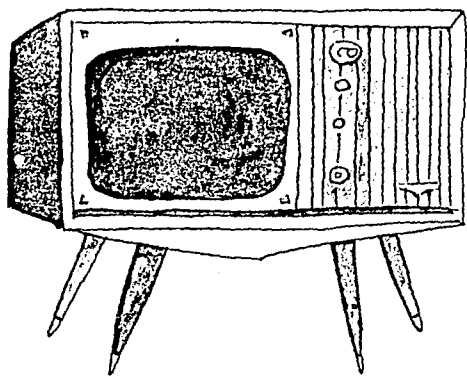


Ropero de 1956. Hecho con dos tipos de madera, una es más clara.

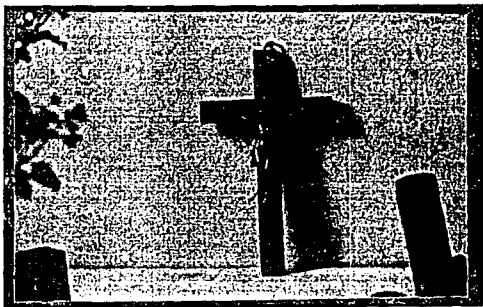


Cómoda de 1956. Hace juego con el ropero.

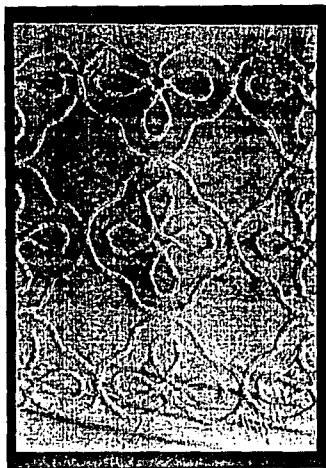
ALD



Televisor General Electric de 1963. Estará sobre la cómoda.



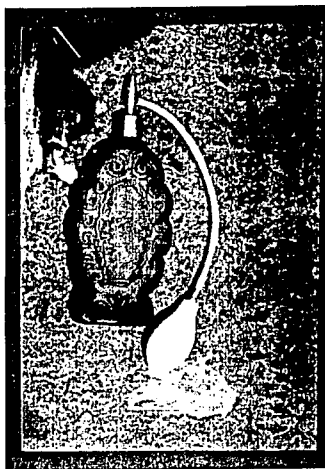
*Crucifijo que tiene más de 35 años.
(Navarrete, Dolores). Está en la pared sobre la
cabecera de la cama.*



*Colcha muy común en los años sesenta, era de color azul plúmbago.
(Peña, Zaúl).
Es la colcha de la cama de Aurelia.*



*Reloj despertador que tiene más de 40 años, está en el buró del lado donde duerme Aurelia.
(Cabib, Lía)*



*Perfumero de los años veinte que estará sobre la cómoda.
(Mercado La Lagunilla)*

EL JARDIN

Secuencias en que aparece: 7

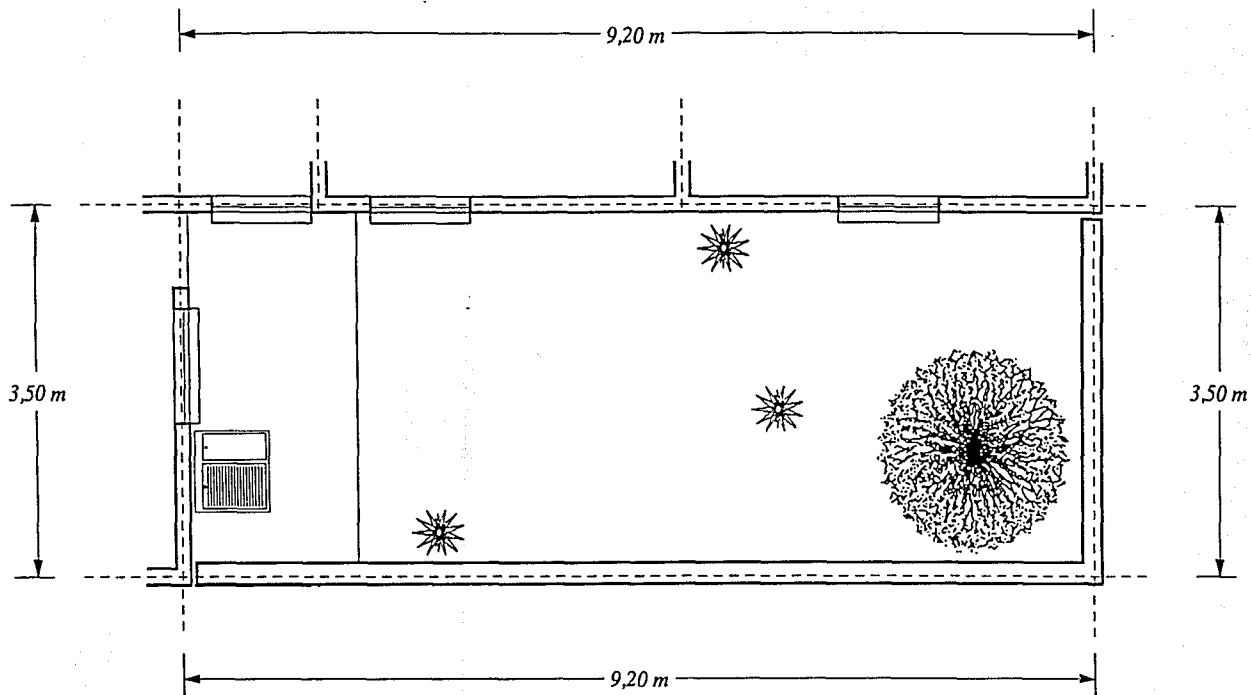
- Día 1
- Tarde 2
- Noche 4




Lineamientos que marca el guión:

El jardín no es muy grande, las ventanas de las habitaciones de la casa dan hacia él, tiene pasto escaso, tres arbustos, un árbol y una pared de altura considerable que muestra sus tabiques carcomidos por la humedad.

Las paredes del jardín son de color verde pistache (o más bien se ve que originalmente fueron de este color). El jardín se comunica con la casa a través de la cocina y una puerta de metal. En las partes del jardín donde hay pasto, ésta está alta y descuidada, pero la mayor parte del terreno es de tierra plana sin pasto, no hay flores. Hay un fregadero para lavar ropa y una cuerda, que está colgada a lo ancho del jardín para secar ropa. Tiene broches y suele haber ropa colgada. Cerca de la pared más alta, en el suelo, hay unas varillas metálicas para construcción que están oxidadas, en otro lugar se ve una pelota de plástico desinflada, una carreola para muñecas, vieja, oxidada y rota junto a una de las paredes, y una silla de tiras de plástico con las tiras rotas, la silla está rodeada de pasto alto.

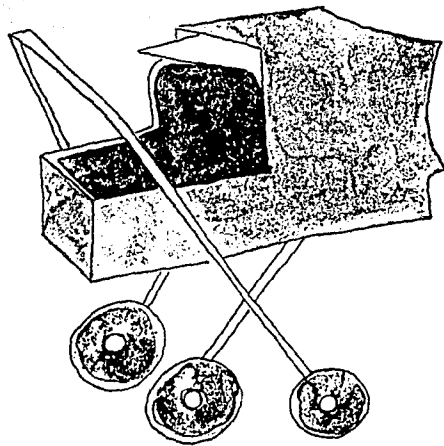
Uno de los arbustos tiene que estar frente a la ventana del cuarto de Beatriz y nada, de manera que pueda verse desde la puerta del cuarto.



SIMBOLOGIA	
	Lavadero (0.76 m. x 0.79 m.)
	Arbusto
	Arbol



Sillas de jardín que se usaron mucho a partir de los años cincuenta.



