



UNIVERSIDAD DE LA SERENA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y ECONÓMICAS
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE PERIODISMO

ESCENARIOS, DECORADOS, ILUMINACIÓN Y MAQUILLAJE EN EL CINE

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO
EN COMUNICACIÓN SOCIAL

PROFESOR GUÍA:
LLALILE LLARLLURI RAAD

AUTORES:
JUAN CARLOS ALANÍS VÉLIZ
DIEGO ENRIQUE HIGUERAS HIDALGO
EDUARDO MAURICIO TAPIA PALTA

MAYO DE 2013
LA SERENA CHILE

PÁGINA DE CALIFICACIONES

Autores	Calificación de Informe escrito 40%	Calificación Individual 60%	Nota Final
Juan Alanís Véliz			
Diego Higuera Hidalgo			
Eduardo Tapia Palta			

Llailé Llarlluri Raad

Profesora Guía

Dr. Fabián Araya Palacios

Director

Departamento Ciencias Sociales

FECHA DE PRESENTACIÓN _____

UNIVERSIDAD DE LA SERENA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y ECONÓMICAS
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE PERIODISMO

MAYO 2013
LA SERENA CHILE

AGRADECIMIENTOS

Tras un largo camino llega la hora de agradecer a todos y a cada una de las personas que en mis años de universidad han estado ahí para apoyarme.

Primeramente a Dios por sus infinitas bendiciones, a mi familia que en todo momento han estado para apoyar todas mis decisiones.

También agradecer a mis amigos que conocí en la universidad que han pasado a ser parte importante de mi vida. A Karen, Elve, Romy, Faby y Rudolf, en especial a Jorge “Curicano” Vitar y Eduardo “Guaro” Rojas, con quienes compartí grandes momentos que forjaron una buena amistad.

A mi profesora Llalile Llarlluri por apoyarnos en este seminario y por las extensas horas donde compartió sus conocimientos más allá de una sala de clases.

A Guillermo Muñoz y Cristian Ceriche a quienes, a lo largo de los años, los he ido considerando como amigos dentro de la universidad y he aprendido lo mejor de ellos.

Por último agradecer a mis compañeros de seminario Diego y Juan Carlos que juntos hemos podido terminar este trabajo que nos permite dar un paso más en nuestro camino para volvernos profesionales.

Eduardo

Sin ánimos de extenderme y sin olvidar a nadie agradezco a todas las personas que han colaborado en la realización de este seminario.

Diego

Debo dar gracias a quienes confiaron en mi persona durante el tiempo que desarrollé mis estudios, en especial a mi familia, compañera de vida, hija y amigos. Además, de un especial reconocimiento a nuestra profesora guía, quien nos permitió desarrollar este seminario y apoyó desde un principio para su realización

Agradezco infinitamente a mis padres, quienes siempre entregaron el tiempo y la dedicación para incentivar mis estudios, aconsejándome a cerca de la manera de enfrentar la vida y ser una buena persona en todo ámbito de la vida.

A mis hermanos, de los cuales guardo mis recuerdos más preciados, momentos gratos y no tanto, que contribuyeron a formar nuestra simpleza y el amor incondicional que nos tenemos el día de hoy.

Un reconocimiento muy especial a mi abuela, quien aparte de serlo, hasta el día de hoy me acompaña y guía como una madre, ayudándome en los momentos más difíciles y dándome el empuje necesario para poder surgir y realizarme como hijo, papá y sobre todo como una buena persona.

A mi compañera de vida, como llamo a mi mujer, con quien hemos sabido conformar una familia en base al respeto y al amor, apoyándonos incondicionalmente en cada proceso de nuestras vidas, lo cual se coronó con el nacimiento de nuestra pequeña hija.

Mi niña o más bien mi bebé, es quien me escucha con atención y me sorprende cada vez más con su forma de entender y ver las cosas. Me demuestra su amor todos los días que abro mis ojos y me otorga las fuerzas necesarias para enfrentar cualquier desafío que me planteo, por lo cual, doy gracias por tenerla entre mis brazos.

Bueno mis compañeros de generación ocupan un lugar importante en mi formación, pero especialmente a mis amigos que conocí realmente al momento de juntarnos para realizar este seminario y conformar el desafío que significaba su realización. A Diego y Eduardo, agradezco el tiempo y dedicación puesto en cada día de trabajo y el apoyo que me dieron y siguen dando, a través de este periodo lleno de momentos gratos y difíciles pero que siempre repletos de alegría y compañerismo. Muchas gracias a todos por su apoyo incondicional.

Juan Carlos

ÍNDICE

Agradecimientos

Introducción

1. Marco Metodológico.....	3
1.1 Formulación de la propuesta.....	4
1.2 Objetivos generales.....	4
1.3 Objetivos específicos.....	4
1.4 Metodología.....	5
2. Marco Teórico.....	6
2.1 Los decorados y escenarios.....	7
2.1.1 Tipos de decorado.....	14
2.1.1.1 Decorados, según Francisco Zubiaur.....	15
2.1.1.1.1 Auténtico.....	15
2.1.1.1.2 Sugestivo.....	16
2.1.1.1.3 Concordante.....	16
2.1.1.2 Según Antonio Costa.....	17
2.1.1.2.1 Espacio pictórico.....	18
2.1.1.2.2 Espacio arquitectónico.....	19
2.1.1.2.3 Espacio fílmico.....	19
2.1.2 Decorados como Atrezzo y Simbolismo.....	20
2.1.2.1 Decorados como Atrezzo.....	20
2.1.2.2 Decorados como símbolo.....	21
2.1.3 Vanguardias artísticas y su influencia en los decorados cinematográficos.....	23
2.1.3.1. Impresionismo.....	23

2.1.3.1.1 Características del Impresionismo.....	24
2.1.3.1.2 Impresionismo y decorados.....	24
2.1.3.2. Expresionismo.....	26
2.1.3.2.1 Expresionismo: Definición.....	26
2.1.3.2.2 Expresionismo y decorados.....	27
2.1.3.2.3 Expresionismo alemán: Desde Caligari.....	27
2.1.3.2.4 Expresionismo y su influencia en el cine.....	29
2.1.3.3. Realismo o Naturalismo Poético.....	31
2.1.3.4. Neorrealismo.....	32
2.1.4 Decorados y Géneros Cinematográficos.....	33
2.1.4.1 Decorados en el Western.....	34
2.1.3.2 Decorados en filmes de gánsters, detectives y policías.....	35
2.1.3.3 Decorados en la ciencia ficción.....	38
2.2 La iluminación.....	40
2.2.1 Funciones y tipos de la iluminación.....	41
2.2.1.1 Luz Principal.....	43
2.2.1.2 Luz de Suavizado.....	44
2.2.1.3 Contraluz.....	44
2.2.1.4 Luz Lateral o Cruzada.....	45
2.2.2 Características de la iluminación.....	46
2.2.2.1 La cualidad.....	46
2.2.2.2 La dirección.....	47
2.2.2.2.1 Luz Frontal.....	47
2.2.2.2.2 Luz Lateral.....	47
2.2.2.2.3 Contraluz.....	48
2.2.2.2.4 Contrapicada.....	48
2.2.2.3 La fuente.....	49

2.2.2.4 El color.....	51
2.2.3 La iluminación, bajo la mirada de grandes directores de fotografía	52
2.2.3.1 Jack Cardiff.....	52
2.2.3.2 Sven Nykvist.....	54
2.2.3.3 Subrata Mitra.....	56
2.2.3.4 Raoul Coutard.....	57
2.2.3.5 Gordon Willis.....	58
2.2.3.6 John Seale.....	59
2.2.3.7 Eduardo Serra.....	61
2.3 El Maquillaje.....	62
2.3.1. Introducción al maquillaje.....	62
2.3.2. Historia del maquillaje.....	63
2.3.2.1. Egipto.....	63
2.3.2.2. Grecia y Roma.....	64
2.3.2.3. Edad Media.....	65
2.3.2.4. Renacimiento.....	66
2.3.2.6. Siglo XIX y XX.....	67
2.3.3. El arte de maquillar.....	70
2.3.3.1. El maquillaje de caracterización.....	72
2.3.3.2. Luz y sombras en el maquillaje.....	75
2.3.3.3. El maquillaje FX.....	76
2.3.4. Caracterizaciones en el cine.....	77
2.3.4.1. Caracterizaciones de personajes especiales y populares.....	83
2.3.4.1.1. Personajes de terror.....	83
2.3.4.1.2. Calaveras, diablos y brujas.....	83
2.3.4.1.3. Tipos de fantasía.....	84
2.3.4.1.4. Estatuas.....	85

2.3.4.1.5. Piratas.....	85
2.3.4.1.6. Payasos.....	85

3. Los decorados, escenarios, iluminación y maquillaje en los géneros cinematográficos..... 88

3.1 Ciencia Ficción..... 88

3.1.1 Escenarios y decorados..... 88

3.1.2 Iluminación..... 90

3.1.3 Maquillaje..... 91

3.2 Gansteril..... 95

3.2.1 Escenarios y decorados..... 95

3.2.2 Iluminación..... 97

3.2.3 Maquillaje..... 98

3.3 Histórico..... 100

3.3.1 Escenarios y decorados..... 100

3.3.2 Iluminación..... 101

3.3.3 Maquillaje..... 102

3.4 Musical..... 106

3.4.1 Escenarios y decorados..... 106

3.4.2 Iluminación..... 107

3.4.3 Maquillaje..... 109

3.5 Terror..... 111

3.5.1 Escenarios y decorados..... 111

3.5.2 Iluminación..... 112

3.5.3 Maquillaje..... 114

3.6 Western..... 117

3.6.1 Escenarios y decorados..... 117

3.6.3 Iluminación..... 118

3.6.3 Maquillaje.....	120
4. Guion Literario de Material Audiovisual.....	122
5. Conclusiones.....	138
Bibliografía.....	140

INTRODUCCIÓN

El cine desde su creación ha sido un medio de comunicación capaz de responder interrogantes respecto a lo desconocido, como lo manifiestan las películas de ciencia ficción. También ha difundido ideologías que se representan en los filmes sobre el periodo nazi y aun ha sido utilizado para recrear el pasado en los filmes del género histórico e incluso podemos decir que influye en las tendencias del espectador, imponiendo modas, estilos de vidas, costumbres, entre otras manifestaciones humanas.

El lenguaje cinematográfico posee una multiplicidad de funciones. Además de la función narrativa, adquiere las dimensiones estética, expresiva, dramática y emotiva que lo distingue como el lenguaje más globalizador.

Para lograr estas capacidades del lenguaje cinematográfico es necesario considerar básica y fundamentalmente la puesta en escena, que incluye los escenarios, los decorados, la iluminación, el maquillaje, el vestuario y la expresión y movimientos de las figuras.

El grupo de seminario ha seleccionado los primeros cuatro elementos de la puesta en escena anteriormente enumerados, porque son aspectos en los cuales tenemos más conocimientos por la formación recibida en la carrera de Periodismo.

A raíz de las múltiples capacidades del lenguaje cinematográfico es que cualquier carrera relacionada con los medios de comunicación audiovisual debe considerar estudios en cine para sus alumnos. En el caso especial de

Periodismo de la Universidad de La Serena, su malla curricular define un solo nivel en esta especialidad, por lo que hemos elaborado un material didáctico audiovisual con las características y funciones de esos cuatro elementos de la puesta en escena, para reforzar y profundizar la enseñanza del séptimo arte.

1. MARCO METODOLÓGICO

PROPUESTA

1.1 Formulación de la propuesta

- Elaborar un material didáctico audiovisual sobre las características y funciones de cuatro elementos de la puesta en escena del cine, escenarios, decorados, iluminación y maquillaje.

1.2 Objetivos generales

- Conocer las características y funciones de los escenarios, los decorados, la iluminación y el maquillaje en el cine.
- Aplicar las características y funciones de los escenarios, los decorados, la iluminación y el maquillaje a las películas seleccionadas de los géneros de Ciencia Ficción, Gansteril, Histórico, Musical, Terror y Western, en la producción del material didáctico audiovisual.

1.3 Objetivos específicos

- Explicar las características y las funciones de los escenarios, los decorados, la iluminación y el maquillaje en el cine.
- Seleccionar las películas de los seis géneros cinematográficos, en relación a las características y funciones de los elementos de la puesta en escena.

- Inferir las influencias de corrientes estéticas en los elementos de la puesta en escena, de los filmes seleccionados.
- Elaborar un guion literario con las características y funciones de los cuatro elementos de la puesta en escena en las películas seleccionadas.
- Crear un material didáctico audiovisual con las características y funciones de los cuatro elementos de la puesta en escena, correspondiente a las películas seleccionadas de los géneros cinematográficos definidos.

1.4 Metodología

Este trabajo de seminario corresponde a una investigación cualitativa descriptiva, en la que mediante un análisis bibliográfico de diferentes especialistas, logramos identificar y explicar las características y funciones de los elementos de la puesta en escena en el cine.

Junto con la redacción de un marco metodológico, elaboramos un guion literario y creamos un material didáctico audiovisual que sirva de apoyo para los estudiantes de la cátedra de cine de la Escuela de Periodismo de la Universidad de La Serena.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Decorados y Escenarios

El grupo de seminario considera que en el arte cinematográfico, los elementos visuales son los principales factores que definen la apariencia del filme. De ellos, los decorados y los escenarios resultan ser los más importantes, aunque su relevancia la va a determinar la historia así como las intenciones del director, ya sea sólo para escenificar, mostrar realismo, reflejar la personalidad de los personajes, ubicar el filme en un escenario remoto o bien para el lucimiento del director de arte.

Antes de adentrarnos en la función de los decorados es importante una visión histórica de cómo ha ido evolucionando su figuración en el cine a través del tiempo y cómo ha sido condicionado tanto por factores pragmáticos, estéticos, económicos como geográficos y de otro tipo.

Desde temprano, los cineastas supieron captar la atención del público. Ya las primeras imágenes captadas por el cinematógrafo en “La llegada de un tren a la estación de la Ciotat” (1895), o “La salida de los obreros de la fábrica Lumière” (1895), ambas de Pierre y Louis Lumière, lo lograron. Pero pronto las audiencias se cansaron de estos filmes que sólo mostraban la cotidianidad. Entonces, para capturar nuevamente las audiencias, cada vez más exigentes, se comenzó a filmar historias en lugares tan variados como lo geográfico o lo cronológico, así como lo social y simbólico. De esta manera comenzaron a configurarse los géneros cinematográficos que capturaron el imaginario colectivo del siglo XX.

El primero de estos pioneros en descubrir las posibilidades plásticas y narrativas del cinematógrafo fue el francés Georges Méliés, quien para contar una historia se nutrió de la literatura fantástica y de ciencia ficción de Jules Verne, y para la ambientación tomó los recursos de un arte vecino: el teatro. Esto dio como resultado el clásico “Viaje a la luna” de 1903. Es así como, en poco tiempo, los cineastas, gracias a las ventajas que presentaba el cinematógrafo, explotaron nuevas posibilidades de la puesta en escena en este medio.

Georges Méliés, según Georges Sadoul en su obra “Historia del cine”, en sus filmes, “la utilería y el mobiliario podían ser reales, recortados en silueta de una tabla o pintados sobre la tela de las escenografías (...) Méliés lo pinta todo de modo que engañe a los ojos, con una aguda modelada con sombras y luces, tan bien que es difícil distinguir lo verdadero de lo falso” (Sadoul, 1989:25).

En cuanto al componente escenográfico, Georges Méliés resultó ser el más inventivo, daba cuenta de un uso importante, de manera tal que “existe un decorativismo visionario al que todos los demás elementos -incluidos el movimiento y gestualidad de los actores- acaban por subordinarse” (Costa, 1986: 280), de manera que tanto la utilería como el mobiliario se disfrazaban gracias a la aguda modelada de luz y sombra con el entorno, de manera que hacía difícil distinguir lo verdadero de lo falso.

Hacia otro plano, más inclinado al realismo, se dirigió el cine sueco. En la película “Los Proscritos” (1918), de Víctor Sjöstrom, las imágenes de las montañas de Islandia se imponen por su presencia y donde la escenografía es admisible debido a su armonía entre los paisajes naturales y las construcciones de estudio. No fue el único aspecto en que la escenografía destacó. Además, el

director incluyó atributos narrativos en los decorados que expusieron las condiciones sociales de la época.

Mientras tanto, el cine norteamericano ya había presentado su obra maestra del cine mudo, "Intolerancia" (1916), de D. W. Griffith, filme que mostró a gran escala la Babilonia de la Biblia. Y era la respuesta a las cintas italianas de tendencia épica que se impusieron en la filmografía del país peninsular previo a la Gran Guerra, como lo fue "Cabiria" (1914), de Giovanni Pastrone, ambientada en la época del Imperio Romano, en la que los escenógrafos italianos Camillo Innocenti y Claudio Borghono recurrieron a su ventaja geográfica, mediante el uso de los decorados preexistentes, las ruinas que se encontraban repartidas por todo el país.

Al finalizar el cine mudo, la cinematografía mundial había logrado un sinnúmero de posibilidades expresivas en los decorados y escenografía, había superado enlazar el uso de interiores y exteriores, así como una puesta en escena teatral respecto de una tridimensional propiamente cinematográfica. El cine le había atribuido una función activa a los objetos en la narración y las escenografías se convirtieron en una extensión de la psicología de los personajes, como en "El gabinete del doctor Caligari" (1919), de Robert Wiene. Además se convirtió en un obstáculo para la concreción de las metas de los personajes -principalmente en las comedias de Harold Lloyd y Buster Keaton- y el reflejo de épocas tan dispares como la modernidad, como en "Y el mundo marcha" (1928), de Charles Vidor, y la conquista del oeste, como en "El caballo de hierro" (1924), de John Ford.

Nuevas tendencias artísticas y otras situaciones sociales van a determinar en ese momento cuánto de ello superará lo hecho y qué otros logros alcanzaría la escenificación en años posteriores,

En la época dorada del cine hollywoodense, cada estudio contaba con una planta de trabajadores estables que realizaban todos los proyectos cinematográficos. En el caso de la escenografía y decorados había un director artístico a cargo del departamento de arte y de supervisar cada locación, escenario, mobiliario, automóvil, carruaje o barco que fuese a aparecer en la película. Después de todo, uno de los objetivos de la dirección de arte era “crear un estilo que constituyera el sello, marca de cada estudio, ya que cada uno de los grandes estudios de Hollywood poseía una estética propia.” (Ettedgui, 2001:8)

La escenografía se transformó en una parte importante de la fuerza estética de los filmes. De ello da cuenta “Capricho imperial” (1934), dirigida por Josef von Sternberg, donde el barroquismo de las construcciones de Hans Draier en los interiores del palacio ruso acrecentaba el clima opresivo y los contenidos dramáticos de la historia. Por aquel entonces, el director artístico daba cuenta de su inspirada inclinación artística, pero siempre ajustada al régimen de producción. Es así que dentro de esta definición quien mejor da cuenta es Cedric Gibbons, supervisor en jefe del departamento de arte de Metro Goldwyn Mayer, desde los años 20 hasta su jubilación en 1956. En buena medida, el look de las películas bajo la marca del león refleja el gusto de Gibbons en más de mil producciones, las cuales destacaban por el uso de tonalidades blancas y luz intensa, con pretensiones de elegancia y fascinación.

Otra estética se puede apreciar en las películas de la RKO de los años treinta, donde Van Nest Polglase, homólogo de Gibbons y de profesión arquitecto, destacó, sobre todo en la escenografía, gracias a su gusto por el art déco y los espacios blancos, según puede apreciarse en el ciclo de musicales protagonizado por Fred Astaire y Ginger Rogers. Pero su obra durante su permanencia en el estudio se caracteriza por sus inclinaciones más influyentes en el marco de una imaginativa concepción de la vida urbana en los sectores más privilegiados como lo muestra magistralmente en “El ciudadano Kane” (1941), de Orson Welles, dando uso a enormes decorados con la inclusión de techos en interiores.