Carriola para muñecas que estará tirada en el jardín

CONCLUSIÓN

La escenografía es un aspecto al cual generalmente no se le ha puesto interés en el cine mexicano, ni en las mismas películas ni en las escuelas de cine ni en las historias o críticas de cine. Casi siempre, ha sido un fondo adecuado para el desarrollo de la acción, un elemento de referencia y un arma para dar verosimilitud y ayudar a crear un efecto de realidad. En este sentido, el tipo géneros y el cine que se han hecho en México, han exigido que el escenógrafo sea más un "Recreador" de lugares y espacios que un inventor de espacios nuevos, claro que una recreación es un trabajo que puede llevarse a cabo de mil formas diferentes y en la cual interviene siempre una parte de creatividad y sensibilidad personales del escenógrafo.

Una parte del presente trabajo consistió en una propuesta para la recreación de un espacio real, es decir de una casa que pudo haber existido sin ser absolutamente inusual en la ciudad de México, siendo construída en la ciudad de México en los años 40 y habitada de los 60 al 86 por una familia de clase media baja, pero a pesar de que el guión exige verosimilitud en este sentido, también le da a dicha casa un papel muy importante como transmisor de sensaciones y como reflejo físico de la evolución de la historia y de los personajes, dejando así margen más amplio para una propuesta personal y permitiendo a veces transgredir los lineamientos hubiera sido lo más común en una casa con esas características. De todos modos para dar ese efecto de realidad y de verosimilitud en que sustentan en este caso el desarrollo de una historia y unos personajes con poca lógica dentro de lo común, fue necesario hacer primero una investigación y tanto la manera de llevarla a cabo como la de presentarla fueron absolutamente personales como sucede siempre en el cual cada escenógrafo inventa su propio método de trabajo (independientemente del margen de creatividad que le deje el guión para la propuesta en sí).

Aunque la escenografía de cine tienen sus propias leyes es finalmente un arte plástico cuyo último objetivo es el de comunicar con imágenes. Y en la medida que el cine mexicano trate diferentes temas, o los mismos abordados de diferentes maneras en las que tenga cabida una mayor cantidad de fantasía en la creación de los espacios que se retratan, podrá haber en México un desarrollo de la escenografía como parte fundamental de una película y de la figura del Director de arte que coordine varias áreas trabajando en equipo con el director y el fotógrafo. A su vez, el hecho de empezar a poner énfasis en la escenografía y la formación de escenógrafos que propongan nuevas concepciones, podrá ser un elemento que aporte cambios y opciones al cine nacional.

Entrevista con José de Santiago.

— ¿Cómo definirías escenografía?

Es un discurso visual que se refiere a una "situación" vinculada al terreno actoral. Se necesita un contexto, un entorno, ese entorno puede ser muy complejo o muy sencillo pero siempre existe. Resulta que cualquier acción dramática se dará en algún lugar, se trata de hacerlo con conciencia, con responsabilidad estética y cuando se procede así se encuentra uno con la escenografía.

— ¿Se puede hablar de tipos de escenografía?

Sí, por supuesto, yo pienso que esa puesta en circunstancia de la que estamos hablando se puede abordar desde muy diferentes puntos de vista, muchas veces se toma con poca seriedad, entonces no coadyuva al planteamiento de una situación, pero otras veces puede tomar un papel protagónico, esto en el cine es más importante que en el teatro porque la cámara tiene un ojo selectivo, mientras en el teatro da una situación general que después se va a ponderar de acuerdo a la luz y de acuerdo a la dirección y a la mecánica, pero el ojo de los espectadores es libre y puede estar en donde le da la gana, en el cine la variación de las instancias focales puede enfatizar, seleccionar, aislar, puede enfocar el fondo, el primer término, el segundo, en fin, da una mayor posibilidad de utilizar y explotar los recursos de la escenografía.

Llegando a la parte medular de tu pregunta, habría que pensar que esto es en términos generales y mecánicos, pero en términos estilísticos tu puedes hacer una escenografía por ejemplo arqueológica y tendrás que investigar sobre los objetos de la época en la cual esta situada la circunstancia, la utilería, el vestuario, el mobiliario, la arquitectura, etc., para recrearlo. La antítesis sería una escenografía de tipo simbólico en la que no hay referencia concreta a la realidad exterior, sino que simplemente se trata de un diseño de espacios que van a referirnos a un momento, un lugar o una circunstancia, una evocación, que no se describe, en este tipo de propuesta son muy importantes Gordon Craig y teóricos como A. Appia, a partir de esto, las artes escénicas por primera vez comienzan a tomar conciencia de los estilos escénico-artísticos, entonces podemos decir que hay escenografías expresionistas, surrealistas, etc.

— ¿Qué relación o puntos en común encuentras tú en el trabajo de un artista plástico (pintor) y el de un escenógrafo de cine (si es que piensas que los hay, claro)?

Yo pienso que el cine es rigurosamente una de las artes visuales, una de las artes plásticas, además es un lenguaje contemporáneo, no creo que haya otra manifestación artística que encarne con más fidelidad la sensibilidad del siglo 20, el cine nace muy cercano a la pintura, si observamos la pintura de fin de siglo y la fotografía de fin de siglo y de los primeros años del siglo veinte, resulta que hay una conexión muy grande, la recreación de escenas era completamente pictórica, se le ambientaba como se ambientaba para las modelos de la pintura académica, estas alegorías que se hacen en fotografía (el trabajo de los llamados pictorialistas, por ejemplo) en realidad hacían pintura con la cámara y lo mismo sucede en cierta medida con el cine, hay un paralelo estrecho entre cine y pintura, pero es importante entender que aunque son muy cercanos, independientes en un momento dado, la pintura se transformó radicalmente con la aparición de la foto y el cine, se influyeron por imitación o a contrapelo y paulatinamente, el lenguaje cinematográfico fue conquistando su autonomía.

Habría que mencionar algunas películas como *Metrópolis* por ejemplo en donde la creación escenográfica - arquitectónica no tiene nada que ver con la arquitectura convencional, sino que nos está dando unas dimensiones completamente cinematográficas. Cualquier plástico no es necesaria-

mente un buen escenógrafo, es un lenguaje que tiene, como ya se dijo, autonomía. Es difícil concebir un buen escenógrafo que no sea un buen artista plástico, pero no se puede hacer un escenógrafo nada más con el buen artista plástico, necesita ser teatrista o cineasta, saber de estructura dramática, de actuación, de mecánica teatral, de dirección, de una serie de leyes internas del teatro. Esa es la razón por la que no hay escenógrafos en México, porque no los pueden hacer las escuelas de teatro porque les falta el componente plástico, pero tampoco los podemos hacer nosotros (La ENAP) porque nos falta el componente teatral.

Para definir y sintetizar el problema, diré que es un lenguaje interdisciplinario que no puede ser calificado sino como cinematográfico y que se nutre de muchas otras disciplinas es cierto, pero finalmente la escenografía cinematográfica pertenece al cine.

– **¿Cuál piensas que tiene que ser el objetivo principal al hacer una escenografía de cine?**

Pienso que el objetivo principal es contribuir con una propuesta estética, que se acuña entre el director de arte y el director de la película. Lo que sigue es el análisis exhaustivo del texto para desentrañar los sentidos interiores, ocultos del guión, para ir haciendo el repertorio de las necesidades para integrar la ambientación. Pienso que ni en teatro ni en cine podemos hablar de objetivos generales, en la escenografía no hay fórmulas, hay una serie de recursos tecnológicos y metodológicos para llevar a la práctica la visualización de una idea.

– **¿Cuál es la relación del escenógrafo con los otros trabajadores del rodaje? ¿Quién tiene más incidencia sobre la imagen final en pantalla: el fotógrafo o el escenógrafo?**

Yo más que hablar de escenógrafo hablaría de algo que falta en el cine mexicano: el director de arte. Los directores de cine mexicanos han trabajado casi siempre como compositores omnipoderosos que sólo trabajan a partir de su propia propuesta, se necesita concebir al director artístico como un personaje muy importante que tiene una cultura visual mayor que ninguno de los otros participantes en la producción, que es la persona que más sabría de color, de iluminación, de historia del vestuario, de historia del mobiliario, de historia de la arquitectura, de estilos artísticos de costumbres, enseres, de todos estos aspectos.