Más inclinado al expresionismo resultó ser el sucesor de Polglase, Albert D’Agostino, quien desde la perspectiva de Javier Coma “fue el responsable de las atmósferas sombrías de las célebres incursiones de la casa en el terror fantástico y en el cine negro, con cooperaciones estelares de Jacques Tourneur y Edward Dmytryck” (Coma, 1993: 88).

Otros destacados en el marco de un ciclo o tendencia es Anton Grot, quien en Warner Bros., en la década del treinta y cuarenta, destacó por su enfoque “expresionista” muy inventivo, con un ciclo de filmes de época y aventuras dirigidos por William Dieterle y Michael Curtiz, después de una celebrada cooperación en “Sueño de una noche de verano”, de Dieterle y Max Reinhardt.

En otro ámbito destacó Richard Day, quien contribuyó a una estética que se movió con soltura en el realismo social, e hizo patente una extrema atención a los detalles y un elevado talento arquitectónico. De ello dan cuenta los campamentos de la gran depresión en “Las uvas de la ira” (1940), de John Ford, el barrio portuario de Nueva York en “Nido de ratas” (1954), de Elia Kazan, o el

marginal gueto de Nueva Orleans en “Un tranvía llamado deseo”, (1951) de Elia Kazan.

Los criterios y logística de producción cinematográfica predominaron como modelo por más de veinte años. Incluso se estableció la figura de diseñador de producción como el encargado del look global de una película en tanto que el director de arte era el encargado de diseñar decorados y escenografías. Ya en la década de los ‘40, los roles en el departamento de arte estaban definidos, aunque sucesos ajenos a la vorágine cinematográfica vendrían a alterar el significado e importancia de la dirección artística en la cinematografía internacional.

Luego en épocas posteriores y con la influencia del cine italiano, el séptimo arte se volcó a las calles en busca de más realismo escenográfico. E incluso también comenzó a rodarse en lugares tan dispares como distantes, en Nueva York, para “Amor sin barreras” (1961), de Robert Wise y Jerome Robbins; China, como en el caso de “El último emperador” (1987), de Bernardo Bertolucci; O bien la selva, para películas de aventuras como “Mogambo” (1953), de John Ford; o películas bélicas como “Apocalipsis ahora” (1979), de Francis Ford Coppola; y hasta las calles de Roma o París, que figuraron en cintas como “La princesa que quería vivir” (1953), de William Wyler; o “Arde París” (1966), de René Clément.

Otro tanto se puede decir de los decorados y cómo estos han evolucionado de acuerdo a los gustos y tendencias en determinadas épocas, y en cómo impusieron una conceptualización escenográfica y ambiental característica de cada género, por lo que se revisará el apartado pertinente a los decorados y géneros cinematográficos.

El término decorados alude tanto a los «paisajes naturales» como «construcciones humanas», que pueden ser interiores, tales como salones, habitaciones, oficinas, o exteriores, como paisajes, fachadas o calles.

Desde la perspectiva de Marcel Martin y Antonio Costa, los decorados son un elemento prefílmico, porque se trata de artes de representación anterior al cine. La escenografía está ligada al teatro y por técnica y/o disciplina a la pintura; la arquitectura que construye espacios funcionales también es una representación; y el paisaje es la relación y adaptación de la naturaleza a las necesidades de la sociedad que sostiene.

En otro sentido, con respecto al origen de las construcciones, estas pueden ser reales, es decir preexistir antes del rodaje. Espacios que ya independientes, poseen expresión y valor simbólico - plástico. Ejemplo de ello es “El año pasado en Marienbad” (1961), de Alan Resnais, filmada en un castillo. Por lo demás, las relaciones que se establecen en la película con la arquitectura son de distinta naturaleza, como si se tratara de un documental. De esta manera, según Costa, “en el film de Resnais, los movimientos de cámara producen (...) un efecto de «laberintización» del espacio, mientras que en los documentales son sólo procedimientos ilustrativos del espacio arquitectónico preexistente.” (Costa, 1986: 278). O artificiales: Construidos para el filme en un estudio, dentro o fuera. Como en el caso del salón de espejos del palacio de Versalles para “María Antonieta” (1938), de W.S. Van Dyke.

¿Por qué se construyen los decorados? Según Marcel Martin, en “El lenguaje del cine” hay varios motivos por los cuales, aun existiendo los escenarios se construyen en el estudio o en locaciones afines. Entre ellas vale mencionar:

- Verosimilitud histórica: “Ben Hur”, “Alejandro Nevsky”, “Notre Dame de París”, entre otras.
- Economía: En contra de las apariencias resultaba más económico reconstruir una parte de la estación de Barbes que ir al lugar en “Las puertas de la noche”.
- Simbolismo: Reflejan “un deseo de simbolismo y significación” (Martin, 2002: 70). Ejemplo de ello son “El gabinete del doctor Caligari”, de Robert Wiene; “Noches Blancas”, de Federico Fellini; “Barry Lindon”, de Stanley Kubrick; y la mayoría de las películas de Stroheim, Clair, Sternberg y Carné, entre otras. (Más información en apartado sobre los decorados como símbolo.)

Por lo demás, Zubiaur añade que el decorado en lo posible debe ser discreto y determinante, de manera que el espectador pueda notarlo y reconocer su influencia en la historia.

2.1.1 Tipos de Decorados

Los decorados serán clasificados de acuerdo a la apreciación de Francisco Zubiaur Carreño, quien lo clasifica de acuerdo a su funcionalidad en el filme (auténtico, sugestivo y concordante). Y también según el criterio de Antonio Costa, desde una perspectiva artística (Espacio arquitectónico, Espacio pictórico y Espacio fílmico).

2.1.1.1 Decorados según Francisco Zubiatur

Los decorados tienen la función de crear el ambiente material verosímil en el que se desarrolla la historia y dar cuenta de ello mediante las imágenes.

Para Francisco Zubiatur, autor de Historia del Cine y Otros Medios Audiovisuales, el decorado podrá adoptar apariencia realista, fantástica, sugestiva, desnuda, simbólica o descriptiva, de acuerdo al género cinematográfico y por lo demás este debiera ser: auténtico, sugestivo o concordante.

2.1.1.1.1 Auténtico

Un decorado auténtico es aquel que a través de mil detalles contribuirá a crear la atmósfera necesaria; no será un fin en sí mismo, pero bastará con que la construcción contribuya a reproducir la función que se supone que cumple dentro de la historia, ya sea la sala de redacción del Washington Post, en “Todos los hombres del Presidente” (1976), de Alan Pakula; un teatro de la época isabelina en “Shakespeare apasionado” (1998), de John Madden; o el auditorio del Senado de Estados Unidos en “Caballero sin espada” (1939), de Frank Capra.

2.1.1.1.2 Sugestivo

Un decorado sugestivo es aquel que introducirá al espectador en el significado del filme o simplemente del plano, subrayando la expresión de la idea, acompañando al sentido de la escena.

Por ejemplo, el color puede cumplir dicha intención como en “El dinero” (1982) de R. Bresson “crea paralelismos entre los diferentes escenarios -la casa, la escuela y la prisión- mediante la recurrencia a monótonos fondos verdes y a un atrezzo y un vestuario de azul gélido” (Bordwell, Thompson, 2001: 149). Es así que el color de los decorados puede constituir otro motivo en la narración de una película.

2.1.1.1.3 Concordante

Un decorado es concordante cuando armonice con el estilo del director. Se comprende que el decorado debe adaptarse al tema de que se trate. Se muestra un escenario vacío, carente de utilería, en las películas del italiano Michelangelo Antonioni, cuando se trata de remarcar la soledad e incomunicación de sus personajes; Se impone con su arquitectura a los personajes oprimidos de Serguei M. Eisenstein en “Iván el terrible” (1944), o acosados en “Intriga Internacional” (1959), de Alfred Hitchcock. Acompaña con su atmósfera historicista o decadente a los personajes de Visconti en El gatopardo y Muerte en Venecia. Intensifica el dramatismo, incluso el terror, de escenas concretas en “El gabinete del Doctor Caligari” (1919), de Robert Wiene, teñidas de expresionismo; Materializa el sentimiento de impotencia y la falta de

libertad en “Metrópolis” (1927), de Fritz Lang, o muestra con ironía -no exenta de humor- el dominio de la máquina sobre el hombre en Tiempos Modernos, de Charles Chaplin.

La importancia del decorado es tal que le está permitido introducir la película. En tal caso fija las conclusiones del lugar y del tiempo que condicionan los hechos que se van a describir, incluso definirá ya la intensidad que tendrá la película, por ejemplo la descripción de la ciudad en las películas de Hitchcock.

Compone un clima plástico que puede adquirir categoría artística en las películas de Franco Zeffireli, como lo refleja la arquitectura renacentista de “La fierecilla domada” (1967), “Romeo y Julieta” (1968) y “Hermano Sol, Hermana Luna” (1970). Confiere al plano una dimensión superior que eleva su significación; el mar -en las películas de Fellini- evoca la aspiración hacia el absoluto de sus personajes, un absoluto que creen difícil de alcanzar.

2.1.1.2 Según Antonio Costa

Para Antonio Costa, al igual que para Marcel Martin, tanto la escenografía, arquitectura como el paisaje son elementos pre fílmicos, es decir existen y significan por sí mismos antes de la filmación cinematográfica. E independiente de la temática se vienen utilizando tanto en filmes de ambientación realista como en aquellos de género fantástico, donde tienden a confundirse con los efectos especiales.

Entonces, los elementos pre fílmicos -escenografía, arquitectura y paisajes- al ser filmados se transforman en Espacio Fílmico. Aunque dependiendo del

criterio de análisis también puede ser Espacio Arquitectónico y Espacio Pictórico.

Cada uno de estos espacios están involucrados en alguna etapa de producción de una película: el espacio pictórico con la fotografía, espacio arquitectónico con la escenografía y el espacio fílmico con la puesta en escena y montaje. Pero el fin último de cada elemento es el equilibrio entre el realismo y la abstracción, ya que desde la perspectiva de Rohmer, “el rigor geométrico-compositivo no aparece superpuesto «como adorno inútil», sino que es consustancial” (Grignaffini, 1984: 21), de manera que los escenarios se conjugan de acuerdo a factores tanto prácticos como significativos para enriquecer visualmente el filme.

Además, cada uno de los espacios anteriormente nombrados va a dominar una película, dependiendo del sentido o significado que se le quiera dar. Por ejemplo, según Rohmer, el predominio del espacio pictórico “se produce cuando se da una preponderancia de los valores compositivos del encuadre, o bien cuando la atención se centra en los valores lumínicos, subordinando a ellos todo lo demás.” (Costa, 1986: 280)

2.1.1.2.1 Espacio Pictórico

Espacio Pictórico se entiende como la imagen fotográfica, proyectada sobre el rectángulo de la pantalla -por muy fugaz o móvil que sea-, viene percibida y considerada como la representación más o menos fiel, más o menos bella, de esta o aquella parte del mundo exterior, como en imágenes planos del puente

Brooklyn en “Manhattan” (1979), de Woody Allen, y el puente Golden Gate en “Vértigo” (1958), de Alfred Hitchcock.

2.1.1.2.2 Espacio Arquitectónico

El espacio arquitectónico se entiende como las partes del mundo, naturales o reconstruidas, que exhibe, más o menos fielmente, la proyección en la pantalla. Partes que a su vez “están dotadas de una existencia objetiva que, a su vez, puede ser objeto de un juicio estético como tal. Y es con esta realidad con la que se enfrenta el cineasta en el momento de la filmación, ya sea para restituirla o para traicionarla” (Costa, 1986: 279).

Hay ocasiones en que el elemento escenográfico resulta muy significativo y controlado en filmes de Max Ophüls –“Amoríos” (1932), “Carta de una desconocida” (1948), “La Ronde” (1950)-, donde la reconstrucción escenográfica de Viena responde tanto a un fin estilístico como práctico, ya que ninguna de las películas se filmó en esa ciudad.

2.1.1.2.3 Espacio Fílmico

Espacio Fílmico se entiende como los fragmentos de realidad que ha capturado la película para mostrar una realidad parcial, en la cual el espectador no percibe la ilusión del espacio filmado, sino un espacio virtual reconstruido en su mente basándose en los fragmentos que se le han proporcionado en una sucesión de imágenes arbitrariamente conectadas (Costa, 1986: 279), de manera que el espectador no necesita ver una habitación completa para saber que se trata de

un dormitorio, comedor, oficina, restaurante u otros, ya que en la imagen hay elementos claves que sugieren en donde se desenvuelve la acción.

Por ejemplo, en “El Halcón Maltés” (1941), de John Huston, se aprecia un escritorio y atrás ventanas con el nombre del detective Sam Spade, lo que le permite inferir que se trata de una oficina, mientras que en “Lo que el viento se llevó” (1939), de Victor Fleming, se aprecia el frontis de la casa patronal de la finca Tara y también el salón de la gala benéfica en Atlanta.

2.1.2 Decorados como Atrezzo y Simbolismo

Por otro lado, aunque las funciones formales de los decorados son inicialmente ambientar y reproducir un lugar en particular, ya sea para ayudar a dividir las escenas, además de contrastar espacios, por sus características sociales, geográficas o cronológicas y también se les puede atribuir funciones activas en la narración del filme, de manera que los elementos puedan convertirse en atrezzo o bien en un símbolo que refuerce el desarrollo de la narración.

2.1.2.1 Decorados como Atrezzo

Aunque muchas veces los decorados sólo sean un elemento ornamental hay ocasiones en que pueden convertirse en parte activa de la narración, en este caso pasamos a hablar de atrezzo. Algunos ejemplos son: el pisapapeles al inicio de “Ciudadano Kane” (1941), de Orson Welles; el globo de la niña en “El Vampiro de Dusseldorf” (1931), de Fritz Lang; el cactus en flor de “El hombre

que mató a Liberty Balance” (1962), de John Ford; y el ataúd de Cesare en “El Gabinete del doctor Caligari” (1919), de Robert Wiene.

A un nivel más profundo puede llegar el atrezzo cuando se transforma en un motivo. Por ejemplo, “la cortina de la ducha en Psicosis, al principio, es una inocua parte del decorado, pero cuando el asesino entra en el cuarto de baño la cortina oculta a la chica de nuestra vista. Más tarde, después del asesinato, Norman Bates utiliza la cortina para envolver el cuerpo de la víctima” (Bordwell, Thompson, 2001: 150).

2.1.2.2 Decorados como Símbolo

Desde la perspectiva de los autores Bordwell y Thompson, los decorados están motivados por el sistema de causas y efectos, paralelismos y contrastes para el desarrollo global de la acción, por lo que es común al cine que elementos de la escenografía adquieran un significado, más allá de la mera formalidad funcional, para explicar o reforzar un significado.

Sobre este punto, Marcel Martin identifica algunos recursos, que con frecuencia figuran en los filmes. El primero de ellos, “el espejo”, puede ser una ventana abierta a un mundo angustioso -como en el caso de “El estudiante de Praga” (1926), de Henrik Galeen, en la que el protagonista ve aparecer su doble o testigo impasible y cruel de las tragedias humanas—. Orson Welles da cuenta en dos obras en “El ciudadano Kane”, cuando Charles Foster Kane ha perdido a su amada y ve su reflejo en los espejos, y en “La dama de Shanghai”, cuando se recorta la galería de espejos de la solitaria agonía.

Otro recurso es “la escalera”, usada como estructura ascendente que adquiere un sentido épico, en el asalto a una casa en ruinas en Stalingrado, en tanto que aparece como estructura descendente, dando a la escena un tono trágico tal como muestra el famoso tiroteo de Odessa en “El acorazado de Potemkin” o la escena final de “Sunset Boulevard” (1950) de Billy Wilder, durante la cual Norma Desmond (Gloria Swanson), alucinada, creyéndose en momentos de su gloria de la época muda, baja la escalera de su casa bajo la luz de sus proyectores, frente a las cámaras de los noticiarios.

Además, el autor en su obra ofrece algunos ejemplos de decorados y sus respectivos significados psicológicos: el mar y playa significan voluptuosidad, libertad, exaltación y nostalgia, como en “Muerte en Venecia” (1972), de Luchino Visconti; la montaña simboliza la pureza y nobleza en “La luz azul” (1932), de Lenni Riefenstahl. El desierto denota soledad y desesperación, en “Los diez mandamientos” (1956), de Cecil B. DeMille; La lluvia da cuenta de tristeza, en “Desayuno con diamantes” (1961), de Blake Edwards; y la nieve sugiere pureza y crueldad, como se muestra en “Viven” (1993), de Frank Marshall.

Sobre el uso simbólico de los decorados, el director italiano Federico Fellini, a quien hace referencia Marcel Martin en “El lenguaje del cine”, que en todas sus películas hay un personaje que atraviesa una crisis y que la mejor manera de enfatizar aquello es a través de la inclusión de escenas, por ejemplo, en una playa o plaza de noche. Incluso el cineasta dice que en “La Dolce Vita” (1960), la Roma que aparece es un reflejo del interior del protagonista y no la que es en realidad.

2.1.3 Vanguardias artísticas y su influencia en los decorados cinematográficos

El arte cinematográfico, al igual que cualquier arte, comenzó a recibir influencias de movimientos artísticos, vanguardias artísticas que definieron el look de las películas de acuerdo a ciertos momentos históricos de los países en que se desarrollaron. Entre ellas cabe destacar: Impresionismo, expresionismo alemán, realismo poético francés y neorrealismo italiano, los cuales no son los únicos, pero son los que tuvieron más significado en una concepción destacada de los decorados.

2.1.3.1. Impresionismo

El impresionismo es la primera vanguardia cinematográfica, según Georges Sadoul, y el término fue acuñado por Henri Langlois, concepto que hacía referencia a la escuela francesa hacia la década de 1920 y que había superado la estética de los filmes de los hermanos Lumière y George Méliés, ya que la meta de ellos era sorprender con sus imágenes y no expresarse. Tiene sus raíces en el movimiento pictórico del mismo nombre, y su relación “cabe encontrarla en la experiencia directa de la realidad. Como escribió el director francés Louis Delluc, el cine era un medio apto para restituir impresiones de belleza fugaz, una impresión aguda de verdad y de estudio humano” (Zubiaur, 1999: 173)

2.1.3.1.1 Características del Impresionismo

Además, los asuntos traducen con sencillez la sociedad francesa del momento, descubierta en su intimismo y dando preferencia al tratamiento psicológico de los personajes, que a menudo se revela a través del paisaje: Delluc defiende un cine popular y francés, pero que sea entendido por todo el mundo.

El tema debía someterse a la armonía plástica, provocando mediante asociación de imágenes, «analogías de sentimiento», según Epstein. Están influenciados por el impresionismo pictórico el cine alemán (importancia del decorado) y sueco (Sjöström, sentimiento del paisaje), así como el cine de Griffith (secuencias espacio-temporales)

Es un cine fotogénico, es decir de fotografía perfecta, empleo del flou, reflejos, profundidad de campo; y su influencia se dejará sentir en el realismo poético (Renoir), en el neorrealismo italiano y en los cines de los franceses Robert Bresson y Alain Resnais.

2.1.3.1.2 Impresionismo y Decorados

En el impresionismo, “el decorado (paisaje) se escoge con arreglo a la dominación psicológica de la acción; condiciona y refleja a la vez el drama de los personajes: es el paisaje-estado de ánimo tan caro a los románticos.” (Martin, 2002: 71)

Ejemplos de uso acertado de los decorados naturales los encontramos en “El viento” (1928) de Victor Sjöstrom: un desierto barrido en todo momento por tormentas de arenas; “Codicia” (1924), de Erich Von Stroheim: el salvaje y tórrido valle de la muerte; “Die weiße Hölle vom Piz Palü” (1929), de Arnold Franck y G. W. Pabst, la montaña impasible y asesina; “El largo viaje a casa” (1940), de John Ford, el mar que siempre vuelve; “Paisá” (1945), de Roberto Rossellini, el laberinto de las marismas del Po; La tierra (1929), de Alexander Dovjenco, la riqueza de la naturaleza; “Un playa tan bonita” (1949), de Yves Allégret: la incesante lluvia; “El idiota” (1951), de Akira Kurosawa: la nieve glacial y agobiante; “Diario de un cura rural” (1950), de Robert Bresson: la naturaleza impasible y silenciosa; “La muerte en el jardín” (1956), de Luis Buñuel: el bosque impenetrable y asesino; “El grito” (1957), de Michelangelo Antonioni: las orillas del Po cubiertas por la bruma; La playa sentimental en “Un hombre y una mujer” (1956), de Claude Lelouch; playa dolorosa en “La strada” (1956), de Federico Fellini; o una playa como alivio después de una pesadilla en “La dolce vita” (1961), también de Fellini.

También en el impresionismo en el cine se pueden distinguir unos tipos en la tendencia sensualista, tales como los cineastas Dovjenco, Renoir, Buñuel, Rossellini, entre otros, mientras que en la tendencia intelectualista destacaron los italianos Antonioni, Fellini y Visconti, y el francés Bresson, entre otros.

Los más importantes representantes de esta vanguardia fueron Louis Delluc (Fiebre, 1922); Marcel L'Herbier (Eldorado, 1921); Germaine Dulac (La souriante Madame Beudet, 1922); Jean Epstein (Corazón fiel, 1923); y Abel Gance (Yo Acuso, 1919 - La rueda, 1921).

Con el impresionismo se quiso elevar el cine al gusto de las élites, alejándolo del populachero de Méliés. De ahí la intención de los cineastas franceses de buscar una influencia estética en un movimiento pictórico, lo que contribuyó a profundizar el lenguaje a través de la imagen y el ritmo.

2.1.3.2. Expresionismo

El expresionismo es la vanguardia artística que ya figuraba antes de la primera guerra mundial, pero no es sino hasta después de ésta que influyó en el cine alemán y luego en el cine mundial. Pero es principalmente en el periodo entre 1921 y 1925 que concentró sus principales obras, que constituyeron la iconografía de personajes como asesinos, lunáticos y vampiros.

2.1.3.2.1 Expresionismo: Definición

Según Francisco Zubiaur, autor de “Historia del cine y otros medios audiovisuales”, el expresionismo alemán era la versión figurativa del expresionismo pictórico, el cual se basaba en la exhalación de un subjetivismo paroxístico, que llevaba a deformar el mundo y las cosas. Jean Mitry, autor de Diccionario del Cine, dice que el expresionismo en el cine alemán buscó “explicar y expresar los estados de ánimo de los personajes por el simbolismo de las formas (...) de tal manera que los decorados, íntimamente ligados a la acción, aparezcan como la proyección desmesuradamente agrandada de su drama” (Mitry, 1970: 113).

En cuanto a la iconografía, está cargada de temas predominantes como terror, fantasía y crimen, tópicos que eran reforzados por un mundo en el cual la exteriorización de visiones interiores de personajes impulsivos y pasionales era la exigencia determinante de la puesta en escena.

2.1.3.2.2 Expresionismo y Decorados

En oposición al decorado impresionista, que tiende a la realidad, el decorado expresionista “se crea casi siempre en forma artificial con el fin de sugerir una sensación plástica en convergencia con la dominante psicología de la acción” (Martin, 2002: 71), de manera que los decorados lograron una perfecta transformación de los objetos materiales en ornamentos emocionales.

Sobre ello Martin infiere que los cineastas, para sus filmes, escogerán y elaborarán los decorados estilizados de manera que cumplan una función de contrapunto con el drama que enfrentan los personajes del filme.

2.1.3.2.3 Expresionismo Alemán: Desde Caligari

Desde la perspectiva de Kracauer es después de la Primera Guerra Mundial, hacia 1919, cuando surge la primera y más representativa obra del expresionismo alemán, “El gabinete del Doctor Caligari” (1921), filme que se basaba en la deformación del espacio, mediante la escenografía, cargada de significados metafóricos a lo que sumaba la estilización de otros elementos de la puesta en escena, tales como gestualidad y maquillaje de los actores e iluminación.

Junto con una trama innovadora, esta vanguardia artística vino a responder a un vacío estético que no había satisfecho las expectativas de la audiencia, de manera que el expresionismo venía a romper con las tradiciones burguesas y a modelar libremente la sociedad y la naturaleza, más representativo de un público revolucionario.

La escenificación de Caligari responde eficientemente a la ruptura de la realidad con el dominio de telas y decorados, en los cuales “abundaban en complejos de formas dentadas y agudas, con fuertes reminiscencias de modelos góticos” (Kracauer, 1985: 70). Ejemplo de ello da cuenta de que “como elemento esencial de los decorados se introdujeron letreros (...) En una escena, el deseo del psiquiatra loco de imitar a Caligari se materializa con caracteres nerviosos que dicen: Debe transformarse en Caligari” (Kracauer, 1985: 70)

Es así que en lo que a referencia técnica se refiere, Caligari decanta por una puesta en escena denominada constructivismo de estudio, porque era ciento por ciento filmado en un estudio cinematográfico. Kracauer dice que los cineastas alemanes, con tendencias hacia el expresionismo, como Wiene, Lang y Murnau, tenían especial predilección por el dominio de un universo artificial, su retirada dentro del estudio era parte del re-plegamiento general, artificialidad que se extendía a otros elementos cinematográficos, como la luz, la cual llegó a ser una marca de los estudios de cine alemanes.

Caligari viene a imponer una tendencia, retratar a individuos perturbados, en la corriente que se denominó «Los tiranos» y entre las cuales, la más importante y de fama singular resultó la adaptación de la novela de Bram Stoker, Drácula, llamada “Nosferatu” (1922), de F. W. Murnau.

Gracias a la amplitud de posibilidades que significaba una producción ciento por ciento de estudio, Murnau y su operador, Fritz Arno Wagner, para Nosferatu, usaron todo tipo de recursos. Tiras de película negativa presentan los bosques Cárpatos como un laberinto de blancos árboles fantasmales recortados contra el cielo negro. Otra escena mostraba a un barco que se deslizaba por aguas fluorescentes, lo que le permite a Kracauer determinar que “es de notar que tanto el sentido cinematográfico como el ingenio técnico estaban al exclusivo servicio del horror” (Kracauer, 1985: 79).

El hombre de las figuras de cera está segmentado en episodios que muestran a personajes de la historia con mala fama bien conocida, como Iván el Terrible. Aunque en la obra de Leo Birinski y Paul Lenni, para Kracauer, el episodio más importante es el de Jack, el Destripador. En ese episodio, que fue el primero en inmortalizar al asesino en serie, la atmósfera homicida se debe en gran medida al despliegue técnico. Mediante el uso de telas expresionistas, con ingeniosos efectos de luz y muchos recursos usuales en 1924, crearon una rara fantasmagoría que sustancia la noción de caos en una forma más valiosa que los decorados análogos de Caligari.

2.1.3.2.4 Expresionismo y su influencia en el cine

Por otro lado, Marcel Martin dice que el expresionismo, muy difundido por sus principios de externalización de las emociones de los personajes, sobrevive hasta el día de hoy en las más diversas cinematografías. Incluso se puede dar cuenta de cierta rutina en el uso de los recursos expresionistas, como en muchas películas norteamericanas en las que aparecen desde los decorados más extraños a los más fantásticos, como elemento de suspenso barato, tales

como cloacas, túneles, depósitos, puentes colgantes y hasta la Estatua de la Libertad.

Por lo que, debido al expresionismo, cualquier elemento del decorado deja el rol exclusivamente ornamental, para generar posibilidades o expectativas sobre la historia, de manera que la urbe que los filmes presentan da cuenta de una ciudad de carácter vivo que agobia y amenaza a los personajes en filmes como: “Metrópolis”, “Pánico en las calles”, “La jungla de asfalto” o “Nido de ratas”, lo que da cuenta principalmente en películas del género gansteril, film noir y la ciencia ficción.

Pero aun así, la funcionalidad de los decorados se ha traspasado a todos los géneros. Ya sea “natural o artificial, el decorado cumple casi siempre una función de contrapunto con la tonalidad moral o psicológica de la acción” (Martin, 2002: 73). Es decir, tanto los personajes como su entorno, o un elemento de éste pueden tener el mismo significado, pero son de un registro plástico diferente.

Roger Munier, crítico francés, en la obra de Martin dice que “en el cine auténtico, el pavimento mojado de la calle recuerda el crimen y las olas del mar nos hablan de violencia o pasión” (Martin, 2002: 73), palabras que aluden a los filmes “El muelle de las brumas” y “Las puertas de la noche”, pero en ambas historias el pavimento mojado tiene una doble función: “Denota los lugares privilegiados de los dramas romántico-expresionistas (el puerto, la ciudad) y connota fealdad, soledad, violencia, desesperación y muerte” (Martin, 2002: 74).

2.1.3.3. Realismo o Naturalismo Poético

Realismo Poético o Naturalismo Poético fue una tendencia que se dio en el cine francés en la década de 1930 y también recibió el apelativo de «Negro». Y en cuanto a los decorados, según Martin, no tienen más implicancia que su materialidad misma y sólo significa lo que es. Esto se repite en la filmografía de Renoir y la mayor parte de los cineastas soviéticos y norteamericanos.

Román Gaubern, autor de Historia del Cine, dice que la corriente naturalista involucraba “la elección de los personajes, arrancados de las capas más bajas de la sociedad (desheredados de la fortuna, legionarios, desertores, chulos, mujercuelas, echadoras de cartas, maleantes, suicidas) y por la topografía que compone sus sórdidos ambientes (muelles, suburbios industriales, tabernas, hoteluchos equívocos, calles brumosas, paredes desconchadas); fue poética por la estilización romántica de estos elementos realistas y negro por el implacable fatalismo que domina estos dramas, donde la felicidad es inalcanzable” (Gubern, 1995: 231). Por lo demás, los cineastas buscaron con la cámara salir a la calle y buscar la realidad que querían mostrar y así romper con el cine que hasta entonces se complacía con el decorado.

El Naturalismo se nutrió de la obra literaria, de Flaubert y Emile Zola, además del impresionismo y de los primeros filmes de gánsteres, que en la década siguiente decantará en la tendencia llamada Cine Negro.

Dentro de este movimiento, cabe destacar a Jean Vigo (Cero en conducta, 1933); René Clair (París dormido, 1924 - El último millonario, 1934); Julien Duvivier (Pépé le moko, 1937); Jacques Feyder (Pensión Mimosa, 1935); Marcel Carné (Quai des Brumes, 1938; y Le jour se lève, 1939, película esta

última con reminiscencias del cine expresionista con el uso de claroscuros). Aunque el más destacado de todos es Jean Renoir, hijo del pintor impresionista August Renoir, con obras como “La gran ilusión” (1937) y “La regla del juego” (1939)

2.1.3.4. Neorrealismo

El neorrealismo italiano fue una vanguardia artística ciento por ciento cinematográfica y se caracterizó por una nueva búsqueda de realidad en la cinematografía y que decantó en filmes basados en una puesta de escena llevada a la calles de Roma.

En Italia, aunque se habían construido los enormes estudios Cinecitta, a cargo del hijo de Mussolini -los calígrafos- (Lattuada, Soldati, Castelani y Chiarini), se mantuvieron alejados de las mediocridades comerciales y de propaganda y se orientaron hacia las adaptaciones literarias. Otros buscaron la objetividad documental, como Robertis en “Uomini sul fondo reconstruyendo el salvamento de un submarino con actores no profesionales en escenografías naturales” (Sadoul, 1989: 303)

Es en ese entonces cuando nace el movimiento italiano cinematográfico del neorrealismo, siendo la primera obra “Roma ciudad abierta” (1945), de Roberto Rossellini, película donde se establecen los principios estéticos, aunque con su siguiente película bélica confirmaba que no era sólo un asunto de recursos, sino también de estilo. “Con Paisá, Rossellini rechazó el estudio (...). Partidarios, frailes, mujeres de pueblo, betuneros, entre otros, fueron sorprendidos en los

cuarteles, los conventos o la calle, para reconstruir delante de la cámara un episodio vivido por ellos en otro tiempo” (Sadoul, 1989: 304).

Más tendiente hacia el documental, el neorrealismo, según Sadoul, se basaba en un método que “no excluía ni la búsqueda ni la elaboración de decorados. Su pobreza sólo era aparente; sería absurdo explicar el nacimiento del neorrealismo por la desnudez que reinaba entonces en el país” (Sadoul, 1989: 304). Pero aun así, las apuestas de Rossellini, Lattuada y otros convencieron a espectadores extranjeros y en un plazo de cinco años, el cine italiano se había abierto espacios donde la ambiciosa puesta en escena de “Cabiria” no había logrado cautivar. Y entre películas del neorrealismo italiano cabe destacar “Germania, año cero” (1948), de Roberto Rossellini; “El ladrón de bicicletas” (1949), de Vittorio de Sica.

2.1.4 Decorados y Géneros Cinematográficos

Desde la perspectiva de los géneros cinematográficos, los decorados resultan determinantes en la conceptualización gráfica de cada uno de ellos. Esto en cuanto a identificar escenarios pertinentes a la esfera de la ciudad, a determinada época, a un lugar, a una mansión, un gueto, entre otros.

Cabe mencionar que los géneros cinematográficos y especialmente en el aspecto cinematográfico, responden a las exigencias del Sistema de Estudios basado en la maximización de los beneficios y la necesidad de crear modelos de comunicación capaces de convocar al público más amplio y diferenciado.

En otra esfera, para Antonio Costa, los espacios representados cobran diversos valores de acuerdo a los elementos del «texto fílmico». De manera que en el caso del espacio urbano, desde la perspectiva de los géneros del cine americano resulta muy determinante: lírico elegíaca en el caso de la comedia americana; escenográfico espectacular en el musical; laberíntica hiperbólica en el burlesque; alegórica en el cine fantástico y de terror; apocalíptico en el de ciencia ficción y en el catastrófico; expresionista en el cine negro del periodo clásico e hiperrealista en el thriller contemporáneo.

Según Etedgui, las películas de ciencia ficción, fantasía, los musicales y filmes de época son los que exigen un trabajo de diseño más evidente. Pero vale la pena añadir que aunque las películas se desarrollen en el presente implica un trabajo de diseño de arte. Ejemplo de ello es la sala de redacción del Washington Post para la película “Todos los hombres del Presidente” (1976), que se reprodujo en un plató en los estudios de la Warner Bros. en Hollywood. Incluso el diseñador George Jenkins duplicó la escala de la sede original y para añadir autenticidad llenaron el plató con papeles provenientes de la sala de redacción real.

2.1.4.1 Decorados en el Western

En el género western, el paisaje constituye un elemento fundamental y característico. Philip French dice que “lo asombroso, la abundancia, la incongruencia, la grandiosidad y la melancolía son las características dominantes en el paisaje de un western, pero ellas ya están todas presentes, en distintas proporciones, cada vez que la cámara posa su mirada sobre el paisaje americano” (French, 1973: 105).

Paisaje americano que está marcado por la presencia de la pradera y el espacio urbano, el límite entre la civilización y el *wilderness*. Por lo demás, la escenografía predispone ciertos estereotipos y modelos de acción narrativa, entre los cuales Antonio Costa menciona: La llanura que atraviesan las caravanas de colonos; las cercas que guardan el ganado; el paso a través de las quebradas con la amenaza de las emboscadas; la calle principal en la que converge la vida de la ciudad o del pueblo, donde tienen lugar las escaramuzas de los forajidos, entre el banco y el salón, donde se detienen a descansar los aventureros y se producen los ajustes de cuentas, entre otros. Aunque desde la perspectiva del autor, el espacio que mejor simboliza el oeste americano es “la ciudad fantasma”, que aparece en “Cielo Amarillo” (1948), de William Wellman; “Hombre del oeste” (1958), de Anthony Mann; y “Desafío en la ciudad muerta” (1958), de John Sturges.

2.1.4.2 Decorados en filmes de gánsteres, detectives y policías

Bajo la etiqueta de Cine Negro -dentro del cual se puede situar el filme de gánsteres, *detective story* y thriller-, la puesta en escena es común a la empresa del crimen. “Desde el punto de vista iconográfico, existe un predominio absoluto del universo mineral (Rocas, cemento, asfalto), «junto con el acero y la noche, en la cual los contraluces y los efectos luminosos acaban definiendo los límites del género»” (Costa, 1986: 121), de lo que da cuenta el clásico “El Halcón Maltés” (1941) sobre la ambición de un dispar grupo por apropiarse de una estatua de oro.

Género que por cierto se enriquece del repertorio sonoro, propio del ambiente urbano: los tiroteos, el ruido de los neumáticos sobre el asfalto, los cláxones o

los vidrios rotos. Además vale mencionar que a los sonidos se suman los ambientes claustrofóbicos, sombras proyectadas en las paredes, asfalto mojado y la luz de los faros de los automóviles.

Para Carlos Heredero y Antonio Santamarina, en su obra “El cine negro”, los lugares que figuran en este género son: Las salas de fiesta y los clubes clandestinos, donde conviven socialmente los gánsteres; el garito, que sirve de tapadera; las puertas camufladas o blindadas, que ocultan los negocios ilícitos a los policías; los despachos del capo, donde se firman pactos y se toman decisiones; los rincones y las fachadas de las calles, donde ocurren reuniones clandestinas; las aceras, donde se proyectan las sombras que anuncian una amenaza; los autos, que surcan sobre el pavimento mientras se disparan ráfagas de metralleta; los callejones deshabitados y amenazantes, donde acorralan a los enemigos; el almacén, donde ocurren los ajustes de cuentas entre bandas rivales, etc.

De este género cinematográfico, películas como “Hampa dorada” (1931), de Mervyn LeRoy; “Cara Cortada” (1932), de Howard Hawks; y “Enemigo Público” (1931), de William Wellman, son los filmes más destacados. Aunque el género “es muy difícil de definir según los parámetros habituales (...) y que podríamos llamar «metropolitano» ya que su elemento más característico es el degradado escenario de la metrópoli post industrial, con sus áreas de marginación y violencia” (Costa, 1986: 282).

De cierta manera, para Heredero y Santamarina las películas por entonces protagonizadas por James Cagney, Paul Muni y Edward G. Robinson, quienes representaron a los grandes gánsteres de la época, merodean por espacios estilizados, cuyos decorados urbanos hacen eco en otras películas que se

reproducen de historia en historia. Los mismos rincones y que llegan a parecer casi interminables, pero cuyo interés -doble- reside en el hecho de que sus geografías traten, por un lado, de reconstruir y de sacar a la luz la parte oculta y desconocida de la ciudad. Es así como en estas películas, “el gansterismo” es el reflejo de las emigraciones europeas y la industrialización de la sociedad norteamericana “que invade las ciudades aprovechándose (curiosa coincidencia) del último triunfo de la América rural sobre la América urbana” (Herederero y Santamarina, 1996: 34)

En “El último refugio” para Herederero y Santamarina, más aún el escenario rural para el protagonista Roy Earle, interpretado por Humphrey Bogart, da cuenta que “de hecho, aquellas imágenes (...) en medio de un escenario que evoca su perdido hábitat natural de la infancia (el paseo inicial por el parque, la visita a la granja) nacen de una puesta en escena abierta, distendida y armónica, de organización clara y parámetros estables (...)” (Herederero y Santamarina, 1996: 194)

En la década del cuarenta, el Cine Negro se caracterizó por cineastas influidos por el cine documental y la sociedad americana reflejada en los noticieros durante la guerra. Ellos concibieron filmes influidos por las limitaciones económicas y como eco del neorrealismo que los llevaron a las calles de las grandes metrópolis. Esto sobre todo influyó en la puesta en escena del cine de corte policial y documental donde el rodar en escenarios naturales fue intencionado “para asentar sobre estos la credibilidad de sus historias y su iconografía social” (Herederero y Santamarina, 1996: 201).