Hay un serie de cosas que el actor contemporáneo no sabe usar y que el director artístico debería saber como por ejemplo como se consulta el reloj de de chaleco, como se usa el rapé. El fotógrafo tiene una labor extraordinariamente importante, tiene que equilibrar la luz de acuerdo a la película y al diafragma y a la velocidad que está usando, entonces tendría que haber una compenetración de ambos con el mensaje que está proponiendo el director, el trabajo actoral tendría que venir a ser la totalización de este fenómeno. La figura del “art director” es importante, esa carencia es una de las causas del bajo nivel de la cinematografía mexicana.

No es gratuito el hecho de que en algunos momentos importantes del cine mexicano ha habido importantes artistas atrás de los directores, atrás de los escenógrafos, atrás de los fotógrafos, importantes cineastas mexicanos reconocen su deuda a la plástica nacional. Habría que cultivar esto, en el CUEC no se tienen en cuenta estos elementos ni la formación de directores de arte, la producción en este momento se reduce a la habilidad para sacar de la nada una serie de trabajos que llegado el momento van a ser utilizados como parte de la especie de maquillaje que se les da a las locaciones para poderles dar credibilidad y esto está muy lejos de siquiera acercarse a la calidad compositiva de la plástica cinematográfica.

– Háblame de tu trabajo en *Goitia*.

Trabajé con Diego López que es una persona que escucha y sabe aglutinar voluntades, yo estuve en la etapa proyectiva, hicimos una lectura crítica del guión de manera que realmente pudimos documentar por lo menos a nivel teórico y a nivel visual todos los aspectos tocados por el guión. En el rodaje estuvo la señora Pecanins que hizo un trabajo impecable. Nosotros teníamos definido colores de vestuario, estilos de vestuario, selección de figurines de época, documentación sobre quién hacía y cómo las camisas de Goitia, así, punto por punto hay una fidelidad en el sentido de buscar con criterios estéticos una gran credibilidad en todas las propuestas, las locaciones por ejemplo se discutieron ampliamente en numerosos viajes. Discutimos, hicimos bosquejos, emplazamiento de cámara. Sería este uno de los trabajos en donde más se ha acercado la colaboración como para poder hablar de una dirección artística.

Hicimos planos de la casa de Goitia, fuimos a ver los cimientos, sacamos medidas, buscamos la orientación, reconstruimos. La investigación fue de tres tipos: iconográfica, periódicos, fotografías familiares, fotos de San Carlos, etc. Fuimos a ver los lugares donde nació y vivió, yo soy paisano de Goitia y conozco la región. Los tipos físicos, etc. Investigación literaria, cartas y artículos que hablan de él. Y finalmente la búsqueda de locaciones adecuadas.

Una vez que tú tienes la información viene la etapa de la producción, los trabajadores de cine con su organización sindical son un problema, con sus horarios sólo escuchan la voz del director general y la suya propia. Yo diría que el problema que enfrenta la escenografía es el paso que hay entre el diseño y la producción, es un problema de formación profesional, es específica y de infraestructura, en donde las carencias económicas no son lo peor, sino el anquilosamiento sindical, las mafias sería mejor decir...

Entrevista con Gabriel Figueroa.

- ¿Podría decirnos qué es la ambientación de cine?

Se trata primero de hacer, construir un escenario, un set cuyo plan formula un escenógrafo o un "art director". Una vez que el escenario está listo, el decorador se encarga de colocar los elementos necesarios para la filmación; espejos, muebles, tapetes... La luz les da mayor o menor importancia a estos objetos, por eso lo más importante es la fotografía, porque la luz, la perspectiva, son los dueños del ambiente. Los sets, por los regular, están cerrados, no tienen luz de afuera, hay que ponerla de acuerdo con la historia, con el momento de la historia; el fotógrafo es el dueño de la luz.

En cuanto a los escenarios, antes se construían todos los sets; después se simplificó todo, porque ahora directamente se alquilan las locaciones. En Macario, por ejemplo, aparece el palacio del Virrey, y eso lo hicimos en el Casino Español, que está en Isabel la Católica.

Por ejemplo, observe esta fotografía del set más grande que hemos hecho en cine: es en Tepoztlán. Lo hizo Fitzgerald, que era un magnífico dibujante pero sin sentido de la perspectiva; este set no tenía punto de fuga, no tenía perspectiva, se lo dí en el shot por medio de la mesa, que medía doce metros, (se trataba de la compañía petrolera de California). No he encontrado un set más importante que este, pero no se le podía sacar partido; me costó trabajo hallar el lugar de donde tomarlo, no tenía un punto interesante para fotografiar.

Yo hice 255 películas, y solamente me entendí con dos o tres directores.

- ¿Que puede decir en cuanto a la relación del fotógrafo con el escenógrafo y el decorador?

Primero hay que llegar a un acuerdo en cuanto al color, lo que no es necesario en blanco y negro. Por ejemplo, yo trabajé con Fontanals, que era el mejor escenógrafo que había en México; era muy inteligente y tenía sentido de la perspectiva; estudió algunas cátedras de Arquitectura. El sentía la perspectiva igual que yo; no hay necesidad de buscarla con líneas; cuando yo llego a un lugar, inmediatamente encuentro la perspectiva correcta; en cuanto al escenario cinematográfico, eso es lo más importante.

También trabajé mucho con Gerzso, quien actualmente es uno de los mejores pintores que hay en México.

- ¿Cómo sabe usted que es la perspectiva correcta?

Existe un punto central que es el importante, el que marca las líneas de la perspectiva.

- ¿Cómo encuentra ese punto en exteriores?

Esto es más difícil, pero yo encontré la perspectiva curvilínea del Dr. Atl; eso implica; por ejemplo, que si usted tiene un rectángulo, que es la escena, a ese rectángulo se le busca una redondez, curvando las entradas para meter visualmente al espectador. Yo estudié mucho a todos los pintores; empecé con los flamencos por su perspectiva y su forma de seguir la luz, todas las sombras son perfectas. A la obra de Siqueiros le saqué partido, por ejemplo, a ese autorretrato suyo con la mano extendida hacia adelante. Tiene mucha fuerza.

Una sola vez copié una pintura; el *Réquiem*, una acuarela de Orozco, en *Flor Silvestre*.

– ¿Cuándo usted iba a hacer una toma, generalmente modificaba con la luz el color que encontraba puesto en la escena?

Eso dependía del impacto que me daba el color; alguna vez yo pedía algún color y lo acomodaba. Al respecto puedo contarle una anécdota; nosotros hicimos una película que se llamó *Los Perros de Dios*, basado en un cuento de Josefina Vicens. El director pensó que por el dramatismo de la historia era mejor hacerla en blanco y negro, pero no había película en blanco y negro, de modo que le dije que podría hacerlo excepto en exteriores, porque no podía cambiar el azul del cielo ni el verde del pasto. Para los interiores me puse de acuerdo con el escenógrafo; todos los colores eran blanco, negro y gris, lo único que resaltaba y que no podía cambiar era el color de la piel.

Una amiga mía que vio la película por televisión me llamo y me dijo: "Oye, dime una cosa, ¿la película era en color o en blanco y negro?" Me has hecho el mejor cumplido, le contesté.

El grabado corresponde al blanco y negro, el color al mural, la acuarela, etcétera; la fuerza del blanco y negro nunca la tendrá el color, una prueba de ello es que el *Guernica*, el único mural político que hizo Picasso, que era el rey del color, lo hizo en blanco y negro. Por ejemplo, algunas películas se acercan al blanco y negro quitando el color casi por completo, no sé si ha visto "Enrique V". Hay un truco de laboratorio para eliminar los colores, bueno, no del todo, todavía pueden reconocerse algunos.