Otro tanto se puede decir de películas marcadas por la tendencia del cine negro, donde la narración subjetiva permitió un tratamiento onírico de los escenarios,

ya que en películas como “Laura” (1944), de Otto Preminger, y “La dama de Shanghái” (1948), de Orson Welles, los decorados y el tratamiento visual facilitan la creación de un entorno teñido de irrealidad y con propensión al ensueño. Lo que mejor ejemplifica esto en esta película es el cuarto de espejos que confunde al asesino de donde está realmente el personaje de Rita Hayworth.

Otros significados a los que llegó el cine negro, desde la perspectiva de Heredero y Santamarina, es plantear al espacio urbano como «ciudad maléfica» donde los protagonistas se encuentran prisioneros de una ciudad maléfica en la cual los protagonistas no tienen la posibilidad de escapar de esta cárcel moral y lo que significa que para sobrevivir deben renunciar a los valores personales o bien buscar una forma de escapar de todo.

2.1.4.3 Decorados en la Ciencia Ficción

Por lo demás, dentro de la ciencia ficción, cargada por iconografía electrónica destacan películas como “Blade Runner” (1982), de Ridley Scott, en la cual se muestra “la visión de Los Ángeles degradada y azotada por una insistente lluvia, que esconde en su interior una humanidad bullente y fantasmagórica” (Costa, 1986: 282). De la misma manera, en “1997: Rescate en Nueva York” (1981), de John Carpenter, “los lugares propios del poder vienen definidos a través de una escenografía electrónica, de la inmaterial linealidad de la escritura digital y de la luminosidad de los monitores” (Costa, 1986: 284).

Hay ejemplos notables en los cuales los decorados dejan de ser un elemento más de la película y adquieren tanta relevancia como la misma película. Tal es

el caso de la nave espacial de “2001 Odisea al espacio” (1968), de Stanley Kubrick, la ciudad involucionada de “El planeta de los simios” (1968), de Franklin J. Shaffner, la sociedad congelada de “Quinteto” (1979), de Robert Altman, la laberíntica nave Nostromo en “Alien, el octavo pasajero” (1979), de Ridley Scott, entre otras.

2.2 La iluminación

Según Francisco Zubiaur (1999), la iluminación artificial en el cine comenzó a utilizarse hacia 1910 en Francia, Dinamarca y Estados Unidos. En los primeros años de la historia del cine, los operadores filmaban a la luz del día, incluso si lo hacían en interiores. Tanto es así que la necesidad de luz natural fue una de las causas en Estados Unidos del traslado de los estudios a California, donde se construyó el complejo industrial de Hollywood.

Igualmente, el autor Marcel Martin concuerda en que las posibilidades expresivas de la iluminación artificial se desconocían por completo mientras las películas se filmaban al aire libre o en estudios cerrados con cristales. Ya en 1910, cuando se comenzó a utilizar la iluminación artificial en Francia, Dinamarca y Estados Unidos, ésta se hizo casi exclusivamente de acuerdo con consideraciones de verosimilitud material. Así, Martin dice que “parece que el auténtico descubrimiento de los efectos psicológicos y dramáticos de la luz datan de “The cheat” (El fraude) (1915); en este oscuro drama pasional y de celos, las luces violetas que recortan las sombras intervienen como factor de dramatización” (Martin, 1996: 64).

Según Francisco Zubiaur, la iluminación constituye un factor decisivo en la creación expresiva de la imagen. Sin embargo, su importancia es menospreciada por el espectador, porque no puede percibirla claramente. Sobre todo sirve para crear una atmósfera, elemento de difícil análisis, pero del que depende que la historia sea creíble.

Asimismo, Marcel Martin, autor citado anteriormente, comparte la apreciación de que la iluminación es un factor decisivo de la creación de la expresividad de la imagen. De la misma manera repasa en lo inadvertido que ésta pasa frente al espectador y por lo tanto su importancia no es apreciada en su valor.

2.2.1 Funciones y tipos de la iluminación

Así llegamos a las principales funcionalidades que la iluminación ofrece en el trabajo cinematográfico. Para Zubiaur, “los proyectores se dirigen a crear ambientes luminosos, reflejos o efectos sobre el sujeto u objeto a filmar. Esto se explica por la voluntad de obtener una fotografía bien contrastada, el deseo de modelar negros y blancos con sabios efectos, por razón de la mayor o menor sensibilidad de la película virgen y porque se busca en la fotografía de la luz un prestigio artístico, ya que la iluminación sirve para definir y modelar los contornos y los planos de los objetos, y para producir una atmósfera emocional e incluso ciertos efectos dramáticos”. (Zubiaur, 1999: 102)

Según Eric Sherman (1992), la manipulación de la luz y puesta en función del cine tiene su significancia e importancia al momento de rodar un filme, así es como en cada momento de la grabación, el director junto al director de fotografía se esmeran en encontrar la mejor composición por el encuadre. Encontrar el mejor uso de la luz natural y manipular de la mejor forma la luz artificial son una de las prioridades al momento de iluminar.

Sherman, en su introducción al capítulo de la iluminación, dice que “el uso correcto de una cámara implica la manipulación de la luz y del movimiento. Estos dos elementos confieren al cine sus cualidades distintivas” (Sherman;

1992: 65). Además agrega que la iluminación es uno de los elementos que ocupa más tiempo durante el rodaje de un film.

Por su parte, David Bordwell y Kristin Thompson nos dicen que la iluminación es algo más que la luz que nos permite ver la acción. Las zonas más claras y oscuras del fotograma contribuyen a crear la composición global de cada plano y dirigen nuestra atención hacia determinados objetos y acciones. Ellos definen ciertas funciones o utilidades de la iluminación en el cine. La primera es que ésta sirve para definir texturas, “la iluminación también puede definir texturas: la suave curva de un rostro, las toscas vetas de un trozo de madera, el delicado trazo de una tela de araña, el brillo del cristal, el destello de una piedra preciosa” (Bordwell y Thompson, 1992: 152).

Otra función de la iluminación al servicio del cine, según los autores citados anteriormente, es que da forma a los objetos creando reflejos y sombras. Entonces un reflejo “es una zona de luminosidad relativa en una superficie. (.....) Los reflejos proporcionan importantes indicaciones de textura de las superficies. Si la superficie es lisa como el cristal o el cromo, los reflejos tienden a destellar o centellar; una superficie más tosca, como un revestimiento de piedra áspero, crea reflejos más difusos” (Bordwell y Thompson, 1992: 152). Mientras que para las sombras, especifican sobre dos tipos de básicos de sombras importantes en la composición fílmica como las sombras inherentes, o sombreado, y las sombras proyectadas. “Una sombra inherente se produce cuando la luz no consigue iluminar parte de un objeto debido a la forma o las características de su superficie” (Bordwell y Thompson; 1992: 152).

Por su parte, Marcel Martin, al definir la utilidad que la iluminación ofrece al servicio del cine, rescata las palabras de Ernest Lindgren, quien dice que sirve

para definir y modelar siluetas y planos de los objetos, crear la sensación de profundidad espacial y producir una atmósfera emocional y hasta algunos efectos dramáticos.

Para Sherman, existen cuatro tipos de iluminación básica para realizar una filmación cinematográfica, cada una con funciones debidamente definidas, la luz principal, la luz de suavizado, el contraluz y la luz lateral.

2.2.1.1 Luz Principal

El autor, al referirse a la luz principal, la define como “la fuente luminosa principal que afecta al objeto de la filmación” (Sherman; 1992: 66), precisándose que cumpla con dos consideraciones pues se necesita suficiente iluminación para que el objeto sea muy visible y una cantidad y una calidad de luz que corresponda al sentido de la realidad de luz que queremos comunicar con cada escena en concreto” (Sherman; 1992: 66). Así se espera que responda al sentido de la realidad que se debe proyectar en un filme, el ejemplo de Sherman aclara la función, “si tuviéramos que filmar el interior de una celda en una prisión, no sería demasiado convincente mostrar un rostro muy bien iluminado y el resto de la celda a oscuras. Habría que filmar toda la escena con un nivel bajo de luz” (Sherman; 1992: 66).

Respecto a la ubicación y dirección que debería tener la luz principal, Sherman dice que normalmente se sitúa cerca de la cámara y se dirige hacia el objeto o la persona filmada. Además agrega que normalmente será la única fuente lumínica intensa de la escena.

2.2.1.2 Luz de Suavizado

Al referirse a la luz de suavizado, Sherman establece que es más bien una luz compensatoria respecto a la luz principal. “Si la luz principal es muy intensa e ilumina más o menos directamente el sujeto de la filmación, la zona de alrededor quedará, por contraste, un poco oscura (...), por eso, a veces nos interesará compensar la iluminación de las zonas periféricas con una luz que haga un poco visibles y que reduzca las sombras. Denominamos a esta luz, normalmente más suave que la luz principal, luz de suavizado”. (Sherman; 1992: 66). La principal función de este tipo de iluminación, según Sherman, es reducir las sombras, las brusquedades lumínicas y los contrastes que la luz principal produce en el sujeto de la filmación.

2.2.1.3 Contraluz

El contraluz, según Sherman, es la luz que proviene de detrás del sujeto e ilumina directamente la cámara. De acuerdo con el autor, su función es más bien para marcar la silueta o la forma del sujeto. De esta manera, crea formas y texturas. Hace que los objetos destaquen más sobre el fondo. Su utilización es aprovechada para conseguir ese efecto en específico por lo que no se recomienda utilizarla como luz principal. Sin embargo, Sherman dice que “si añadimos un poco de contraluz en una composición bien iluminada por delante y bien compensada con luz de suavizado, marcaremos mejor algunos detalles de la escena” (Sherman; 1992: 67).

2.2.1.4 Luz Lateral o Cruzada

Para Sherman, la luz lateral o cruzada son las fuentes que iluminan el encuadre desde un lado. Y respecto a su función, el autor destaca que sirve para marcar las siluetas de los objetos o personajes, es más dúctil en su utilización por lo que da más posibilidades para trabajar con este tipo de iluminación. “La luz cruzada se emplea para marcar las siluetas y algunos detalles. Puesto que no es tan intensa como el contraluz no provoca los problemas de equilibrio derivados de esta otra clase de fuente luminosa” (Sherman; 1992: 67).

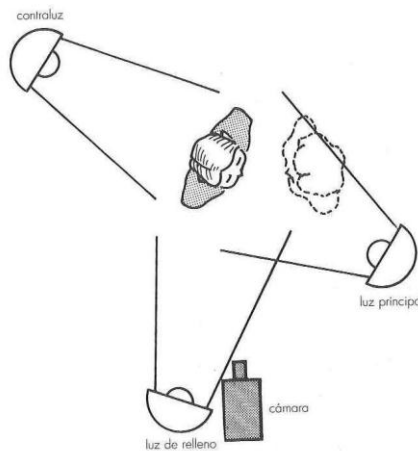


Figura 1. Esquema de iluminación, según Eric Sherman

2.2.2 Características de la iluminación

Para los efectos de nuestro seminario de título encontramos mucho más clarificador lo que especifican Bordwell y Thompson, respecto de las características propias que posee la iluminación, y detallan cuatro características principales en la cinematografía, cualidad, dirección, fuente y color.

2.2.2.1 La cualidad

Para los autores, la cualidad “hace referencia a la intensidad relativa de la iluminación. La iluminación dura crea sombras claramente definidas, mientras que la iluminación suave crea una luz difusa” (Bordwell y Thompson, 1992: 153). Es en lo que en la naturaleza se observa con el transcurrir del día y la luz del sol, donde al mediodía el sol ofrece una luz dura, mientras que un cielo nublado proporciona una luz suave. Así, por consiguiente, los autores destacan las funcionalidades que ambas ofrecen a la cinematografía. “La iluminación dura crea sombras claras y texturas y contornos definidos (...) una iluminación más suave desdibuja los contornos y las texturas y crea una mayor difusión y un contraste más blando entre los claroscuros” (Bordwell y Thompson, 1992: 153).

2.2.2.2 La dirección

La dirección, según los autores, es otra de las características que posee la iluminación. Para Bordwell y Thompson, “la dirección de la iluminación en un plano hace referencia al recorrido de la luz desde su fuente o fuentes hasta el objeto iluminado” (Bordwell y Thompson, 1992: 153). De esta manera, ellos distinguen, según la dirección de la luz, cinco tipos de iluminación, la luz frontal, luz lateral, contraluz, luz contrapicada y luz cenital.

2.2.2.2.1 Luz Frontal

Según los autores, la luz frontal “se puede reconocer por su tendencia a eliminar las sombras” (Bordwell y Thompson, 1992: 153). Este tipo de iluminación otorga uniformidad a la imagen iluminada.

2.2.2.2.2 Luz Lateral

En el caso de la luz lateral, Bordwell y Thompson destacan la funcionalidad de ella y señalan el trabajo realizado en el filme *Sed de mal*, donde Welles utiliza una fuerte luz lateral para esculpir los rasgos de los personajes donde se proyectaban las sombras de la nariz, pómulos y labios de los personajes, siendo éstas las principales funciones de la luz lateral.

2.2.2.2.3 Contraluz

Respecto al contraluz, Bordwell y Thompson, como lo sugiere el nombre, “procede de atrás del sujeto filmado. Se puede posicionar en muchos ángulos: muy por encima de la figura, en diferentes ángulos a los lados, apuntando directamente hacia la cámara o desde abajo” (Bordwell y Thompson, 1992: 154). Así, los autores destacan las funciones que ofrece el contraluz, como remarcar siluetas y contornos. “Cuando se utiliza con otras fuentes de luz, el contraluz tiende a crear siluetas. Combinada con más fuentes de luz frontales, esta técnica puede crear contornos directamente iluminados” (Bordwell y Thompson, 1992: 154).

2.2.2.2.4 Luz Contrapicada

En el caso de la luz contrapicada, según los autores, la luz procede de debajo del sujeto. Así utilizada, esta luz ofrece propiedades y funciones prácticas propias de este tipo de iluminación. De acuerdo con Bordwell y Thompson, la luz contrapicada “tiende a distorsionar los rasgos, se utiliza a menudo para crear dramáticos efectos de terror, pero también puede indicar simplemente una fuente de luz realista” (Bordwell y Thompson, 1992: 154).

Por último, para explicar la luz cenital, los autores citan el trabajo de Von Sternberg quien utilizaba esta luz frontal elevada para hacer resaltar la línea de los pómulos de la estrella. También, de acuerdo con Bordwell y Thompson, los directores de fotografía recurren a tipos de luces direccionales más especializadas, como la *kicker*, que, de acuerdo con los autores citados, es

“una luz trasera situada a un lado que crea un toque de luz en la sien o en la mejilla de la figura” (Bordwell y Thompson, 1992: 154) y la luz de ojo que es “una luz frontal colocada en la cámara que añade brillo a los ojos del sujeto” (Bordwell y Thompson, 1992: 154).

2.2.2.3 La fuente

Otra de las características propias de la iluminación, según los autores, es la fuente. En exteriores, la fuente de iluminación principal será la luz disponible en el entorno real. “La mayoría de las películas de ficción, sin embargo, utilizan fuentes de luz adicionales a fin de poder tener un mayor control sobre el aspecto de la imagen” (Bordwell y Thompson, 1992: 154).

De acuerdo con Bordwell y Thompson, los directores y directores de fotografía que manipulan la iluminación requieren, por regla general, dos fuentes de luz: una principal y otra de relleno. “La luz principal es la fuente primaria, la que proporciona la luz dominante y proyecta las sombras más marcadas. La luz de relleno es menos intensa y “rellena”, suaviza o elimina las sombras proyectadas por la luz principal” (Bordwell y Thompson, 1992: 155). Así con la combinación controlada de ambas se puede lograr un control de iluminación con bastante exactitud.

Según Bordwell y Thompson, el cine clásico de Hollywood desarrolló la costumbre de utilizar al menos tres fuentes luminosas por plano, la luz principal, la luz de relleno y el contraluz. Este tipo de iluminación de tres puntos surgió durante la era del cine de estudio de Hollywood y todavía se utiliza ampliamente. Si bien tiene como principal dificultad que cada vez que la cámara cambia de

encuadre se debe modificar la iluminación, lo que implica tiempo y coste, de todas formas “la mayoría de las películas de Hollywood dispondrá de forma diferente la iluminación para cada posición de la cámara. Estas variaciones de las fuentes de luz no se ajustan a la realidad, pero permiten a los cineastas crear composiciones claras para cada plano” (Bordwell y Thompson, 1992: 156).

La iluminación de tres puntos, según Bordwell y Thompson, se adecua especialmente a la iluminación de tono alto que, de acuerdo con los autores que citamos, hace referencia a un diseño de iluminación global que utiliza luz de relleno y contraluz para crear un contraste bajo entre las sombras más claras y las más oscuras. Normalmente, la cualidad de la luz es suave, haciendo que las zonas sombreadas sean muy diáfanas. Así, los autores citados afirman que los directores de fotografía de Hollywood las han utilizado en comedias, películas de aventura y la mayoría de los dramas.

En cuanto a su función y utilidad, la iluminación de tono alto “no se utiliza simplemente para mostrar una situación brillantemente iluminada (...) es un tratamiento global de la iluminación que puede sugerir diferentes condiciones de iluminación o momentos del día” (Bordwell y Thompson, 1992: 156). Por su parte, la iluminación de tono bajo crea contrastes más pronunciados y sombras más marcadas y oscuras. La iluminación es a menudo dura y se disminuye o elimina la luz de relleno. El efecto es de claroscuro, o zonas extremadamente oscuras y luminosas dentro de la imagen. Durante años, la iluminación de tono bajo se ha utilizado según Bordwell y Thompson, en escenas de misterios o sombrías; en películas de terror en los años treinta y en el cine negro de los cuarenta o cincuenta. Hasta que en los ochenta, reaparece en películas como “Blade Runner” (1982) y “La ley de la calle” (1984). “En El Sur (1983) la iluminación de tono bajo produce efectos dramáticos de claroscuro que retratan

el mundo de los adultos tal y como lo imagina una niña, lleno de misterio y peligro” (Bordwell y Thompson, 1992: 157).

Entonces, cada vez que los actores se mueven, el director debe evaluar si modifica la iluminación. Si se mantiene el tono de la iluminación existen ventajas, a pesar de correr el riesgo de que ésta no sea totalmente realista. Por otra parte, el cineasta puede hacer que las figuras se muevan a través de zonas de luz y sombras, así lo ejemplifican Bordwell y Thompson. “La pelea a espadas de Rashomon (1950) queda intensificada por el contraste entre el feroz combate y la iluminación alegremente moteada utilizada en claro del bosque” (Bordwell y Thompson, 1992: 157).

2.2.2.4 El color

De acuerdo con Bordwell y Thompson, los espectadores tendemos a creer que la iluminación cinematográfica se limita a dos colores, tales como el blanco de la luz del sol o el amarillo de las lámparas incandescentes de interior. Las preferencias de los cineastas por trabajar con una luz lo más blanca posible. “Mediante la utilización de filtros colocados delante de la fuente de luz, el cineasta puede colorar la iluminación en la pantalla de todos los modos posibles. Puede haber una fuente realista en la escena para provocar el matiz de la luz” (Bordwell y Thompson, 1992: 157). Es así como algunos directores de fotografía recurren a menudo a la utilización de filtros que sugieren, por ejemplo, “el tinte naranja de la luz de una vela, como en *La Chambre Verte* (1977), de Francois Truffaut. En *Escrito sobre el viento*, 1955, de Douglas Sirk, la iluminación púrpura está motivada por el color de la noche” (Bordwell y

Thompson, 1992: 157). Sin embargo, la luz coloreada también puede ser utilizada para responder a motivaciones no realistas, “en la segunda parte de Iván el Terrible, Eisenstein utiliza, de forma no diegética, una luz azul que incide repentinamente sobre un actor para sugerir el miedo y la incertidumbre del personaje” (Bordwell y Thompson, 1992: 157).

2.2.3 La iluminación bajo la mirada de grandes directores de fotografía

Para efectos de nuestro seminario de investigación encontramos pertinente revisar el método de trabajo de algunos directores de fotografía, descrito por el autor Peter Ettedgui, quienes con una mirada mucho más ejemplificada de los usos de la iluminación en el cine dejan en claro las tendencias artísticas y las utilidades que la iluminación puede dar al momento de rodar un filme, para lograr interpretar lo que el director del filme y los guionistas quieren expresar.

2.2.3.1 Jack Cardiff

Peter Ettedgui, en *Directores de Fotografía* (1999), se refiere a Jack Cardiff, reconocido por su trabajo en “Red Shoes” (Las Zapatillas rojas) (1948), como uno de los grandes maestros del color, que se desempeñó desde pequeño en la industria cinematográfica. En aquel ambiente de los estudios trabajando como operador le llamó la atención el trabajo de los iluminadores y se dio cuenta del estrecho vínculo que une el cine y su gran pasión, la pintura, donde desde su infancia pudo encontrar la relación de la iluminación en los cuadros y su finalidad en la expresión. Es así como Cardiff, con sus estudios y conocimientos previos del color en la pintura, fue tomando conciencia de las consecuencias del

uso de la luz para luego incursionar con ellos en la cinematografía, siendo las pinturas de Rembrandt y Caravaggio sus principales inspiradoras para salirse de los cánones que en esos momentos imperaban con el tecnicolor, que indicaban que cada imagen debía ser iluminada de manera homogénea y brillante.

Según Jack Cardiff, “los pintores fueron mis héroes de la infancia, y a medida que estudiaba su trabajo comencé a darme cuenta de que todo giraba en torno a la luz. La luz siempre venía desde un determinado punto y creaba sombras. Caravaggio, por ejemplo, era “hombre de una sola luz”, siempre empleaba una luz baja desde un ángulo lateral. En los cuadros de Vermeer, la luz era increíblemente pura y simple; él ponía una atención infinita al modo en que la luz se reflejaba y cuidaba mucho dónde la enfocaba. Rembrandt usaba una luz nórdica elevada y experimentaba con ella, mientras que sus contemporáneos “iluminaban” sus temas de manera que se vieran siempre favorecidos. En una pintura como Ronda de Noche, los personajes estaban parcialmente oscurecidos con sombra” (Ettedgui, 1999:14).

La experiencia y el interés por los efectos pictóricos de Cardiff, según el autor, le ayudaron a conseguir un mayor realismo en el color, que en realidad, no se había intentado antes. Una de sus principales influencias, según Ettedgui refiriéndose a Cardiff, fue el trabajo de los impresionistas, lo que se vio reflejado en sus distintos trabajos respecto a la iluminación, logrando a través de trucos de iluminación hacer su trabajo distinto y sobresaliente a los demás.

De esta manera, Jack Cardiff describe algunas técnicas de cómo comenzó a trabajar la iluminación en sus filmes. “Si estaba rodando una escena con luz de vela, que el ojo percibe de color amarillo, usaba filtros amarillos. También podía

poner colores en las sombras para reflejar la hora del día en que estaba sucediendo la acción; combinando los filtros rosa y limón consigues evocar de modo muy sutil el alba, la salida del sol o el atardecer” (Ettedgui.1999: 18).

Según Ettedgui, los directores de fotografía se empeñan por lograr el realismo en las escenas filmadas. Abordan el color con más audacia con el fin de reencontrar una forma de estilización naturalista.

2.2.3.2 Sven Nykvist

Para Ettedgui, el director de fotografía sueco Sven Nykvist es uno de los directores que más se apega a estas características, las naturalistas. Desde joven en el cine, se involucró en el trabajo de cámara y como ayudante de directores de fotografía. Nykvist reconoce que en los primeros trabajos era complicado debido al escaso presupuesto con el que se contaba, lo que obligaba a adecuarse a las circunstancias y hacer todo tipo de trabajo, aun así podía lograr sus inquietudes respecto a la luz y como ésta, manejada de buena manera, puede crear una infinidad de ambientes con las posibilidades que la iluminación otorga.

Sven Nykvist, tal como Ingmar Bergman (guionista y director sueco), se especializó en el estudio del comportamiento de la luz para luego plasmarla en el filme lo más fielmente posible. Nykvist se refiere a la luz y a la importancia de la relación director y el director de fotografía, “una parte integral de la historia y por este motivo, la estrecha colaboración entre el director y el director de fotografía resulta tan importante” (Ettedgui; 1999:38).

En la misma publicación de Ettedgui, Sven Nykvist se refiere a algunas características y cualidades que según él posee la luz, es decir la luz puede ser: “amable, peligrosa, ensoñadora, viva, muerta, clara, brumosa, caliente, violenta, desnuda, repentina, oscura, primaveral, en caída, recta, sesgada, sensual, sojuzgada, limitada, venenosa, calmada, pálida” (Ettedgui; 1999: 38).

Asimismo, Nykvist se refiere y describe, bajo su particular punto de vista, algunas de las funcionalidades que posee la luz y cómo estas influyen en la precepción de la audiencia. “La luz amable es la que puedes utilizar si estás fotografiando a una mujer y quieres que se vea muy suave y hermosa, pero una luz ensoñadora también es muy suave, y prefiero conseguir este efecto con la propia luz más que con filtros de bajos contrastes. La luz viva tiene más contraste y vitalidad, mientras que la luz muerta es muy plana y sin sombras. La luz clara da más contrastes, pero no excesivo. Una luz brumosa puede necesitar del uso de humo artificial, mientras que una luz violenta es más contrastada que una viva. Son estas sutiles diferencias las que influyen en cómo la audiencia percibe y reacciona ante las imágenes en la pantalla. Una luz primaveral es un poco más cálida. La luz en caída es cuando un ángulo es más bajo y consigues sombras alargadas. La luz sensual es para las escenas de amor” (Ettedgui; 1999: 38).

Nykvist reconoce que el paso del blanco y negro a color no fue fácil. Sin embargo, logró encontrar el equilibrio para iluminar tanto interiores como exteriores. En “Creis and Whispers” logró utilizar la luz coloreada para conseguir efectos escenográficos, además de desarrollar una pauta para la iluminación de interiores que se basaba en el color rojo y en cada habitación había un tono diferente. Su manera de iluminar y su esfuerzo por crear ambientes que permitan la fluidez del actor al momento de rodar era una de sus

principales preocupaciones al instante que planeaba el tipo de luz o iluminación que hacía. “Mi capacidad para capturar las sutilezas de una interpretación depende de que utilice muy poca luz y conceda al actor toda la libertad posible, y también en tratarlo de modo que nunca se sienta manipulado ni explotado. Para mí es muy importante no molestar a los actores con fotómetros o luces que incidan en sus ojos, y además siempre les explico lo que estoy haciendo” (Ettedgui; 1999; 42).

2.2.3.3 Subrata Mitra

Ettedgui destaca entre los directores de fotografía al indio Subrata Mitra, reconocido por su trabajo en “Pather Panchali” (El lamento del sendero) (1955); fue uno de los que experimentó con el uso de la iluminación en el cine y que según Ettedgui revolucionó la estética imperante en su país con una iluminación más realista y poética y uno de los primeros que incursionó en la utilización de luz rebotada en forma regular.

Mitra se refiere a la funcionalidad de la iluminación rebotada. “Además de su capacidad para simular la luz natural la iluminación rebotada posee una delicada virtud artística (.....) La iluminación rebotada no sólo implica instalar lámparas en los techos y las paredes de un modo arbitrario, al azar, para producir efectos monótonos, como suele ocurrir a veces. Por el contrario, debe simular una fuente de luz natural y mantener su riqueza de tonos”. (Ettedgui; 1999: 54)

La fotografía por esos días (1940 y 1950) en la India estaba dominada por la estética de Hollywood, que insistía mucho en el concepto de luz ideal para los

rostros. Esa luz se conseguía utilizando una difusión densa y una fuerte iluminación de fondo. De este modo, Mitra destaca la ductilidad que le dio el uso de la iluminación rebotada en sus trabajos. “Así, a partir de 1956, la iluminación rebotada se transformó en parte integral de mi método de trabajo. Me permitió crear efectos convincentes, que no hubiera podido conseguir de otra manera, como hacer resaltar la luz del sol directa y la luz ambiental difusa en una escena de interiores durante el día, o iluminar los interiores en un estudio para crear el efecto de desvanecimiento de la luz natural de las escenas rodadas en exteriores al oscurecer” (Ettedgui; 1999: 54).

2.2.3.4 Raoul Coutard

Otro de los directores de fotografía analizado por Ettedgui es Raoul Coutard, francés, cuyo trabajo se caracteriza por el uso de la luz rebotada y ser uno de los principales exponentes del cine *nouvelle vague*, cuyos miembros eran admirados por el cine de la época por rodar películas en exteriores, ya que por aquella época la mayoría de las películas se rodaban en estudios, aunque éstas transcurrieran en interiores o exteriores. Además, los medios de iluminación estaban pensados para ser utilizados en estudios, lo que incomodaba el uso de éstos en los exteriores. Así en propias palabras de Coutard cuenta por qué se comenzó a utilizar este tipo de iluminación. “La iluminación rebotada no fue el resultado de ningún principio estético, sino el producto de las necesidades de adaptación a estas circunstancias y a los reducidos presupuestos de las películas” (Ettedgui, 1999: 71).

Acerca de la funcionalidad y el uso de la luz rebotada a 360°. Coutard señala que “tenía la intensidad suficiente para la sensibilidad de la película, e incluso

nos proporcionó una iluminación general suave que podía ser ajustada para aportar una sensación de fuente, de las ventanas, por ejemplo. Esta forma de iluminar aportó una gran libertad para que el director decidiera acerca del movimiento de la cámara y también permitió que los actores trabajaran de manera más espontánea (Ettedgui, 1999: 71).

2.2.3.5 Gordon Willis

Según Ettedgui, los directores de fotografía tienen que muchas veces ingeniárselas para lograr la iluminación adecuada de acuerdo al filme que se está realizando. Así, destaca el trabajo de Gordon Willis en “The Godfather”, 1972, donde demostró que la necesidad agudiza el ingenio. Willis, al referirse a su trabajo de iluminación con el actor Marlon Brando, dice que “Brando tenía que estar iluminado de tal modo que su maquillaje pareciera real. La solución fue iluminar desde arriba, lo que por supuesto se conocía desde hace años, pero no como medio de iluminación principal. Ese fue el sistema que utilicé para iluminar la oficina de Brando al comienzo de la película, y como funcionó bien lo seguí utilizando el resto del rodaje” (Ettedgui, 1999:120).

Según Ettedgui, Willis es uno de los que supo poner las funciones de la iluminación al servicio de la cinematografía, “Willis también manipuló la iluminación para que en ciertos momentos los ojos de Brando permanecieran a la sombra, con lo que resultaba difícil saber lo que pensaba. La atmósfera siniestra del interior de la oficina se yuxtapuso a los exteriores brillantes, como la de la boda (que fue sobreexpuesta intencionalmente), dando a la película una relatividad visual entre brillo y sombra” (Ettedgui, 1999:119).

Ettegui también destaca el trabajo de iluminación que realizó Gordon Willis en “The Godfather, Part II”, “continuó empleando con Al Pacino la iluminación desde arriba que utilizara con Brando en la primera película. En este caso, la oscuridad fue más intensa a fin de evocar el carácter de tragedia griega propio de la historia. También caracterizó los marcos temporales de pasado y presente usando un filtro “sucio, bronceado y amarillo” para las escenas de fin de siglo interpretadas por Robert de Niro.” (Ettegui, 1999:120).

Al respecto, Gordon Willis dice que “es frecuente que en las películas de época todos estén vestidos con trajes de época, pero que se utilice una fotografía que da la impresión de que ha sido rodada ayer. Cuando estás mirando una película de época no debes sentir que la acaban de rodar hace unos minutos” (Ettegui, 1999: 120).

2.2.3.6 John Seale

Peter Ettegui destaca dentro de los grandes directores de fotografía a aquellos que deciden trabajar la tendencia realista de las cosas y que con una iluminación precisa y necesaria, sin tantos focos y reflectores logran realizar su trabajo.

Sobresaliente resulta el trabajo de John Seale, director de fotografía australiano, quien según el autor, como principio básico ilumina para la realidad, y gracias a su experiencia en documentales y películas con bajo presupuesto logró adaptarse a esta exigencia. Más allá de iluminar un plató por completo, Seale sólo ilumina lo que la cámara ve, o si se ve forzado a rodar en un sitio no estudiado se adapta a la luz que exista en el lugar y un poco de iluminación

complementaria para lograr mantener la visión de realismo que posee. Al respecto, John Seale dice “como principio básico, siempre pienso que ilumino para la realidad. (.....) Siempre ando buscando una ventana o una luz práctica para la iluminación principal”. (Ettedgui, 1999: 142)

Siguiendo con esta tendencia de iluminación, Ettedgui destaca los trabajos del neozelandés Stuart Dryburg y el británico Roger Deakins, director de fotografía en el filme “Orwell 1984”, cuya tendencia a iluminar de modo suave y naturalista los han hecho destacarse dentro del mundo de los directores de fotografía. Así es como, según el autor, la preocupación por iluminar tomando en cuenta si la escena es en exteriores o interior, se ilumina de manera que parezca que la iluminación principal provenga de fuentes reales o prácticas. Esta tendencia es más libre, en el sentido que no sigue fielmente los parámetros de iluminación que se caracterizan en el cine para lograr los resultados esperados. Al respecto Roger Deankins afirma que “no estoy diciendo que hay que tirar el manual a la basura, pero creo que cada situación exige un tratamiento diferente. Si uno piensa en forma naturalista, existe un número infinito de iluminar un rostro que depende de las circunstancias. Muchas veces ilumino una secuencia y no tengo ninguna de las lámparas de iluminación convencionales en el plató”. (Ettedgui; 1999: 162).

Para Ettedgui, la luz natural como punto de referencia podría considerarse una forma moderna de iluminar en la industria cinematográfica, Sin embargo, está completamente relacionada con la historia del arte, pues hasta el Renacimiento, según el autor, la pintura representó el mundo de una forma simbólica, pero con el surgimiento del humanismo y de un nuevo modo de relacionarse con el mundo, la pintura trató de representar la naturaleza lo más perfectamente posible. Es así como el cine contemporáneo se ha visto influenciado, pero la

estética que ha prevalecido ha estado permanentemente determinada por la influencia de la iluminación teatral.

2.2.3.7 Eduardo Serra

Ettegui destaca en esta línea al director de fotografía español Eduardo Serra, quien, según el autor, es uno de los que más se apega a la forma naturalista de iluminar en un plató y que deja de lado las formas tradicionales de la iluminación que por años se han dictaminado en el cine, de tal forma que incluso llegó a prescindir por completo de lámparas y focos. Así, en sus mismas palabras, Serra dice que “en el mundo de la cinematografía hay muchas reglas y conocimientos heredados. Por ejemplo, a mí me enseñaron que si se rueda de noche en exteriores, hay que usar una luz azul de atrás (...) Nunca me gustaron los modos convencionales de iluminar un fuego real con luz eléctrica vacilante (...) así que cuando necesito luz de fuego, ilumino la acción con fuego real: bengalas, antorchas, soldadores. Las escenas del bombardeo en “Map of the Human Heart” estaban totalmente iluminadas con fuego.” (Ettegui, 1999; 177).

2.3 EL MAQUILLAJE

2.3.1 Introducción al maquillaje

El maquillaje pretende dar intenciones o resaltar rasgos a todo el que los utiliza. En el área artística, no se limita a su uso por el género, pues todos los involucrados dentro de un escenario necesitan matizar y evitar el brillo del rostro, además de darle vida al personaje a través de sus interpretaciones, así como adecuarlos por medio de esta herramienta, a la iluminación que se utilizará para evitar verse pálidos por tantas luces.

El maquillaje del teatro debe ser muchas veces exagerado, pues las dimensiones del lugar no deben ser un impedimento para poder ver las facciones del personaje, independientemente del lugar del espectador. Además, la fantasía de la obra de teatro hará variar los colores y tipo de maquillaje que lleven los protagonistas. En el caso del cine, se considera maquillaje a todo el bagaje de materiales que pueden darle forma a un rostro o en el cuerpo, es decir, directamente adherido a él, por ejemplo: narices postizas, pastas o acrílicos con los que se realizan cicatrices, granos o cualquier cosa que se pueda añadir al rostro. Todo maquillaje puede llegar a convertir a una persona en un ser de otro planeta, en animales o seres sacados de la imaginación y en el cine se hacen grandes inversiones en él para poder darle realismo a las películas.

Pero qué decir de los maquillajes que pueden hacer lucir hermosas o feas a las protagonistas de una novela o película. Y sin lugar a dudas, el que muchas

famosas utilizan en la vida cotidiana como parte de su apariencia artística puede transformarlas en mujeres completamente bellas, e irreconocibles cuando no poseen la más mínima gota. Prueba de ellos son las fotos que circulan en la red y que comprueban que el maquillaje puede transformarnos en lo que queramos.

Por ello, es imprescindible mencionar y describir su importancia y su uso en la historia de la Humanidad, su evolución y la utilización que de esta herramienta hace el cine, perfeccionando técnicas y usos, dando paso a una fascinante cantidad de personajes que sorprenden cada vez al espectador, potenciando las interpretaciones de los actores o muchas veces creándolos.

2.3.2 Historia del maquillaje.

2.3.2.1 Egipto

Seguro que los grandes maquilladores de hoy en día han echado un vistazo a la historia para buscar métodos y trucos que aplicar en la actualidad. En Egipto obtenían los colores de sus cosméticos mezclando tierras, cenizas y tintas utilizadas para realzar sus ojos con colores fuertes y vivos. Además fueron ellos los primeros en pintar sus labios, con ocre rojo y óxido de hierro natural, extendiendo esa sustancia con un cepillo o palito por sus labios.

No hace mucho que se descubrieron restos de maquillaje en las tumbas de los faraones y, curiosamente, esos productos cosméticos tienen un gran parecido con los que se usan en la actualidad. “En esta civilización utilizaban el

antimonio rojo para colorear los labios, mediante la pulverización de piedras y minerales sacaban los tonos turquesa que aplicaban en los párpados junto con el khöl que usaban para delinear los ojos en forma de cola de pez y remarcar las cejas. Usaban pinzas de depilar para dar forma a las cejas”. (Kehoe, 1988: 122)

Esta civilización inspiró filmes como “Los diez mandamientos” (1923) en su primera versión blanco y negro, obra de Cecil B. DeMille, con tanto éxito que rodó su segunda versión en 1956. Otras importantes obras en el género histórico son “Sinhué el egipcio” (1954), dirigida por Michael Curtiz; “Tierra de faraones” (1955), dirigida por Howard Hawks y filmada en Egipto. Sin duda en 1963 se roda una de las más famosas películas, “Cleopatra”, dirigida por Rouben Mamoulian en sus inicios, posteriormente por Joseph Mankiewicz y protagonizada por Elizabeth Taylor, quien denota el maquillaje utilizado en esta época.