Hay muchos ejemplos de pintores que arruinan sus dibujos al ponerles color.

Siempre lo mejor del color es sin color.

Entrevista con Gunther Gerszo

– ¿Encuentra usted alguna relación entre el trabajo de un pintor y el de un escenógrafo de cine?

Ninguna, porque en el cine el noventa y cinco por ciento de las escenografías son cosas muy realistas, y tienen más que ver con la arquitectura que con la pintura. Se trata de algo en tres dimensiones, yo no le veo la conexión. Muchos pintores hicieron escenografías de teatro y ballet, pero no conozco ningún pintor famoso que haya hecho escenografía de cine. Picasso la hizo para el ballet ruso, pero el ballet ruso para un pintor es una cosa mucho más efectista, porque se abre el telón y ahí está un espacio de 15 metros, puede pintar el telón, todo es muy poético y lleno de fantasía. Hubo pintores como Dalí que hizo escenografía para la película de un director inglés cuyo nombre no recuerdo, pero estoy seguro de que él hizo un dibujo y los otros escenógrafos hicieron lo demás.

Una pintura puede tener características escenográficas pero son dos medios completamente diferentes. La gente siempre me preguntaba si la escenografía tenía algo que ver con mi pintura, yo decía que no, a menos que mucha gente vea en mi pintura algo de decoración de escenografía. En mi pintura existe la tercera dimensión, pero no es como la del renacimiento, es otra dimensión, pero es más bien metafísica.

A mi me interesaba la escenografía y entré al cine mexicano por el año 44, con una película que se llamaba *Santa*, era con Ricardo Montalván. Yo no sabía nada de escenografía de cine, y el productor dijo que no importaba, que él había visto mis decorados de teatro y le habían gustado. Yo dije: "Quiero aprender" y me quedé 20 años.

Hice como 130 películas, trabajé con muchos directores: John Ford, Luis Buñuel y casi todos los directores de cine mexicano de aquella época, menos con el Indio Fernández. Cada director tenía su escenógrafo preferido, el del Indio era un español muy bueno que se llamaba Fontanales. Cuando podía pintaba los domingos, los sábados o cuando no había película, pero eran dos cosas totalmente distintas, por ejemplo: si uno trabaja en cine está en contacto con mucha gente, la pintura es una cosa muy solitaria. Después me enfermé, dejé el cine y seguí pintando.

– ¿Quién piensa usted que tiene más incidencia en el resultado final de la imagen (en cine) el fotógrafo o el escenógrafo?

El trabajo del fotógrafo para mí es el más importante, pero también el del escenógrafo, porque él trata de diseñar de la manera más directa y realista. Hay directores y fotógrafos que trabajan en una película, de manera que uno ni se da cuenta que hay escenografía. Trabajé, por ejemplo, con un director al que le gustaba estar muy cerca de las cabezas y todo lo de atrás estaba fuera de foco, y con un solo shot establecía dónde pasaban las cosas. Hay directores como Einsestein, en donde cada shot es una composición con la escenografía y los actores; allí, la fotografía está al servicio de las ideas del director, con la ayuda del escenógrafo.

– ¿Qué me puede usted decir de lo que ha sido la escenografía del cine mexicano?

Yo entré en el cine en 54, creo; antes era escenógrafo de teatro, que es muy diferente, aunque también hay obras de teatro que requieren una escenografía muy realista, y la moda de las obras comerciales que tenían éxito siempre han sido de cosas más bien realistas o revistas musicales. El teatro tiene un escenario, un espectador y un trapo que es el telón. La escena no está enfocada desde mi punto de vista (el del camarógrafo). En el cine, al estudiar un script uno se da cuenta que un decorado que aparece en 2 o 3 páginas de diálogo no se ve tanto como uno que aparezca en 20. El 98% de lo que me tocó hacer eran cosas muy realistas. Yo estuve en el cine durante 20 años, y tengo que hacer un

esfuerzo para recordar cosas un poco fantásticas que haya hecho, a excepción de algunos números musicales: todo era un realismo absoluto.

– ¿Cómo trabajaba usted?

Primero leía el guión. En la industria del cine también hay trucos; le decían a usted: "Tenemos unos decorados que hicimos para otras 2 o 3 películas", primero le decían al guionista que adaptara la historia para no gastar en escenografía, muy raras veces se hacían decorados completamente nuevos. La mayoría de las veces en la compañía donde yo trabajaba hacía el plan de trabajo, así que sabía en qué decorados iban a estar más tiempo que en otros, y cuándo se iban a ir de locación. Yo conocía los decorados y las construcciones que estaban en los foros, si necesitaba una capilla y había un cabaret. con unas horas de trabajo lo trasformábamos en capilla, delegación de policía o en lo que hiciera falta.

– ¿Dibujaba usted antes?

No, uno tenía la idea, se hacían planos, no había tiempo para hacer dibujos detallados. Se hacían planos, platicábamos con el director y con el productor y luego yo hacía un presupuesto.

Era un trabajo artístico, naturalmente, pero a mí me gustaba mucho hacer cosas de un realismo total, como vecindades, bares de mala fama y eso.

A mí me aburría mucho hacer casas de gente rica. Yo a veces tomaba fotos de vecindades y copiaba o interpretaba sus características, que eran muy cinematográficas. A veces yo veía cosas simplemente yendo en un taxi por la ciudad, o buscando locaciones para otras películas que no tenían nada que ver. Veía, por ejemplo, aspectos de una calle Lo que hacía uno era interpretar a veces de una manera un poco glamorosa aspectos de la realidad.

– ¿Cuál era su principal objetivo cuando hacía una escenografía?

Ser lo más apegado a lo requerido por el guión haciéndolo de una manera práctica, discutiendo a veces con el director y productor para negociar la manera en que se iban a hacer las cosas.

– ¿Me podría dar una definición de escenografía?

Bueno, es hacer el ambiente necesario para la interpretación de un momento, y ayudar lo más posible para que la historia que aparece en la pantalla tenga mayor importancia.

– ¿Me podría platicar de su trabajo en *Una familia de tantas*?

Yo trabajaba con un director con el que nos entendíamos muy bien, que era Alejandro Galindo; mientras él escribía la historia, yo estaba trabajando en otra película; él venía a los estudios donde yo trabajaba y nos íbamos a partes de la ciudad donde podía desarrollarse esa historia; veíamos las casas, sus decorados y ambientes, y hasta entrábamos a algunas.

Los decorados de esta película se hicieron totalmente nuevos, no se usaron cosas que ya estaban.

La casa se construyó en los Estudios Azteca; se compró el papel tapiz, etc. El diseño de la escalera, la entrada y todo estaba basado en casas de la colonia Roma y la Juárez. Yo diseñé la estructura de la casa. No era necesario hacer la fachada; los muebles y decorados de la casa eran muy exactos de esa época.

– ¿ Hay alguna película en la que le haya resultado particularmente interesante trabajar?

Yo trabajé 10 años para la compañía de Cantinflas, donde se podía gastar un poco más de dinero y los decorados estaban mejor acabados.

A mí me interesaron casi todas las películas que hice: me fascinaba construir cosas, me fascinaba, por ejemplo, hacer una película de vampiros, aunque en esas no se gastaba mucho dinero. Me gustaba siempre acabar bien las cosas, que las puertas cerraran bien y que todo estuviera bien, pero había películas donde uno hacía muy poco. Ahora creo que eso ya no se usa, sino que el equipo va a filmar a las casas, y el equipo de filmar ya se hizo menos complicado, pero la escenografía de cine puede ser una cosa fascinante, trabajé con John Ford, que era un gran director. El nunca veía por la cámara, él preguntaba al fotógrafo ¿cómo vamos a tomar esto? Pero otros directores como John Huston, decían: ésta toma va a ser así y así. Para *Bajo el volcán*, de John Huston, hice todo un decorado afuera en la locación: se supone que era la salida de una plaza de toros, pusimos banderitas y estaba precioso, pero el señor ni hizo caso, no se fotografió, ellos (los directores) tienen que ser los mandamases, tienen que serlo, pero a veces es un desperdicio. La escenografía es una cosa que ahí está parada y se acabó, tiene sus leyes, por ejemplo, de los lentes que no tienen que ser muy grandes, porque se ven mucho más grandes los decorados en la pantalla, en Hollywood me asombré de ver que chiquitos eran los decorados.