2.3.2.2 Grecia y Roma

En la edad antigua, griegos y romanos perfeccionan las técnicas del maquillaje. Kehoe afirma que es en esta época es donde encontramos la creación del rímel.

La tendencia es a tener la piel muy blanca. Para ello ingerían gran cantidad de cominos y blanqueaban la piel con cerusa y albayalde (pigmentos de pintura). En los ojos utilizaban el khöl, maquillándolos en negro y azul. Las cejas se perfilaban sin alargarlas y se depilaban con pinzas y los labios y pómulos se coloreaban en tonos rojos vivos. Ejemplo de esta cultura en el cine fueron las décadas de 1950 y 1960. En esta última, además de los péplum, se realizaron

también adaptaciones cinematográficas de tragedias griegas como “Medea” (1969), película italiana dirigida por Pier Paolo Pasolini, basada en la tragedia Medea, de Eurípides; o “Edipo Rey” (1967), una película basada en la tragedia homónima de Sófocles, dirigida por el mismo director, entre otras.

Los filmes romanos han sido muy importantes en el cine, presentando obras como “Rómulo y Remo” (1961), coproducción ítalo-francesa basada en la leyenda de ambos personajes y dirigida por Sergio Corbucci; “Julio César” (1953), dirigida por Joseph Mankiewicz y con actores como Marlon Brando, en el papel de Marco Antonio, y Louis Calhern como Julio César y “Espartaco” (1960), basada en la novela de Howard Fast, dirigida por Stanley Kubrick y con Kirk Douglas en el papel del gladiador, son ejemplos de caracterizaciones por medio de maquillaje utilizado en las obras.

2.3.2.3 Edad Media

Tras la caída del Imperio, en las primeras décadas hay una ausencia total tanto de cuidado estético como del aseo personal. Pasado algún tiempo empezó de nuevo el interés por la cosmética, debido a la influencia árabe.

Las mujeres dedicaban largas horas al embellecimiento, vivían recluidas en harenes donde se cuidaban con baños perfumados, aceites y masajes. Se aplicaban khöl en los ojos para agrandarlos y usaban colorete y cantidad de perfumes. Llevaban la cara tapada con velo y el pelo cubierto con sedas. Tantos cuidados se debían a la inferioridad que tenían con el varón, era una forma de seducirlo.

Para maquillar correctamente a un personaje en esta etapa histórica, se debe considerar, según Vicent J-R Kehoe, en su obra “La técnica del maquillaje profesional para cine, televisión y teatro”, el canon de belleza femenino de esta época, la mujer joven, adolescente de cabello rubio y rizado en trenzas o suelto, la piel blanca y las mejillas y labios rojos. Las cejas morenas, finas y arqueadas, y la frente se depila y se muestra muy amplia, haciendo muy grandes los ojos y destacando el perfil. El hombre, por su parte, debía ser delgado y fino de talle, con cabellos medianos, ligeramente ondulados y sin barba, ya que estaba relegada a los mayores, que la llevaban como símbolo de dignidad y sabiduría. También el peinado de las mujeres experimenta un importante cambio. Hasta el momento, durante el Medievo, las cabezas y los rostros de las mujeres casadas se habían mantenido alejadas de las miradas, y ahora empiezan a preocuparse por lucir auténticos peinados que exigen gran detalle y largo tiempo en su preparación.

2.3.2.4 Renacimiento

Las cejas se dejan muy finas y en algunos casos desaparecen. Incluso la frente se depila para dejar más dimensión en el rostro. Los ojos se maquillan con khöl y el colorete tiende a granate. En cuanto al pelo se tiñe de rubio debido a la influencia que llega de Venecia, un tinte rubio que causa furor y que denota prestigio. Los tocados van excesivamente adornados.

Existe una obsesión por el maquillaje y los perfumes, no así por las cremas de belleza. Al igual que la mujer, el hombre va maquillado, ofreciendo así un aspecto afeminado. La mujer lleva la tez con una blancura excelente, empolvándose con unos polvos de arroz o harina. Los ojos van delineados en

negro, en el párpado aplican azul o verde y los labios dibujados en forma de corazón con tonos rojos oscuros. Adquieren mucha importancia los lunares, se consideraban muy estéticos e incluso se hacían de terciopelo o bien se pintaban. En cuanto al cabello, los peinados eran monumentales. A finales del siglo XVII los hombres empiezan a utilizar pelucas y las mujeres, postizos de gran tamaño con tocados también grandes.

En el Renacimiento se consolida la Edad de Oro de la cosmética. Francia se convierte en el centro de la cultura, creando la nueva moda de la ropa, peinado y cosmética. Con respecto al cine, se realizaron filmes inspirados en esta época tales como “Agonía y éxtasis” (1964), dirigida por Carol Reed. Basada en la novela homónima del escritor Irving Stone, muestra las vidas de dos personajes trascendentales en la historia del Renacimiento Italiano, Miguel Ángel (Charlton Heston) y el Papa Julio II (Rex Harrison). Otra película es “Shakespeare apasionado” (1998), dirigida por el británico John Philip Madden y protagonizada por Joseph Fiennes y Gwyneth Paltrow, narra la aventura amorosa entre un joven William Shakespeare y Viola de Lesseps durante el reinado de Isabel I de Inglaterra y cuando el dramaturgo estaba escribiendo Romeo y Julieta.

2.3.2.5 Siglo XIX y XX

En maquillaje la idea es mostrar la sensibilidad cutánea. Los pómulos se sonrosan levemente con un palo rosa, los labios se maquillan en color carmesí en forma de corazón y el canon de belleza no sólo marca una piel extremadamente translúcida sino que también exige una cintura muy estrecha.

Ya en el siglo XX, surgen distintas décadas que van a marcar modas por fenómenos sociales: los medios de comunicación, el cine, la televisión y la publicidad idealizarán un prototipo de mujer y hombre que acaba marcando una moda en una determinada época.

La industria cosmética sufre un boom, ofreciendo un gran abanico de posibilidades en productos de peluquería y cosmética. En Estados Unidos comienza la creciente industria del cine y con él el maquillaje es una pieza indispensable para el éxito de las películas. “Un antiguo maquillador del Ballet Imperial Ruso llamado Max Factor abre una tienda en Los Ángeles donde vende perfumes, cosméticos y maquillajes que él mismo fabrica y empieza a maquillar actores. A partir de ese momento irá creando maquillajes adaptados a las necesidades de las películas” (Kehoe, 1988: 143).

Hacia 1920 el maquillaje ya está muy extendido y se tiende a llevarlo de manera natural. Se usan polvos de Helena Rubinstein para quitar artificialidad blanca de los rostros de épocas anteriores y Max Factor crea un maquillaje especial para cine que poco a poco irá perfeccionando, ayudado por descubrimientos y avances científicos que lo favorecen. El descubrimiento de los estearatos colorantes revoluciona la fabricación de barras de labios, pudiendo obtener con ellos nuevas tonalidades.

En 1937, Max Factor lanza “Pan-cake Make-up”, un fondo que revolucionó la técnica del maquillaje cinematográfico ya que era impermeable, inalterable bajo los focos y tenía una cobertura total y un acabado mate. Este producto todavía hoy se comercializa manteniendo su fórmula original.

La década de los 60 es la más importante en el siglo XX. Por primera vez se asocian las ideas de feminismo y feminidad y de ahí surgen dos tendencias: las partidarias de la sofisticación y las que defienden la naturalidad. El maquillaje se convierte en un distintivo haciéndose notar. Esta seña de identidad llega a su clímax con los maquillajes psicodélicos de las comunidades hippies. En los ojos se aplica con un delineante (*eyes liner*), las cejas finas, los párpados en tonos azules y los labios perfilados en rojo oscuro, los cabellos en media melena. Un claro exponente de esta época fue Sophia Loren.

En los años 80 - 90 predomina una desorientación en los modos de vestir, la peluca y el maquillaje. Exponente de esta época puede ser Madonna. En la ropa se estila hacia el sport. El peinado se busca fácil, que sea manejable y rápido de hacer, como el moldeado. El maquillaje va poco cargado, buscando naturalidad y se opta por uno determinado dependiendo de la ocasión. Existen películas que marcaron tendencias en este campo como lo es "Grease" (1977), una película musical ambientada en los años 50 estadounidenses, dirigida por Randal Kleiser y protagonizada por John Travolta y Olivia Newton-John. Basada en el musical homónimo de 1972 creado por Jim Jacobs y Warren Casey. Otro personaje que aparece en escena marcando tendencias es Madonna, con películas como "Evita" (1996), filme estadounidense realizado en Argentina y Hungría, escrita, producida y dirigida por Alan Parker. Protagonizada por Madonna y Antonio Banderas en los papeles principales, narra la vida de Eva Perón. O "Desesperadamente buscando a Susan" (1985), dirigida por Susan Seidelman y protagonizada por Rosanna Arquette y Madonna, que encarna a una mujer de los años 90, con su estilo de vestir y maquillar.

2.3.3 El arte de maquillar

El concepto maquillaje, según Vicent J-R Kehoe en su obra “La Técnica del maquillaje profesional para cine, televisión y teatro”, proviene de *maquiller* (maquillar), un término francés utilizado durante el siglo XIX. El concepto es antiguo y se entiende como la aplicación de productos cosméticos al rostro o a cualquier parte del cuerpo de los intérpretes, para realzar o modificar su aspecto, prepararlos para un papel particular, o adecuarlos para ser filmados.

Este arte está íntimamente relacionado con la puesta en escena de personajes en medios audiovisuales como el cine, la televisión y el teatro. Con el maquillaje de caracterización se intenta ayudar al intérprete en la representación de un papel proporcionándole un parecido con el rostro del personaje que va a representar. Antiguamente, en medios tales como el teatro, el cine, y en definitiva todo aquello que tuviera que ver con la escenografía, la caracterización se ilustraba a través del empleo de diversos tipos de máscaras y pinturas. Entonces eran los propios intérpretes quienes realizaban su maquillaje para el escenario.

Actualmente, en el campo del cine y la televisión, la caracterización cambia, adquiriendo entonces el trabajo verdadera minuciosidad y detalle. Los primeros planos que tan crudamente captan todos los aspectos del trabajo exigen un alto grado de ejecución de las técnicas. Existen muchos tipos de caracterizaciones, desde personajes históricos, envejecimientos, deformaciones faciales y/o corporales, etc. Para conseguir el resultado deseado, el profesional actuará empleando diferentes técnicas (maquillaje de caracterización y de efectos especiales), peluquería y vestuario.

“Caracterizar significa dar carácter, aportar unas características físicas e incluso psicológicas concretas al modelo o artista del espectáculo, para que sobre el escenario adopte un papel creíble del personaje que interpreta” (Kehoe, 1988: 41). El maquillaje de caracterización es la aplicación para modificar el aspecto de una persona en cuanto a edad, raza, características y forma facial y/o corporal. El uso de prótesis y su fabricación nos permiten actualmente dentro del maquillaje conseguir cualquier caracterización adaptándose a la anatomía del individuo.

Como hay ciertos diseños de personajes que requieren volúmenes considerables y las prótesis no llegan a ellos, se comienza a hablar de maquillaje de efectos especiales, que es el “que combina los métodos normales de maquillaje con muñecos, marionetas, efectos visuales, trucos de cámara, etc”. (Kehoe, 1988: 46). Los efectos especiales en este plano están ligados con diseños de maquillajes terroríficos, monstruos, criaturas de ciencia ficción y similares. Debido a estos avances, ha aparecido la figura de este tipo de técnico en diseño, que ayuda a los maquilladores y hace que la apariencia de personajes y monstruos entre en un nuevo ámbito de fantasía visual.

También existe el maquillaje digital, último avance en este campo, por el cual se pueden probar diversos procedimientos sobre imágenes de los intérpretes reales escaneadas e introducirlas en un ordenador, antes de aplicarlos realmente sobre ellos, y se pueden alterar digitalmente imágenes escaneadas, logrando asombrosos efectos y hacerlas parte de la propia película.

2.3.3.1 El maquillaje de caracterización

El fundamento en que se basa cualquier caracterización es el carácter del personaje a interpretar, y la finalidad del maquillaje es, en este caso, ayudar al actor a descubrir e imitar ese carácter. Juan Márquez Berrios, en su obra “Maquillaje y caracterización”, afirma que existen tres pasos a seguir para llegar a una concepción satisfactoria y hacer una caracterización realista por parte del maquillador. “Primero se debe averiguar lo que se pueda acerca de la caracterización a realizar, luego visualizar la caracterización, pensar en lo aprendido e intentar reflejarlo en la apariencia física. Por último, adaptar mientras sea posible a las ideas y apariencias físicas del personaje la cara del actor que va a interpretar el papel” (Márquez, 1990:22).

Con respecto al primer paso mencionado, las fuentes de información para realizar el trabajo de caracterización de un personaje histórico son biografías y fotografías, también el dialogo es válido, ya que contiene información adicional (de lo que revela el personaje de su carácter). Asimismo son importantes las opiniones del actor y del director sobre lo que piensan del carácter del personaje para poder hacer mejor la caracterización.

Al visualizar la caracterización es necesario usar la información que se tiene del personaje. Para crear una imagen física apropiada, puede ser útil examinar varios de los factores que puedan determinar su apariencia. En palabras del autor citado anteriormente, están divididos en siete grupos: genética, medio ambiente, salud, desfiguraciones, época y moda, personalidad y edad.

En el grupo de genética se incluyen aquellas características físicas y mentales con las que nace la persona. La raza es siempre un factor a ser considerado, por tener diferentes tipos de color de piel, cabellos, etc. El medio ambiente es importante para determinar el color y la textura de la piel, que pueden estar influidos por las condiciones climáticas de la parte del mundo en donde vive. La salud considera que en una caracterización deba parecer buena, la insinuación de alguna enfermedad está limitada a cambios en el color de la piel, alrededor de los ojos y quizás el pelo, según requiera la interpretación.

Las desfiguraciones en la caracterización pueden existir por causas genéticas o por enfermedades y accidentes. Narices rotas para los boxeadores, por ejemplo, y cicatrices para gente de los bajos fondos suelen ser cosa habitual. La época y la moda son elementos esenciales a considerar para conseguir una caracterización más realista, ya que estos factores determinan el uso de determinados cosméticos, el cabello, la barba y el vestuario.

Con respecto a la personalidad, “si se quiere que el caracterizado parezca firme y decidido, una boca recta le ayudará a dar esta impresión. Pero si se quiere que parezca cálido, alegre y sociable, habrá que hacer que los labios aparezcan más rellenos y sus comisuras con una curva hacia arriba. Si la curva de la boca va hacia abajo da el efecto contrario” (Márquez, 1990:23).

El último factor a considerar es la edad, según se quiera representar, es un importante condicionamiento a tener en cuenta en la caracterización utilizando diversas técnicas de maquillaje. Considerando que en el envejecimiento, la gravedad y la falta de tono de los músculos tienden a aflojar la piel. El envejecimiento es una de las caracterizaciones más difíciles de realizar, sobre

todo si su filmación es en primer plano, pues exige minuciosidad, naturalidad, realismo.

Para el autor, el envejecimiento de un personaje exige tener en cuenta los siguientes aspectos:

- 1.- Estado de la piel, en cuanto a distensión de la piel y atonía muscular.
- 2.- Aparición de ojeras y bolsas bajo los ojos, manchas seniles o vello en mujeres en: Mentón, zona del labio superior y patillas.
- 3.- Disminución de cabello (principalmente en hombres, aunque también se da en mujeres) o cantidad de pelo en las cejas y pestañas.
- 4.- Cambio de color del cabello (desde el oscuro hasta el blanco, pasando por toda la gama de grises según va aumentando la aparición de cabellos blancos).
- 5.- Progresión del estado degenerativo de las arrugas en cuanto a sus dimensiones: Longitud, Dirección o Profundidad.
- 6.- Disminución del grosor de los labios.
- 7.- Anatomía general y más concretamente en cejas, ojos, mejillas y labios.
- 8.- Aumento del tamaño de la nariz, que se va torciendo, y del tamaño de las orejas.
- 9.- Aumento del tamaño de los poros, a causa de la distensión del tejido.

10.- Tipo de peinado y atuendo que identifica una edad.

Además de esto, para que el actor muestre una apariencia real, hay que hacerlo también en todas las partes visibles, como manos y escotes.

2.3.3.2 Luz y sombras en el maquillaje

Todos los objetos al ser iluminados absorben o reflejan luz en mayor o menor medida. Con ello, el color de los objetos puede cambiar dependiendo de la iluminación que reciba, por lo tanto en un maquillaje habrá que tenerlo en cuenta.

El maquillador debe observar qué pasa cuando la luz cae sobre un objeto; así verá zonas de luz y sombras, con ello puede cambiar estas formas con pinturas de colores de diferentes grados (claros-oscuros, brillantes-opacos) y mezclándolos hábilmente, el observador puede creer que lo que está viendo es algo natural. Por lo anterior es necesario el conocimiento de los cambios que sufre un color bajo iluminación de intensidad diferente y distinguirlo de su propia luminosidad, que varía de un color a otro.

El maquillador y el iluminador deben tener en cuenta los efectos generales de un determinado color de luz sobre un color de maquillaje. Por ejemplo, Márquez establece tres ejemplos claros:

a) Los colores de bajo valor (colores oscuros) tendrán un máximo efecto sobre el maquillaje. Colores de alto valor (colores claros), un mínimo efecto.

- b) Un color específico de luz puede provocar uno similar en el color de los pigmentos, llegando a ser más alto en intensidad, mientras que un color complementario de pigmentos será más bajo en ambos valores e intensidades.
- c) Cualquier sombra de pigmento aparecerá gris y negro si éste no contiene alguno de los colores del rayo de luz que cae en él.

2.3.3.3 El Maquillaje FX

El maquillaje de efectos (FX), se emplea mucho en la industria cinematográfica y en la publicidad, pero en últimas fechas se utiliza también en gran cantidad de programas de televisión.

Para Kehoe, dentro del maquillaje, existen varias ramas de especialización, una de ellas es el llamado "FX", y para éste se necesita tener talento en el dibujo, la escultura y la pintura para poder dominarlo. Para empezar se debe tener dominio sobre ciertas áreas enfocadas a la belleza, luego sigue el de fantasía y por último el especial. Todos estos tienen su importancia y su técnica, pues hasta el maquillaje más sencillo y natural tiene sus trucos.

El dominio de varias técnicas de maquillaje permite que el trabajo sea cada vez más profesional; por ejemplo, la mitad de la cara quemada del personaje Dos Caras en la saga Batman, primero en la versión del actor Tommy Lee Jones, en 1997, y también en la versión del actor Aaron Eckhart en 2008. Aquí el maquillista se enfrenta a un doble reto: el de presentar un lado de la cara con una horrible quemadura y del otro un aspecto normal. Otro ejemplo es el rostro de Robert Englund, encarnando a Freddy Krueger en la saga Pesadilla.

Por estos motivos es que para dominar todas las áreas del maquillaje se necesita tener tiempo y paciencia. Todo proceso en este campo, ya sea normal o “FX”, es de verdad meticuloso y a veces difícil. Cuando se pide la caracterización de un personaje, antes que todo, se necesita trazar un “bosquejo”, es decir, un dibujo del personaje, además de efectuar pruebas de dimensión con el actor. “Una vez que se ha aprobado el diseño, se sacan moldes de las áreas donde se tengan que colocar los “Prostetics”, llamados también implantes, todos los moldes se hacen con pastas especiales y luego en yeso para después ir aplicando con plastilina, barro o alguna otra pasta manejable sobre el positivo de yeso para darle volumen, dimensión y texturas que más tarde se plasmarán en un material conocido como espuma de látex, que es lo más parecido a la piel humana (lo cual permite que los gestos del personaje sean muy naturales)” (Kehoe, 1988: 114).

Después lo que se hace es adherir el “prosthetic” a la cara del actor con un pegamento especial. Por último, el “prosthetic” se maquilla y se le dan efectos. La preparación de las sustancias con las que se elabora la máscara o “Prosthetic” necesita de muchos cuidados. Tienen que darse las medidas exactas y hasta la temperatura y altitud de donde se esté trabajando son factores que influyen directamente en los resultados.

2.3.4 El maquillaje de caracterización en el cine

El maquillaje de caracterización es el arte que consiste en realizar transformaciones sobre el rostro de los actores para conseguir con distintas técnicas y productos el personaje que el autor de la obra creó. Ésta es una

actividad fascinante que elabora distintos motivos sobre el rostro de actores y actrices de teatro, cine y TV.

Estos deberán someterse a menudo durante muchas horas al proceso de elaboración del maquillaje de caracterización para lograr la máscara exigida para la obra. “A través del maquillaje de caracterización se consigue, luego de un largo y minucioso trabajo, envejecer o rejuvenecer a un actor o convertirlo en un monstruo, en un payaso o en un ser prehistórico, y así es increíble la cantidad de personajes que se pueden construir a través de un maquillaje de caracterización” (Kehoe, 1988: 45). Con el correr de los años, los materiales que se utilizan para un maquillaje de caracterización fueron mejorando en todo sentido, no sólo para facilitarle el trabajo al maquillador sino para evitar irritar la piel de los actores y actrices, que deben permanecer con él durante muchas horas durante el rodaje de los filmes.

El experto en maquillaje de caracterización necesita generalmente trabajar con auxiliares y otros profesionales del filme, que lo ayudarán en esta ardua tarea. “Deberá trabajar muy asociado al técnico en iluminación ya que el manejo de la luz y de las sombras es muy importante para darle el dramatismo deseado a la caracterización” (Kehoe, 1988: 46). Además, para conseguir el maquillaje de caracterización exigido deberá realizar tareas de investigación muy profundas, ayudándose muy a menudo de documentos y fotos de archivos para lograr lo que busca.

Se necesitan además accesorios tales como prótesis de narices, por ejemplo, dientes, colmillos, bigotes, barba, pelucas, patillas, carne artificial, o productos que producen el efecto sudor y lágrimas. La lista de productos para maquillaje de caracterización no queda ahí ya que existen algunos con los que se

conseguirá entre otras cosas elaborar heridas de todo tipo como arañazos, quemaduras, impactos de bala e incluso se podrán simular mutilaciones de brazos, piernas, entre otras.

El maquillaje teatral empleado a fines del siglo XIX fue el antecedente inmediato del utilizado en el cine. Sin embargo, la distancia existente entre las butacas de un cine y el escenario no es la misma que la que separaba al actor de la cámara, los primeros planos precisaban un trabajo más minucioso y realista, como se ha dicho anteriormente. Por ello, procesos de envejecimiento y rasgos característicos, así como heridas, fueron la primera ocupación de los pioneros de esta actividad, convertidos generalmente en investigadores a la busca de nuevos materiales que facilitaran su labor.

El actor Lon Chaney, apodado “el hombre de las mil caras”, se hizo famoso en el primer cuarto de siglo XX gracias a sus cuidadas y sorprendentes caracterizaciones, empleaba métodos de maquillaje de distorsión utilizando materiales como el algodón, la goma y el colodión flexible (mezcla de alcohol y éter) en muchas de sus interpretaciones. Según Vicent J-R Kehoe, en su obra “La técnica del maquillaje profesional para cine, televisión y teatro”, ha pasado a la historia del cine el esforzado trabajo que desarrolló en películas como “El jorobado de Nuestra Señora” (1923) y “El fantasma de la ópera” (1925).

En 1930 los estudios habían formado departamentos de maquillaje dedicados al embellecimiento de los artistas, hasta que Jack Pierce, genio del área, creador de todos los monstruos de la Universal, se tuvo que enfrentar al reto de crear un monstruo para la película “Frankenstein”, de James Whale (1931).

Creó la cabeza con telas, rellenos de algodón, goma de alcohol y colodión, su creación inició un movimiento que sigue teniendo muy buenos resultados en las taquillas, las películas de fantasía y terror. Otros filmes, como “La Momia” (1932) y el “Hombre Lobo” (1935), requirieron de sus creaciones.

En la misma línea de Pierce, Jack Dawn, quien dirigió durante años el departamento de maquillaje de MGM y cuya carrera alcanzó los 37 años. Destacó por la tarea de dar vida a tres personajes no humanos: un espantapájaros, un hombre de hojalata y un león bondadoso, utilizando dispositivos de látex de espuma (pionero en su uso) quedando como un ejemplo de un trabajo bien hecho en la clásica película musical “El Mago de Oz” (1939), basado en la novela de Frank Baum.

En el género del terror destacó por películas como “Drácula” y “La Momia”. Por ejemplo, el maquillaje de La Momia consistía en una complicada envoltura de tela alrededor del cuerpo, que se cubría con cola de pegar y que se espolvoreaba con un producto compuesto por polvos de maquillaje para simular un cuerpo en descomposición. Posteriormente, se creó el mismo efecto cubriendo un traje, que había sido preparado con anterioridad, con una pintura base de látex grisácea.

Siguiendo el ejemplo de Pierce, surgieron nuevos profesionales que se dedicaron al diseño de trucos de maquillaje para dar vida a las más increíbles criaturas. “Gordon Bau contó con el decisivo recurso de la espuma de látex, un material más sencillo de emplear, más ligero y menos dañino para la piel de los actores y desarrolló en sus trabajos el modelado de este producto” (Kehoe, 1988: 58). Uno de los resultados más llamativos del látex fueron las numerosas

máscaras de simios que John Chambers elaboró para “El planeta de los simios” (1968).

Los extras tenían cabezas moldeadas en barro, los actores principales y los simios parlantes tenían piezas de látex de espuma consistente en distintas secciones para la parte superior del rostro, el labio inferior, la barbilla, etc. A la mayoría de las piezas se les daba el color antes de su aplicación y se utilizaba una base de maquillaje para difuminar los bordes de los dispositivos.

Sin duda alguna, el látex supuso una auténtica revolución en el campo de los efectos de maquillaje, facilitando creaciones cada vez más complicadas. A partir de los años 80 los especialistas alcanzaron un mayor reconocimiento. Chris Tucker alcanzó un sonoro éxito con su tarea en “El hombre elefante” (1981), en el cual tuvo que descomponer los dispositivos de maquillaje en secciones. Debido al grosor que era necesario para algunas áreas faciales, en las que normalmente se efectúan las uniones, diseñó el maquillaje en dos niveles, es decir que algunos dispositivos estaban debajo de otros. Inicialmente, sobre un molde del rostro del actor, esculpió su concepto del hombre elefante completo, después, sobre un segundo molde facial, modeló las secciones y realizó moldeados con goma de silicona.

Rick Baker se dio a conocer con el extraordinario maquillaje de “Un hombre lobo americano en Londres” (1981), recibiendo un Oscar por ello. Baker, un constante investigador en su trabajo, fue uno de los primeros en combinar efectos mecánicos y trucos de maquillaje. Así le fue posible crear, por ejemplo, los complicados primates de “Gorilas en la niebla” (1988).

La intervención de la robótica en los efectos de maquillaje permitió la elaboración de criaturas con diversos puntos de movilidad. Otro de los maestros en este campo es Rob Bottin, maquillador y técnico de efectos en “Legend” (1985), “Robocop” (1987) y “Desafío total” (1990). Las criaturas elaboradas con este tipo de técnicas reciben el nombre de “animatrónicos”. Los más conocidos, sin duda alguna, son los extraterrestres protagonistas de “Alien, el octavo pasajero” (1978) y “E.T., el extraterrestre” (1982).

El maquillador Stan Winston llevó ese tipo de trucajes hasta una nueva frontera en “Aliens, el regreso” (1986) y “Parque Jurásico” (1993). “El uso de diversos tipos de prótesis, la escultura en látex y la tecnología a distancia han ido permitiendo mayores alardes, dándose el caso de efectos de maquillaje combinados con marionetas movidas por control remoto (las citadas criaturas animatrónicas) que consiguen una casi ilimitada gama de posibilidades en este campo” (Kehoe, 1988: 63).

No obstante, el mayor avance técnico de la década de los noventa viene dado por el uso de trucos digitales que modifican ciertas caracterizaciones. Así ocurre en películas como “La Máscara” (1994), donde el personaje central, maquillado como una calavera verde, se distorsiona como un dibujo animado gracias a las computadoras.

El cine digital del siglo XXI lleva aún más allá esta posibilidad. Con la opción de manipular tonos y texturas en la consola de montaje, los realizadores pueden variar el aspecto de cada actor sin necesidad de que éste deba aplicarse maquillaje alguno.

2.3.4.1 Caracterizaciones de personajes especiales y populares

Según Kehoe, la mitología ha infundido innumerables fantasías y concepciones populares en la mente humana. Algunos personajes populares, estilizados y afortunados que han pasado a ser parte de nuestras vidas, mientras que otros han sido el germen de siniestras imaginaciones y ocultos temores, que constituyen un elemento distinto al que nos sentimos atraídos, unas veces por curiosidad y otras por un deseo de ver lo que para nosotros es desconocido

2.3.4.1.1 Personajes de terror

El mundo de los espíritus y los demonios es el que ofrece mayor campo a la imaginación. Las concepciones de los artistas del maquillaje han aportado facetas y aspectos del miedo y del terror inconcebible. También han influido los progresos de la tecnología y la investigación, logrando efectos y criaturas más realistas y sorprendentes, y han conseguido que el público se sienta atraído por las películas imaginativas y que éstas se sigan realizando. En la actualidad y en el futuro veremos películas más aterradoras, producto de la electrónica y de las creaciones visuales de los artistas del maquillaje.

2.3.4.1.2 Calaveras, diablos y brujas

Siempre en relación con el horror está el temor, los demonios y diablos que impregnan todas las culturas en mayor o menor grado. Los huesos y calaveras infunden el temor de la muerte y la destrucción y la imagen del Diablo puede

tener muchas formas, pero todas ellas son básicamente malignas. Según el mismo autor, “en el personaje de diablo, el maquillaje debe dar la sensación de que se trata de un personaje de intenciones diabólicas y extrema malignidad, a no ser que el guión requiera que estas cualidades se mantengan ocultas hasta el momento de su revelación” (Kehoe, 1988: 88). Las manos pueden tener las uñas largas de color negro o verde y la cara debe ser el mismo color. Se pueden sombrear y realzar para que parezcan más largas y delicadamente huesudas. La naturaleza humana tiene el convencimiento de que los diablos y las brujas tienen intenciones malignas, por lo que los maquillajes deben reflejar esta característica.

En el caso de las brujas, la nariz y barbilla deben ir torcidas y con verrugas, las cejas y el pelo enmarañados. Los rasgos arrugados y la piel descolorida son características típicas de la bruja fea. Los ojos pueden ser legañosos e inyectándose sangre o pequeños y penetrantes. El ennegrecimiento de los dientes es también de gran ayuda.

2.3.4.1.3 Tipos de fantasía

Las hadas, elfos, duendes, ninfas y otros personajes de fantasía se pueden maquillar con un estilo impresionista. Las hadas se pueden maquillar con tonalidades claras, buscando la belleza y atracción, mientras que elfos y duendes deben tener un tono pardo o verde claro, en consonancia con los colores del bosque. Pueden tener narices y orejas pequeñas y afiladas. Se consigue un mejor efecto si se les ponen las puntas de las cejas hacia arriba y una peluca algo descuidada.

2.3.4.1.4 Estatuas.

Para conseguir el efecto se puede cubrir la piel con una base de maquillaje blanco y posteriormente para dar reflectividad a la piel se aplica una base perlada. Para lograr un efecto de transparencia se coloca sobre el pelo un casquete de plástico o de látex o una peluca muy rígida, espolvoreándola de blanco y el mismo tono perla.

Para conseguir estatuas doradas o de bronce se puede utilizar una base de maquillaje de tonalidad oro, bronce o cobre. También se pueden utilizar sobre la piel los sprays para el pelo de color blanco, oro u otros o el antiguo sistema de utilizar una mezcla de polvo bronceador de color oro o bronce, con glicerina, agua y alcohol.

2.3.4.1.5 Piratas

En general, los piratas deben ser morenos y de piel atezada, que rara vez se afeitan y con cicatrices en la cara para darles mayor aspecto de ferocidad. En los piratas es típico el parche sobre el ojo, brazos y cuerpo peludo y cabello desmarañado y despeinado.

2.3.4.1.6. Payasos.

“Los payasos profesionales tiene dos tipos de maquillaje; el rostro blanco y el de vagabundo. El pelo facial se utiliza en muy raras ocasiones a no ser que se

trate de un efecto de barba. El casquete para el cráneo se puede hacer con una media blanca, estirándola sobre la cabeza. Cuando el casquete está centrado se pueden cortar agujeros para los oídos. Se utilizan con frecuencia pelucas con calvicies en su parte frontal y pelo rojo. Las narices y látex rojo constituyen un rasgo especial de los payasos y pueden tener diversas formas.” (Vicent J-R Kehoe, 1988: 92).

El payaso puede ser de tipo triste o alegre, según el dibujo que se dé a la boca, hacia arriba o hacia abajo. En estos casos se utiliza el efecto de barba sin afeitar y para destacarla, se puede maquillar la cara con bases de tonalidades claras y medianas. Las bocas pueden ser blancas o rojas.

3. Los decorados, escenarios, iluminación y maquillaje en los géneros cinematográficos.

3.1 Ciencia Ficción

3.1.1 Escenarios y decorados

En la ciencia ficción, los decorados y escenarios son apocalípticos, de manera que en el filme se visualice un futuro hipotético en el cual el personaje se ubica en un lugar desconocido, como lo refleja “El planeta de los simios” (1968), de Franklin Schaffner, donde en la escena final se muestra la Estatua de la Libertad semienterrada junto a un acantilado, lo que permitió inferir que el protagonista nunca estuvo en otro planeta, sino que era la Tierra. Pero en la ciencia ficción es un planeta marcado por las consecuencias de las acciones humanas o bien por cataclismos que afectan el mundo que el espectador conoce. También están cargados de iconografía electrónica y robótica, como la ciudad de Los Ángeles en “Blade Runner” (1982), de Ridley Scott; o la isla de Manhattan, en “Fuga de Nueva York” (1981), de John Carpenter.

Por lo demás, dada la exigencia del género casi siempre son escenarios artificiales, que permiten mayor libertad artística, como la nave espacial de “2001 Odisea al espacio” (1968), de Stanley Kubrick, la cual viajaba por el espacio sideral al ritmo del vals de Johann Strauss. Por lo mismo, para la concreción de fines estéticos, las construcciones resultan muy significativas y controladas. Como en el caso de “Metrópolis” (1927), de Fritz Lang, filme que

hace eco del expresionismo alemán en los decorados y la arquitectura futurista de la ciudad que se impone en cada escena como extensión psicológica de los personajes. Es decir, en este género, los decorados pueden ser tanto sugestivos como concordantes. Sugestivos en el sentido que cada escenario puede tener un significado más allá de funcionalidad y puede ser concordante, en el sentido que replica a la influencia estética de Fritz Lang, como precursor del cine expresionista.

Son escenarios frecuentes las naves espaciales, como la nave Nostromo en “Alien, el octavo pasajero”, laboratorios científicos, sociedades alienígenas, como en “El Quinto Elemento”, ciudades futuristas, ciudades involucionadas en “La máquina del Tiempo” (1960), planetas lejanos como en el caso de “El planeta desconocido” (1956), de Fred M. Wilcox, de manera que una de las funciones que cumplen los decorados de ciencia ficción es el de distanciamiento de la realidad más cercana al espectador.

Entonces, la escenificación en este tipo de filmes insiste en acentuar la relación existente entre el personaje, distancia-espacio y tiempo. Aunque también hay ocasiones en que la historia es a la inversa y es un elemento extraño que se inserta en la cotidianidad. En estos casos, los escenarios y decorados son más bien cotidianos, carentes de extravagancia, lo cual sólo se limitará a la nave espacial que trae o se lleva al ser extraterrestre, como lo refleja “El día que se paralizó la Tierra” (1951), de Robert Wise; o “Encuentros cercanos del tercer tipo” y “ET, el extraterrestre” (1982), ambas de Steven Spielberg.

3.1.2 Iluminación

La ciencia-ficción pretende asombrar y sorprender al espectador y estas dos constantes son las que van a determinar su construcción visual. Para ser verosímil, las imágenes visuales deben depender de lo familiar, pero, al mismo tiempo, nosotros esperamos que el filme nos muestre cosas que nunca hemos visto, que van más allá de nuestra experiencia diaria. Para ello, la ciencia-ficción recurre al diseño y a los efectos especiales, mostrándonos imágenes maravillosas que nada tienen que ver con nuestro mundo familiar.

La mayoría de los filmes de ciencia ficción tienen una tendencia a iluminar los escenarios de manera realista, esto dependiendo de los escenarios y el tipo de historia que se esté usando.

Así, por ejemplo, en “Blade Runner” (1982), vemos durante toda la película el uso intenso de luces duras, que provocan fuertes sombras, lo cual crea un clima de alto contraste. Se trata de una película rodada en su mayor parte con luz artificial, que es utilizada para dar más realismo a los efectos especiales. La película es oscura, y eso es de vital importancia en la iluminación. Lo oscuro es importante pues la historia también tiene una naturaleza oscura, hablando de un futuro siniestro o negativo donde se desarrolla la acción. Lo que se logra con un tratamiento de iluminación de tono bajo, que permite utilizar luz dura donde se elimina o disminuye la luz de relleno, para así de esta forma marcar las sombras y crear contrastes en la escena. De la misma manera se observa en el filme “El día de la independencia”, durante la llegada del gran plato volador a la ciudad, que trae sombras y oscurece los escenarios, poniendo en una difícil situación a los habitantes.

La iluminación en el género de ciencia ficción se adecua al escenario donde se realiza la acción. Es así como se observa en el film “Regreso al futuro” (1985), donde gracias al tratamiento global de la iluminación se sugieren diferentes condiciones de iluminación o momentos del día. Con una iluminación de tono alto se ilumina para dar la impresión de la luz del día y de un bar brillantemente iluminado. Asimismo para las escenas nocturnas, como, por ejemplo, una habitación de noche, se continúa utilizando iluminación de tono alto, donde se destacan el bajo contraste y el detalle de las zonas sombreadas. Característica que se observa también en películas como “El quinto elemento” y “Matrix”, donde durante el desarrollo de la trama se observan variaciones en el tratamiento de la iluminación adecuándose a las condiciones existentes.

En “2001 Odisea al espacio” (1968), las escenas que se desarrollan en la nave donde se quiere destacar la supuesta tecnología que se usa, se utiliza una iluminación brillante la que se logra con el uso de luz frontal la que se reconoce por el uso de eliminar las sombras y así dar uniformidad a la imagen iluminada. En “Depredador” (1987), que se desarrolla en la selva de un país centroamericano, un comando estadounidense se dirige a su misión. Sin embargo, algo les contempla desde la espesura, donde son atacados. Así las escenas sombrías y de misterio se logran utilizando iluminación de tono bajo y difusa.

3.1.3 Maquillaje

El género de ciencia ficción utiliza el maquillaje común, el de caracterización, el maquillaje de efectos especiales y en ocasiones, el digital. Se definen sus utilidades dependiendo del tipo de filme. Encontramos seres extraterrestres

como lo ejemplifica la película “Alien” (1979), mezcla de ficción y terror en la que el maquillaje y la caracterización del personaje alienígena permite causar en el espectador la sensación de miedo, interés y fascinación hacia el personaje que muestra la imagen.