Un escenógrafo tiene que saber algo de los lentes y cuánto abarcan; había algunos que hacían cosas maravillosas que nunca se veían. Los lentes cambian las dimensiones del espacio. Había, por ejemplo, la gran moda de hacer los decorados con techo. Cuando se introdujeron los techos en las películas mexicanas, los fotógrafos no querían saber nada de esto porque no estaban acostumbrados, pero los buenos fotógrafos como Figueroa y un par de otros no se asustaban. Yo les preguntaba ¿a usted le asustan los techos? los buenos decían que no, pero los malos que sí.

Entrevista con Alejandro Luna

– ¿Qué es la escenografía de cine?

Voy a contestar desde mi experiencia, no desde una teoría. He trabajado en 3 ó 4 películas, unos 200 comerciales, y 3 series de T.V.

Los largometrajes en que he participado han sido *Frida*, de Paul Leduc, *Gaby Brimmer* de Mandoky y *Santa Sangre*, de Jodorowsky; de televisión hice las series *Toda una vida*, que dirigió Héctor Mendoza, y *La gloria y el infierno*, en todos los casos, la escenografía ha sido un problema diferente, ha tenido un objetivo diferente y los medios para llegar a este objetivo han sido diferentes. Creo que lo que realmente importa en cine es la imagen terminada, es decir, lo que el espectador ve en un rectángulo de equis dimensiones, importa la dimensión que tiene, las proporciones del formato de la película junto con la historia, el diálogo etc.; lo que le llega al espectador es la imagen. Son responsables de esta imagen el director, el guionista, y finalmente el editor. Parte de la responsabilidad y de los resultados, una parte muy importante es lo que hace el escenógrafo.

Los objetivos, las relaciones, y el trabajo son, decía, diferentes en cada caso porque la imagen es el resultado de lo que creen, de lo que piensan, de la capacidad, del talento de un grupo de personas, seres humanos que no se ajustan a formas convencionales de ser.

– ¿Quién crees que tiene más peso en el resultado final de la imagen, el fotógrafo o el escenógrafo?

Es una pregunta que no tiene respuesta, porque si la llevas a los extremos, si el fotógrafo no tiene nada que retratar no va a haber nada en la imagen. Por otro lado no importa que haya muchas cosas en un set, si se va a hacer un *Close Up*, tampoco se va a ver nada de eso en la imagen. Es importante la relación entre el escenógrafo y el fotógrafo, deben trabajar en equipo. En algunas películas puede tener más peso uno y en otras otro. Algunas escenas pueden depender totalmente de una luz y lo que hay atrás son una serie de formas indescifrables pero indispensables para la composición, y en otras si no es perfectamente legible lo que hay de ambientación simplemente la película no expresa nada. Toda verdad se vuelve particular, no solo por película sino por tema.

La escenografía tiene que ver con el guión, tiene que haber un guión para ser ambientado.

¿Hasta que punto la escenografía es indispensable para que ese guión exista? En *Frida*, por ejemplo, la escenografía es totalmente imprescindible, desde el guión te das cuenta que no hay diálogo, es casi una película muda, tampoco hay un argumento en el sentido tradicional del término se va a narrar una historia a través de locaciones, basada en objetos, espacios, ambientes oníricos, en vestuarios, maquillaje. La escenografía es aquí el elemento conductor de la narración. Además siendo la vida y la obra de una pintora, la pintura es una parte esencial, como se ve en la pantalla.

Ser esto o simplemente ser un fondo congruente para que suceda la acción, son dos aproximaciones diferentes a la escenografía, a mí obviamente me interesa más el tipo de películas como *Frida* o como *Cabeza de vaca*. (No estuve en la filmación pero trabajé en la preparación de *Cabeza de vaca*, que está por estrenarse).

– ¿Cuál es tu método de trabajo?

Nuevamente cada película tiene una forma de trabajo, un objetivo diferente, dos personas no pueden hacer el mismo trabajo, depende del grupo de personas, no de roles como se distribuye el trabajo.

El director en algunas ocasiones está, por ejemplo más interesado en el movimiento de cámara como lenguaje y descuida a los actores; hay otro tipo de director que trabaja desde la expresión del

actor, a eso le apuesta. En esos momentos hay que protegerlo, cada equipo humano que realiza una película tiene distintos puntos de equilibrio, de balance: el escenógrafo tiene que hacer lo que es útil dentro del conjunto con que le toca trabajar. Por ejemplo, a veces hay guiones, lo estudias, otras veces críticas el guión, a veces no hay guión tú estas colaborando con el guión, es el caso de *Cabeza de Vaca*. Era obvio que el viaje del protagonista se iba a sostener a través de lo visual, era más importante tener las locaciones o las imágenes que lo que ocurría en estos lugares los diálogos. En el caso de *Frida* era más importante tener permiso para grabar en la casa de *Frida* o tener a disposición su obra para fotografiarla. Conseguir, reunir, esa obra costaría miles de millones de pesos, de repente toda una apertura se da porque va a haber una exposición de su obra en el MUNAL y allí se puede hacer.

Como escenógrafo de esta película, intervino también en la producción y en el guión; originalmente había que presentar los cuadros colgados en el museo o en casa de *Frida*, sacar esta obra implica pagar un seguro de millones de dolares, entonces hicimos un set dentro del MUNAL para no tener que sacar los cuadros, ese set es la carpintería de un personaje que hubo que investigar; el amigo de *Frida* al cual ella le lleva sus cuadros a enmarcar el asunto no es tan mecánico, en el caso de *Frida* importa la obra en *Cabeza de Vaca* importan las locaciones, los espacios.

Partiendo de un guión elaborado con tu concurso o sin él, creo que lo que el ambientador tiene que hacer es ver una película en la cabeza cuando lo lee, y en ese sentido todos somos ambientadores, fotógrafos, directores; cuando lees un texto, este te produce imágenes en la cabeza. Tu ya viste la película, luego el problema es que los demás puedan ver esa película que viste al leer el guión. Va a ser totalmente diferente a la película final, pero hay cosas allí que ya son inmóviles, lo que yo hago en particular es o dibujar o escribir esa película, esa primer lectura, porque es muy importante, esa es la película que vez tú con tus prejuicios, con tu techo cultural, lo que sabes acerca de lo que está pasando, tu subconsciente etc., y eso que tienes en ese momento hay que protegerlo porque al rato te vas a encontrar al director que te va a decir como la ve él, lo mismo que el fotógrafo, el productor, los actores, se te va a olvidar como ves tú las cosas. Antes dibujaba las cosas que imaginaba, esto es complicado porque dependes nada más de tu capacidad de dibujo, ahora lo escribo en un librito, lo que escribo no es lo que dice de manera literal, escribo cosas que no tienen nada que ver con eso, pero que me te traen la imagen primera que tuve, como asociación de ideas; si lo que vi fue un cuarto gris con una escalera, a la mejor escribo "Las naranjas son dulces", porque esa frase me recuerda ese cuarto, o cosas por el estilo, es una anotación absolutamente personal.

Es la primera vez que tienes una visión en continuidad de la película, por primera vez y por última estás muy cerca del espectador, el espectador que va al cine y no sabe de que trata la película, este espacio de virginidad lo vas a perder inmediatamente, la segunda lectura ya no tiene ese lugar del espectador que ve por primera vez la película, tu ya sabes como acaba, por eso es que debe protegerse esta primera lectura, lo demás es trampa, cómo vas a poner tal cosa para lograr tal efecto, etc., todo entra dentro del oficio, la artesanía, la malicia. Te vas a alejar del espectador. Yo trabajo mucho con la intuición, y esa intuición hay que protegerla.

Después, si se trata de alguna obra como *Cabeza de Vaca*, *Frida* o *Gaby Brimmer*, de algún personaje histórico, yo no quisiera ir con el director hasta no saber lo más posible de este personaje en la medida que uno hace su propia investigación del tema, uno se va a conectar con este de manera personal, en la medida que uno tiene que decir sobre una situación, sobre un personaje, sobre una época, sobre el conflicto que plantea una película; yo creo que es la medida en que uno le puede ser útil a los demás miembros del equipo, alejándose del comportamiento de un técnico que recibe órdenes y las atiende y produce cosas sin involucrar su sensibilidad, su inteligencia, su vida, su "background". De modo que después de esta primera lectura y de salvarla viene una etapa de

conocimiento y de investigación de todo lo que rodea a esta película. De ahí que acostumbre pedir entre la lectura del guión y la primera visita mucho tiempo, aunque a veces no lo hay. Durante ese tiempo a tu primera imagen le pasan cosas, como el tepache se fermenta, se estratifica lo que es importante, lo que es fundamental, uno debe tener una razón para hacer una película, de otra manera no tiene caso hacerla, todo eso se pone en claro.

Entonces viene el encuentro con los otros, el productor, el director. Cada uno tiene ya su película hecha y es importante estar abierto, la película será el resultado de influencias mutuas, yo ya me imaginé la película de cierta forma pero cuando veo al productor me entero de que la actriz es Isabelle Adjani y no Hanna Schygulla entonces todo me cambia, hay que estar abierto a estas cosas, lo que yo pensaba que debía ser un ambiente luminoso, el director lo ve en un ambiente sombrío yo quiero saber porqué, en estas discusiones no se trata de ganar o perder, sino de saber que tiene el otro en la cabeza.

En estas pláticas se genera realmente la concepción de la película (qué debe estar basada en los elementos físicos, reales, económicos, actorales, dinero, transporte, cosas muy concretas), se jerarquizan los intereses, qué es importante, qué es secundario, y allí es donde se ve cual va a ser la importancia de la escenografía. Después de esto viene un estudio del plan de trabajo: cómo se dividen las secuencias, las tomas, los ambientes.

– ¿Qué tipos de ambientación hay ahora en México?

Lo que está pasando en México es que no hay cine (no existe el cine); por tanto, no existe la ambientación.

Entrevista con Ignacio Salazar

– ¿Cual sería tu definición de escenografía de cine?

No me gustan las definiciones, son excluyentes, implican reducción.

Pero sí pienso que todo es escenográfico, y que en la vida de cualquier ser humano hay mucho de escenografía. Es en ese sentido cuando la vida se convierte en una película o en una obra de teatro, y el individuo inconscientemente, en la mayoría de las ocasiones crea una escenografía en su alrededor, una serie de utensilios y de ambientes para desarrollarse.

El individuo que trabaja en una oficina y que está enajenado, no tiene una escenografía: se la imponen, es algo ajeno y él no desarrolla su mundo escenográfico. La gente más preocupada por expresar su “artisticidad” personal —que todos tenemos en menor o mayor grado— es la que empieza a “escenografiar” su vida y su entorno.

Definir qué es la escenografía en cine está como en chino; es algo que cambia y depende también del género de la película. Tú sabes que ahora casi todas las películas se filman en locaciones, pocas son las gentes a las que todavía les interesa el cine como teatro.

– ¿Encuentras alguna relación entre tu trabajo como pintor y la escenografía?

Yo considero que mis cuadros son profundamente escenográficos; por ejemplo algunos de ellos, aunque son abstractos, representan una casa, partes de esa casa y ambientes que allí se daban en diferentes momentos. El fondo puede trabajar como pared y las formas como objetos, mesas, sillas, recuerdos, en función de esa escenografía personal que cada quien tiene, y también de una historia escenográfica que tenemos.

En ese sentido mi pintura sí tiene una fuerte carga escenográfica, ahora, en el sentido de la exhibición de la pintura, todos sabemos que la museografía mientras más escenográfica sea, pues mejor es, tratándose de cierto tipo de pintura.

– ¿Encuentras puntos en común entre el desempeño de un pintor y el de un escenógrafo?

En primer lugar, la bidimensionalidad de la pintura hace que todo proyecto escenográfico como pintura se quede en proyecto nada más, es difícil imaginar como sería.

En cuanto a materiales, son similares pero sólo a nivel de pigmentos, porque en pintura trabajamos con una tela y las escenografías por lo general se trabajan con madera y otro tipo de construcciones. A excepción del color, no hay mucha fusión.

Yo pienso que la escenografía de cine toma mucho del color en la pintura. ¿Te acuerdas de *Sueños*, de Kurosawa cuando los cuadros de Van Gogh se convierten en escenografía? Ese es un excelente ejemplo para mí de como un individuo se mete en la escenografía de otro que ya creó su escenografía de vida.

En la parte tridimensional arquitectónica y constructiva, la pintura se queda corta con respecto a la escenografía, de cine o teatro, pero en cuanto a color es muy propositiva la pintura para la escenografía.

El tipo de pintura también es importante, el realismo puro sin figura está más cerca de la escenografía que la figuración; porque en cine o teatro la escenografía se piensa en función de los personajes, pero cuando estos salen de la escena, la escenografía funciona autónomamente y es realista.

Mi pintura es abstracta pero parte de un realismo escenográfico sin hacer uso de la figura. Yo busco evocar el sabor de algunos ambientes, escenografías: algo atemporal, no narrativo.

Yo creo que existe una relación profundamente estrecha entre la pintura y el cine en el caso específico de la ambientación. Esta es una parte fundamental en todas las artes visuales: no podría pensar en una pintura que no la tiene. Yo no puedo imaginar que un fotógrafo tan excepcional como Figueroa no haya visto ni se haya interesado muchísimo, por ejemplo, en la pintura flamenca del siglo XVIII, lo veo claramente en gran cantidad de sus películas. Yo creo que cada fotógrafo, cada director y cada escenógrafo deben coincidir en la importancia de la pintura como una imagen que genera ambientes de todo tipo.

Mira, por ejemplo, el caso del fondo y la figura: El fondo es lo que en un ambiente va a ponderar, disminuir o a crear un diálogo de fuerzas iguales entre el mismo y la figura. La figura no tiene que ser necesariamente de carácter figurativo, ahora que en la pintura no hay movimiento, o el que hay es un movimiento por parte del espectador. En el cine podemos pensar en la escenografía como el fondo de una pintura y en el actor como la figura.

Tu ves, por ejemplo, esas escenas de la película *Interiores*, de Woody Allen, con una escenografía e iluminación muy asépticas, muy blancas, muy silenciosas, muy bañadas de luz; ves a los personajes moverse en esas escenas, en este fondo con elementos de carácter visual y muy trabajados ya durante muchos siglos por la pintura, que hace que los personajes realmente adquieran un carácter y desarrollen su drama existencial.

En pintura y escenografía se trabaja casi igual, solo que es más complejo en el cine porque hay muchos más elementos: la luz que es difícil de controlar, el tiempo en el que hay que hacer las cosas, presiones de producción, etc. Además el director debe tener una idea muy clara de qué es lo que quiere del ambiente, y en una pintura tenemos todo el tiempo del mundo para modificar todo ese aspecto de fondo y forma. Pienso que a veces la lucidez que debe tener un cineasta, un director o un escenógrafo debe ser más rápida, más precisa, que la de un pintor.

Hay películas que me gustan más por la escenografía que por la temática, más que por la actuación, más que por la dirección por ejemplo, Barry Lyndon: el que ambientó esa película es un pintor que pinta con objetos tridimensionales y con personajes.

– Háblame de las escenografías que tú hiciste.

Trabajé para Alejandro Jodorowsky en *Fando y Liz* (1972 o 1973). El encargado general era David Antón, y en la parte de arte estaba Manuel Felguerez, yo era su ayudante y trabajé fabricando objetos para la escenografía, esculturas, cosas que se iban a utilizar en la película. Tuve una participación directa en la escenografía.

Esta película era una mezcla muy confusa de cristianismo, budismo, tarot, cosas mahometanas, populares mexicanas, etc.; hay un personaje que trata de encontrarse a sí mismo a través de la búsqueda de muchas filosofías, de muchos conocimientos. Tiene una especie de encuentro, a través del arte. Hay un personaje que es el dueño del arte en el universo.

Había que hacer la escenografía del museo y de la casa de este señor, una escenografía directamente relacionada con el arte, con la pintura, con la escultura el aspecto erótico. Tenía que haber cuadros de Rauschenberg, de Picabia de Picasso, Tapies, etc., hice las copias de los cuadros que tenían que ser iguales a los originales, hice entre 20 y 25 cuadros. Tuve que reproducir un excusado de Oldenburg (un escultor pop norteamericano) que hace cosas desinflables, hice el excusado del mismo material que el de Oldenburg, hablé al museo de Arte Moderno de New York y pregunté que materiales usaba, y quien los hacía.

Realicé también otras esculturas, reproduje parte de los cuadros y esculturas del cuarto del personaje, decidí la decoración, los colores de las paredes y todo eso. Pero allí tenía además una fábrica de arte, por donde ahora esta Juanacatlán y Alfonso Reyes antes había una antigua casa porfiriana enorme, allí era la casa como de bombas de agua de la ciudad, era un galerón Art Noveau, allí fue la locación para la fábrica de arte que consistía en una combinación de cosas entre esculturas y objetos eróticos.

Hicimos como 15 o 16 de estos objetos trabajando junto con Manuel Felguerez, eran como cajas en las que se metían hombres y mujeres desnudos, partes de los cuerpos salían. Se filmó una escena en la que aparecía una serie de obreros, pintores, pintando las esculturas y pintando los cuerpos humanos. Imagínate una caja de madera con un hoyo del que sale una pierna pintada de franjas. Había en la fábrica una parte que se llamaba de grabado en la que por ejemplo en una banca estaban sentados un grupo de hombres y mujeres desnudos, se les pintaba la nalga de un color se sentaban sobre el papel y se imprimían, se pasaba al otro que estaba pintado de otro color, salían los papales y se ponían en secadores. La última era una máquina excitable muy grande de metal y con motores, llegaba una mujer desnuda, de la máquina salía una especie de falo y la mujer lo empezaba a excitar, el falo crecía hasta explotar en una especie de orgasmo con fuegos artificiales y mil cosas que salían y de pronto salía una maquinita a imagen y semejanza de la máquina.

A partir del guión de la película se hicieron otros guiones, uno por ejemplo para los pintores, otro para la máquina excitable y había varios equipos de trabajo.

Yo diseñé los colores de la escenografía, pero cuando los ví en escena eran muy diferentes, lo mismo que la escala de las cosas, por ejemplo esa máquina que era enorme, en pantalla se veía más chica. Yo creo que Alejandro tuvo que ver en eso, no le importaba el aspecto estético de la máquina o de la película, le importaba el contenido de la parte erótica que era lo que había que resaltar.

Pero es una parte del trabajo de escenografía, uno propone y cinco gentes al final de cuentas disponen y la idea que uno tenía, queda alterada: hay que tener juicio flexible y una disposición a aceptar una dosis de frustración.

Manuel Felguerez se encargó de lo que fue la idea general, la concepción general de las esculturas y la máquina, yo me ocupé del color, color en las esculturas, etc.

– ¿Quién piensas que tiene más incidencia sobre el resultado final de la imagen ¿el fotógrafo o el escenógrafo?

Yo creo que el fotógrafo que es en el que confluyen todas las cosas. Se responsabiliza de todo al final y de él depende el ponderar ese trabajo del escenógrafo en tanto la luz, el color, la dimensión de las cosas. Cuando yo hago una pintura me pregunto: ¿voy a hacer un ambiente o voy a hacer un personaje con ambiente?

El ambiente es un espacio. En la pintura puede tratarse de un concepto abstracto, el cine tiene que ser, la mayoría de las veces muy concreto. Aquí hay una apertura total en la ambientación.

En cuanto al color, he encontrado que casi todos los pintores aquí tienen un estilo. Hay películas cromáticamente muy definidas, pero me ha sido difícil encontrar un fotógrafo o un escenógrafo que tenga un estilo en el color: eso no se da en el caso concreto del cine.

BIBLIOGRAFIA

- 50 Años de Cine Mexicano. *La Década de los Cuarentas*.
Ciclo Aventureras.
Febrero 1981.
Folletín.
INBA, Vol. V. No. 057.
México, D.F.
- Artes de México.
Invierno de 1990.
Suplemento especial con motivo de la Exposición Revisión del Cine Mexicano.
Realización Fernando Ondarza, Carlos Santos Maldonado.
México, D.F.
- Ayala Blanco, Jorge.
La Condición del Cine Mexicano, (1973-1985).
1a. edición.
México, Editorial Posada, S.A. 1986.
663 p. más fotografías.
- Ayala Blanco, Jorge.
La Aventura del Cine Mexicano, (1931-1967).
5a. edición.
México, Editorial Posada, S.A. 1987.
449 p. más fotografías.
- Ayala Blanco, Jorge.
La Búsqueda del Cine Mexicano, (1968-1972).
Tomo II, 1a. edición.
México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1974.
(Cuadernos de cine 23)
- Cappabianca, Alessandro, Michele Mancini, Humberto Silva.
La Costruzione del Laberinto, La Scena, La Maschera, Il Gesto, La Cerimonia.
Gabriel Mazzota Editore.
Milano, 1974.
116 p. más fotografías.
(Cinema e Informazione Visiva 5)
- Cine Avance.
Revista Semanal.
Mayo 1963, Julio y Noviembre 1965, Julio y Septiembre 1960.
Director General Lincoln Salazar Gris.
México, D.F.

-
- Coria, José Felipe.
La Situación del Cine Mexicano.
En *Intolerancia*, Revista de Cine No. 4.
106-109 pp.
Revista Bimestral de Editorial Land.
Dir. Gustavo García, Andrés Luna, José Ma. Espinasa.
 - Cuadernos de la Cineteca. Testimonios para la historia del Cine Mexicano 1-8.
Coordinación del proyecto Eugenia Meyer.
Entrevistadoras María Alba Figueroa, Eugenia Meyer y Ximena Sepúlveda.
Publicación de la Cineteca Nacional.
Edición Facsimilar.
México 1986.
 - De los Reyes, Aurelio.
Los Orígenes del Cine en México, (1896-1900).
México, Sep./80 y Fondo de Cultura Económica, 1983.
248 p. más fotografías.
(Sep./80 56)
 - De los Reyes, Aurelio.
Medio Siglo de Cine Mexicano (1890-1947).
1a. reimpresión.
México, Editorial Trillas, 1988.
216 p. más fotografías.
(Col. Linterna Mágica 10)
 - *El Cine Mexicano de los 70's visto desde los 80's*.
Febrero 1980.
Folletín.
INBA/SEP. Vol. IV, No. 412.
México, D.F.
 - *El Cine Mexicano de los 70's visto por los 80's*.
Julio 1980.
Folletín.
INBA/SEP. Vol. IV, No. 620.
México, D.F.
 - García Riera, Emilio, Fernando Macotela.
La Guía del Cine Mexicano de la Pantalla Grande a la Televisión (1919-1984).
1a. edición.
México, Editorial Patria, 1984.
361 p.

-
- García Riera, Emilio.
Historia del Cine Mexicano.
Primera edición.
México, SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios.
356 p.
 - Monsivais, Carlos.
Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX en el Colegio de México.
Historia General de México Tomo II.
3a. edición.
El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1981.
1375-1531 p.
 - Ruy Sánchez, Alberto.
Mitología de un Cine en Crisis.
1a. edición.
México 1981, Premia Editores.
(La Red de Jonás)
 - Sánchez, Francisco.
Crónica Antisolemne del Cine Mexicano.
1a. edición.
México, Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 1989.
223 p.
 - Schaefer Denis and Larry Salvato.
Masters of Light Conversations with Contemporary Cinematographers.
1a. edición.
University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California University of California Press, Ltd. London, England 1984.
The Regents of the University of California.
355 p.
 - Solís H. Teresa.
Cineastas Mexicanas. en
Revista Pantalla No. 12.
Publicación de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Coordinación de Difusión Cultura de la UNAM.
México, D.F.
 - Vogue.
Edición especial Homenaje al Cine Mexicano.
Noviembre 1987.
Revista Mensual.
Presidenta Hilda O'Farril de Compean.
México, D.F.

-
- Coria, José Felipe.
La Situación del Cine Mexicano.
En *Intolerancia*, Revista de Cine No. 4.
106-109 pp.
Revista Bimestral de Editorial Land.
Dir. Gustavo García, Andrés Luna, José Ma. Espinasa.
 - Cuadernos de la Cineteca. Testimonios para la historia del Cine Mexicano 1-8.
Coordinación del proyecto Eugenia Meyer.
Entrevistadoras María Alba Figueroa, Eugenia Meyer y Ximena Sepúlveda.
Publicación de la Cineteca Nacional.
Edición Facsimilar.
México 1986.
 - De los Reyes, Aurelio.
Los Orígenes del Cine en México, (1896-1900).
México, Sep./80 y Fondo de Cultura Económica, 1983.
248 p. más fotografías.
(Sep./80 56)
 - De los Reyes, Aurelio.
Medio Siglo de Cine Mexicano (1890-1947).
1a. reimpresión.
México, Editorial Trillas, 1988.
216 p. más fotografías.
(Col. Linterna Mágica 10)
 - *El Cine Mexicano de los 70's visto desde los 80's*.
Febrero 1980.
Folletín.
INBA/SEP. Vol. IV, No. 412.
México, D.F.
 - *El Cine Mexicano de los 70's visto por los 80's*.
Julio 1980.
Folletín.
INBA/SEP. Vol. IV, No. 620.
México, D.F.
 - García Riera, Emilio, Fernando Macotela.
La Gula del Cine Mexicano de la Pantalla Grande a la Televisión (1919-1984).
1a. edición.
México, Editorial Patria, 1984.
361 p.

-
- Futurama. Guía del Hogar.
Enero a Diciembre 1967.
Revista Mensual.
Director General Juan de Dios Garza.
México, D.F.
 - Kena.
Septiembre a Octubre 1970.
Revista Quincenal.
Director General María Eugenia Moreno.
México, D.F.
 - La Familia. Modas y Labores.
Abril a Junio 1958.
Presidente Francisco Sayrols.
México, D.F.
 - La Mujer de Hoy.
Septiembre a Diciembre 1960.
Revista Mensual.
Presidente Raymundo Ampudia.
México, D.F.
 - La Nueva Revista. Organo de la "Mueblería Nueva".
1958 a 1960, 1963 y 1964 a 1965.
Publicación Bimestral.
Director Fernando R. Rodríguez.
México, D.F.
 - Mimosa. Revista Moderna para la Mujer.
Enero a Abril 1959.
Revista Mensual.
Presidente: Francisco Sayrols.
México, D.F.
 - Nosotras. Revista para Empleadas.
Enero a Diciembre 1955.
Revista Mensual.
Director María del Carmen Roncal.
México, D.F.
 - Novedades. El Mejor Diario de México.
Mayo 1960 y Mayo 1970.
Diario Matutino.
Presidente General Rómulo O'Farril.
México, D.F.

DIRECTORIO DE PERSONAS QUE APORTARON INFORMACION PARA LOS CAPITULOS III Y IV.

- Arroyo, Marta. Empleada desde 1984 en la fábrica de colchones y camas Lamas "American". Paraguay 43, local 3. Col. Centro.
- Beltrán, Juan José. Colima 107-7. Col. Roma.
- Cabfb, Lia. Av. Contreras 484-502, Col. San Jerónimo Lidice.
- Carrillo, Rogelio. Empleado desde 1988 en una tienda de plásticos ubicada en San Simón 24. Col. Centro.
- Casas, Ana. Vallarta 49, Coyoacán.
- Castro, Consuelo. Carusso 60. Col. Ex-Hipódromo de Peralvillo.
- Chemejía, Israel. Trabaja en un puesto de flores de plástico que tiene 10 años ubicado en la calle de Venustiano Carranza esquina Castellanos, Col. Centro.
- Del Moral, Cosme Ing. Propietario de la tienda de antigüedades Bazar Mayorazgo. Higera 18. Coyoacán.
- García, María Josefa. Marisma 8, Col. Las Aguilas.
- García, Santiago. Empleado desde 1986 en la tienda "Almacenes López". Uruguay 108. Col. Centro.
- González, Margarita. Puesto de flores artificiales en el mercado Martínez de la Torre. Col. Guerrero.
- Guzmán, María Eugenia. Heriberto Frías 1042-2. Col. Del Valle.
- Hernández, Javier. Empleado de la tienda "Textiles Encanto, S.A. de C.V." Venustiano Carranza 130. Col. Centro. Trabaja en tiendas de este tipo desde 1959.
- Jiménez, Elizabeth. Empleada desde 1986 en la tienda Rius Hnos. Uruguay 73, local B. Col. Centro.
- Juárez, Felicitas. Luz Savinón 726. Col. Del Valle.
- López, Emilio. Propietario de una tienda de textiles. Uruguay 110, Col. Centro. Desde 1950.
- López, Francisco. Empleado desde 1972 en la tienda "Plásticos y Novedades". San Simón 21, local B. Col. Centro.
- Magaña, Trinidad. Alicante 73, Col. Alamos

-
- Márquez Quintero, Benigno. Gounoud 73, Col. Ex-Hipódromo de Peralvillo.
 - Martínez, Refugio. Propietaria desde 1978 de la tienda "El Ajusco"; Rep. del Salvador esquina Rep. de Chile. Col. Centro.
 - Medina Aguilar, Ema. Mascagni No. 73, col.Ex-Hipódromo de Peralvillo.
 - Medina, Esperanza. Circuito de las Fuentes 410-101, Col. Fuentes del Pedregal.
 - Molina, Serafín. Empleado de la tienda "El Elefante". Corregidora 92. Col. Centro. Desde hace 32 años trabaja en tiendas de este tipo.
 - Navarrete, Dolores. Camino San Francisco, 3er. Cuartel 201, Huixquilucan, Edo. de México.
 - Olivero, Ruth. Propietaria de la tienda de antigüedades "La Esquina". Tres Cruces y Francisco Sosa. Coyoacán.
 - Peña, Zaul. Magnolia 162-7. Col. Guerrero.
 - Ribera Botello, Gabriel. Empleado en la tienda "Textiles Caleta". Venustiano Carranza 122, local B. Col. Centro. Trabaja como vendedor de colchas desde 1970.
 - Rodríguez, Víctor. Empleado desde 1983 en la tienda "Cristalería Santander". Simón 25. Col. Centro.
 - Sra. Núñez. Puesto de venta de animales en el mercado Martínez de la Torre. Col. Guerrero.
 - Valcís de Díaz, Margarita. Rubén Darío 109. Col. Villa de Cortés.
 - Valcís, Margarita. Alicante 83, Col. Alamos.