Se utilizaron para ello prótesis adecuadas para el actor Bolaji Badejo quién mide más de 2 metros y sus extremidades eran excesivamente largas, lo que produjo un efecto poco humano y requerido, según el equipo de maquillaje compuesto por Pat Hay, Sarah Monzani, Tommie Manderson. La utilización de espuma látex y siliconas destacan en el maquillaje de efectos especiales presente en el film, además de colores plomizos y oscuros para lograr el personaje de Alien y su correcta caracterización, además de la sangre artificial recurrente en sus imágenes, otorgando características esenciales para su interpretación y el efecto esperado.

“El planeta de los simios” (1968) es un gran filme de ciencia ficción, destaca por la utilización de maquillaje simple y de caracterización. John Chambers, cuyo currículum profesional era impresionante, estuvo a cargo del maquillaje. Esta película representó un reto formidable, tanto para él como para su equipo. La dificultad principal estribaba en crear máscaras de mono que permitiesen una gran expresividad, y a esta tarea dedicó Chambers sus mayores esfuerzos. Las primeras prótesis creadas por este genio eran bastante simplistas, pero muy efectivas, como quedó de relieve en las pruebas filmadas que se conservan, en las que puede verse a Charlton Heston conversando con un doctor Zaius interpretado nada menos que por Edward G. Robinson.

Chambers utilizó todas las técnicas de maquillaje conocidas hasta entonces, además de desarrollar otras nuevas. Como en la película habría planos en los

que aparecerían docenas de simios, hubo que contratar e instruir en un tiempo record a más maquilladores. El primer problema que hubo de resolver Chambers fue el de la oxigenación cutánea de los actores, se solucionó con novedosos pigmentos cutáneos y desarrollando una nueva base, un plástico especial que se podía rociar a baja presión, y que apenas obstaculizaba la transpiración. Dado que las máscaras estaban compuestas en su mayor parte de goma espuma, y ésta es muy porosa, el sudor podía atravesarlas casi perfectamente, lo que representó un considerable alivio para los intérpretes. Con todo, las sesiones de maquillaje fueron una auténtica tortura, ya que se requerían nada menos que seis horas para componerlo y no menos de tres para retirarlo. Las prótesis, adheridas al rostro con una combinación de colas especiales y alcohol, eran perfectas, ya que permitían que el maquillaje se moviera al unísono con los rostros de los actores, logrando así transmitir con ellas la máxima expresividad facial; aunque eso sí, a base de exagerar las muecas para conseguir que el movimiento de sus labios y de sus caras se reflejase en el látex que las recubría.

Existen filmes que presentan características similares al anterior, destacando entre ellos “2001: Odisea en el espacio”, en el que el realismo conseguido por la caracterización y maquillaje de sus personajes, otorgó un realismo eficaz mediante la utilización del maquillaje de efectos y la utilización de prótesis de látex.

Otra caracterización recurrente en este género son los humanos con capacidades extraordinarias, ejemplo de ello es el filme “El increíble Hulk” (2008). Para la caracterización del personaje proveniente del comics se utilizó la técnica de maquillaje, destacando su rostro y el color verde de su cuerpo, además, de efectos en la utilización de prótesis y látex respectivamente para

lograr el efecto de enormidad en sus músculos. Lo anterior, reforzado notablemente por maquillaje digital, con la finalidad de otorgar mayor expresividad y notoriedad en el personaje caracterizado.

Dinosaurios, seres mitológicos y animales entre otros destacan dentro de este género. Notorio es el clásico filme “El hombre lobo” (1941), de George Wagner en su dirección y para la creación del personaje, el maquillador Jack Pierce (famoso por sus trabajos), quien pasó cinco años investigando modelos de la bestia. El maquillaje de caracterización destacó por sobre otras técnicas, debido a la utilización de cabello artificial, colores oscuros y grises en el rostro y en el cuerpo, además de piezas dentales entre otros componentes del personaje. El maquillaje de efectos se encargó de la utilización de caucho para las pequeñas prótesis utilizadas en rostro y cuerpo. De hecho, el proceso de transformación fue agotador para Chaney Jr., quien protagonizó este personaje, ya que su caracterización tardaba alrededor de 3 horas.

Un gran aporte al maquillaje de efectos especiales lo realizó Rick Baker con el cadáver en descomposición de la película “Un Hombre Lobo Americano en Londres”, de John Landis (1981), con dispositivos de látex de espuma. Otro de sus trabajos fue la máscara de látex moldeada en lodo, para representar a uno de los demonios nazis. Se dedicaron 9 semanas a la elaboración de todos los trucajes necesarios para realizar la transformación del personaje a licántropo, esto se debió a que Rick no deseaba que se realizara mediante efectos ópticos, por lo que optó por idear un mecanismo inspirado en un sistema de bolsas inflables, la utilización de sangre artificial, prótesis dentales y prótesis de látex, con lo cual el maquillaje de caracterización y de efectos conforma un elemento esencial en el filme y el efecto de asombro en el espectador notable.

Christopher Tucker, famoso maquillador, realiza la caracterización de John Hurt en “El Hombre Elefante”, en el cual tuvo que descomponer los dispositivos de maquillaje en secciones. Debido al grosor que era necesario para algunas áreas faciales, en las que normalmente se efectúan las uniones, diseñó el maquillaje en dos niveles, es decir, que algunos dispositivos estaban debajo de otros. Inicialmente, sobre un molde del rostro del actor, esculpió su concepto del hombre elefante completo, después, sobre un segundo molde facial, modeló las secciones subyacentes y realizó moldeados con goma de silicona. Con ello logró un aspecto bastante real en la caracterización del personaje.

Efectivamente, supremacía adquieren el maquillaje de caracterización y el “FX” en el género de ciencia ficción Destacan bastantes filmes en este género, tales como “Blade runner”, “El planeta prohibido”, “Alien: el octavo pasajero”, “Metrópolis”, “La guerra de los mundos”, y “Encuentro del tercer tipo”, “ET”, “Star wars”, “El quinto elemento”, “Orwell”, “El día que se paralizó la Tierra”, “Matrix”, “Armagedón” y “El día de la independencia”, entre otros.

3.2 Gansteril

3.2.1 Escenarios y decorados

En el cine gansteril las historias se concentran preferentemente en el espacio urbano, de la sociedad post industrial, casi siempre ambientadas en la época de la gran depresión o bien durante la época de la prohibición de la venta de alcoholes en la década de los veinte. Dentro de la primera ambientación destaca, aunque en una variedad de escenarios más bien rural, “Bonnie y

Clyde” (1967), de Arthur Penn, película que proyecta en sus escenarios exteriores la pobreza de la época con casas desocupadas y pueblos con edificios marcados por un evidente deterioro. Dentro del segundo contexto destaca “Cara Cortada” (1932), de Howard Hawks, con escenarios que muestran persecuciones por el pavimento mojado de las calles y el falso glamour de los salones sociales de los gánsteres, al igual que “Pánico en las calles” (1950), de Elia Kazan, y más recientemente “Casino” (1995), de Martin Scorsese.

Marcado por una atmosfera sombría, a veces da cuenta de cierto realismo social, como lo reflejan “Los ángeles de caras sucias” (1938), de Michael Curtiz, o el muelle y sus alrededores en “Nido de Ratas” (1954), de Elia Kazan.

En el cine gansteril, el escenario urbano debe hacer veraz la atmósfera delictual en que se mueven los personajes y sugerir las amenazas que debe afrontar el gánster a través del mundo del crimen, como lo muestran los arquetipos escenográficos, tales como los salones, las veredas mojadas, callejones sin salida, almacenes con entradas falsas, los bares, de “Hampa dorada” (1931), de Mervyn LeRoy, y “Enemigo Público” (1931), de William Wellman. La oficina del hampón, donde se hacen los acuerdos, tiene un importante lugar como escenografía de contrapunto a la boda que se realiza en el exterior, esto en el caso de la oficina de Vito Corleone en “El padrino” (1972), de Francis Ford Coppola.

Por lo demás debe acentuar lo laberíntico de sus calles en las persecuciones, como extensión de la prisión moral en que se halla el protagonista. Debe representar la corrupción de los valores del campesino, en oposición a la pureza que representa el campo. De esto da cuenta “Alta Sierra” (1941), de

Raoul Walsh, dualidad escenográfica que más tarde retomará John Huston en “La jungla de asfalto” (1950) y más recientemente Clint Eastwood, en “Un mundo perfecto” (1993).

3.2.2 Iluminación

La iluminación en el género gansteril, su tratamiento realista, al que se añaden ciertos toques expresionistas, proporcionados por iluminaciones muy contrastadas entre claros y oscuros.

Otra característica propia de la iluminación en las películas del género es la utilización de ella para crear atmósferas, especialmente en los escenarios propios del género, por lo general urbano, que están en la clandestinidad, por lo que la luz debe dar esa sensación al espectador. Por lo general se utiliza un tratamiento de iluminación de tono bajo, para así de esta manera crear contrastes más pronunciados y sombras oscuras. La jungla de asfalto destaca por su iluminación, de acuerdo con los escenarios donde se desarrolla la acción, con calles en penumbras, generalmente con un farol que parpadea.

Las iluminaciones contrastadas y los claroscuros, recurrentes en este tipo de filmes, se reflejan en la cinta “The Godfather”, 1972, donde la iluminación se manipuló para que en ciertos momentos los ojos de Brando permanecieran en la sombra, con lo que resultaba difícil saber lo que pensaba. La atmosfera siniestra del interior de la oficina se yuxtapuso a los exteriores brillantes, como la de la boda (que fue sobreexpuesta intencionalmente), dando a la película una relatividad visual entre brillo y sombra.

En “The Godfather, Part II”, se continuó empleando con Al Pacino la iluminación desde arriba que se utilizara con Brando en la primera película. En este caso, la oscuridad fue más intensa a fin de evocar el carácter de tragedia griega propio de la historia. También se caracterizaron los marcos temporales de pasado y presente usando un filtro sucio, bronceado y amarillo para las escenas de fin de siglo interpretadas por Robert de Niro.

En el film “Sed de mal”, de Wells, se utiliza una iluminación de tono bajo que crea contrastes más pronunciados y sombras marcadas, la que se logra con una luz principal fuerte y en dirección lateral. En este filme, Wells elimina la luz de relleno y el contraluz, creando sombras muy marcadas y un espacio oscuro alrededor de los personajes.

3.2.3 Maquillaje

El maquillaje se utiliza en relación a la expresividad de la representación de sus personajes y la utilización para ello de colores opacos, blancos y negros, sugiriendo en el espectador la percepción de cada individuo presente en el filme según su función. Destaca el dar profundidad a los ojos debido a la expresividad de estos y el resaltar facciones definidas en sus rostros.

En el caso del film “El padrino” (1972), cuyo maquillaje estuvo en manos de Phil Rhodes y Dick Smith, destacó por la mayor utilización de maquillaje de caracterización y simple, el envejecimiento de alrededor de 20 años de Marlon Brando para su papel de Vito Corleone es notable, utilizan colores abstractos para dar en su rostro un efecto de deterioro, negro para la parte inferior de sus

ojos, además de la utilización de algodón al interior de su boca para destacar determinados rasgos faciales.

El maquillaje de los personajes gánster es bastante similar, con ciertas diferencias entre sus papeles a interpretar. Destacan durante la trama su utilización en los rostros ante algún golpe o heridas, como los sufridos por Connie Corleone de parte de su esposo Carlo Rizzi, moretones en su cara y brazos caracterizan ello. El maquillaje de efectos especiales es utilizado especialmente en las heridas sufridas por alguna riña, características de este género o por otra parte heridas de balas, efectos de sangre en rostros y partes del cuerpo como en la muerte de Sonny Corleone.

Este filme es representativo del uso del maquillaje en el género gansteril, de manera que cumple una función primordial al retratar y caracterizar personajes representativos del crimen en la sociedad y refuerza la trama de los filmes al dar mayor fuerza a la interpretación de los actores y a los hechos sangrientos, a través de heridas de balas, cortes y quemaduras en los personajes.

En ocasiones, el maquillaje está ausente en los actores con la finalidad de otorgar mayor realismo a las imágenes, ejemplo de ello es el actor Al Pacino, en el film "Cara Cortada". Su transformación interpretativa va más allá de lo físico, prácticamente ausente en maquillaje o caracterización. En él vemos la figura de ese inmigrante cubano obligado por sí mismo a no permanecer en tan solo eso. En él, en sus movimientos, en su forma de hablar (por supuesto impagable en versión original), vemos ese afán de poder, esa ambición sin límites por llegar a un punto en que más tarde él mismo no sabrá ni que hacer (la secuencia de la cena lo dice todo), vemos a un hombre honorable a la vez que cruel,

apasionado a la vez que egoísta. A lo largo del filme se presentan escenas en las que el maquillaje de efectos entra en escena, a través de heridas y sangre.

Destacan otros filmes en este género tales como “Bonnie and Clyde”, “El enemigo público”, “Al rojo vivo”, “Nido de ratas”, “Pánico en las calles”, “Mientras la ciudad duerme”, “La jungla de asfalto”, “Fui un ladrón”, “Buenos muchachos”, “Chinatown” 1974, “Hampa dorada”, “Los ángeles de cara sucia”, “El bosque petrificado”, “Gilda” y “La dama de Shanghai”, entre otras.

3.3 Histórico

3.3.1 Escenarios y decorados

En el cine histórico, los escenarios y decorados son realistas o auténticos basados en la verosimilitud histórica. Hay veces en que, siempre y cuando sea posible, para mayor exactitud escenográfica se recurre a construcciones pre existentes. Como lo reflejan los escenarios reales en la ciudad prohibida de Beijing en “El último emperador” (1987), de Bernardo Bertolucci. O los exteriores del palacio Hampton Court para ambientar la corte del rey Enrique VIII en “Un hombre para la eternidad” (1966), de Fred Zinneman.

Pero esta verosimilitud no quiere decir que debe ser una copia fiel del lugar que se desea reproducir, hay ocasiones en que las dimensiones de la construcción se pueden adaptar a las necesidades cinematográficas, ya sea para sobredimensionar o bien para minimizar. Esto en el caso del salón de espejos del palacio de Versalles en “María Antonieta” (1938), de W.S. Van Dyck; la

Capilla Sixtina en “Agonía y éxtasis” (1964), de Carol Reed; la ciudad de Alejandría y Roma en “Cleopatra” (1963), de Joseph Mankiewicz; el gueto de Varsovia y el campo de exterminio Auschwitz en “La lista de Schindler” (1993), de Steven Spielberg; la ciudad de Troya en la película homónima de 2004 de Wolfgang Peterson; las carabelas en “1492, la conquista del paraíso” (1992), de Ridley Scott.

El cine histórico es un género cinematográfico, pero no es cine documental, por lo que se puede permitir ciertas libertades artísticas. Los decorados y escenarios deben sugerir y reproducir la atmósfera que se desea mostrar según la época y lugar en que se basa el guión. Como el desierto interminable y a la vez purificador para los personajes en “Los diez mandamientos” (1956), de Cecil B. DeMille; y “Lawrence de Arabia” (1962), de David Lean.

3.3.2 Iluminación

La iluminación en el género histórico, tiene como principal característica adecuarse a la época en la que se desarrolla la trama y su función es dar credibilidad al relato histórico que se está tratando.

Es así como se debe poner atención al momento de iluminar que las fuentes luminarias que aparecen en escena tengan concordancia con la época, de ahí que la iluminación artificial que se utilice al momento de rodar el film debe mimetizarse y dar un parecido a la luz que en ese momento se utilizaba.

Por ejemplo en “Elizabeth” 1998, la iluminación se adecua al año en que transcurren los hechos (1558), como se observa en los pasillos del castillo

iluminado con luces bajas y difusas que dan la sensación de estar sólo iluminado con las antorchas características ubicadas en las paredes que proyectan sombras. Misma función que se observa en “El león de invierno”, que relata los acontecimientos entre Enrique II Rey de Inglaterra, su esposa Leonor de Aquitania y el Rey Felipe II de Francia.

Una adaptación de la iluminación a la historia y a los escenarios se observa en Ghandi donde se realizó un estilo realista de fotografía, pues no se empleó ninguna difuminación en la iluminación excepto el polvo en suspensión que se mantiene en la India y además de aprovechar la variedad de luz que otorga el país.

La iluminación en el género histórico, generalmente se esmera en reforzar las atmósferas de catástrofes o tragedias en las que se desarrollan los hechos. Así por ejemplo en “Amistad” (1997), la luz tenue y difusa refuerza las penurias que pasan los esclavos negros acusados de homicidio durante un viaje en un barco portugués.

3.3.3 Maquillaje

El género histórico cinematográfico caracterizado por la ambientación en una época histórica determinada, tanto si los hechos y personajes representados son reales como si son imaginarios, pero verosímiles, de forma similar a la novela histórica. En este género, el maquillaje cumple el rol fundamental de caracterizar y situar al personaje en un contexto histórico, destacando los rasgos esenciales de una época cualquiera en lo que respecta a imagen

personal. Común es ver en el cine filmes históricos en los que aparecen egipcios, griegos o romanos, entre otros.

Considerando como elemento principal la expresión del realismo en los intérpretes, una película del género histórico es “Cleopatra” (1963), donde se utiliza un maquillaje de época inspirado en su rol de reina de Egipto, simple y de caracterización que permite situar al espectador en un contexto histórico.

Alberto De Rossi y Robert J. Schiffer, a cargo del maquillaje de la obra fílmica protagonizada por Elizabeth Taylor, utilizaron un maquillaje definido por tonos azules y verdes para la sombra de ojos. Para agregar más color a la cara, se aplicó colorete a las mejillas como un rubor. Para los labios se utilizó un tono rojizo añadido a unos aceites humectantes. Las uñas se tiñeron de color naranja o amarillo con henna, el delineador se aplicó a las cejas y los párpados superior e inferior, extendiéndose hacia el área facial exterior para dar profundidad a su sensual mirada, causando en el espectador la admiración hacia la belleza del personaje en la imagen.

Las películas consiguen transportarnos a épocas ajenas y presentarnos de cerca a personajes históricos. “Elizabeth, la Edad de Oro” destaca por la utilización de maquillaje de época, una tez pálida y poco recargada con maquillaje simple entre sus personajes. Destaca el maquillaje de caracterización, debido a la utilización de postizos en el cabello de ciertos personajes y su contextualización histórica. En el caso de Elizabeth, el maquillaje permite reforzar su elegancia y distinción en su rol de reina de Inglaterra.

“La pasión de Juana de Arco” (1928) es un filme histórico, con la interpretación de Renée Marie Falconetti en el rol principal, quien posee una fuerza capaz de traspasar la pantalla y penetrar en el alma de los espectadores. Su rostro doloroso, ausente de maquillaje, es una de las imágenes más impactantes y bellas de la cinematografía mundial. El director se esforzó desde un principio por obtener una absoluta autenticidad, por esa razón, impresionantes primeros planos fueron su medio estilístico, preponderante en esta película de contexto histórico en el cual sólo se utilizaron retoques de maquillaje en algunos personajes con la finalidad de obtener mayor expresividad en sus rostros.

El filme “El último emperador” destaca por el uso de colores, el mismo maquillaje reflejó como era la cultura china y el uso de colores básicos que fueron muy importantes para la cultura oriental, definidos por la utilización de maquillaje simple y de caracterización respectivamente, presente principalmente en sus peinados. El maquillaje estuvo supeditado a la filmación en un contraste de tonalidades que muestra la película, cuando las imágenes corresponden a la etapa actual del emperador, la utilización de tonalidades frías y la abundancia de matices grises cobran fuerza. Cuando se rememora el pasado del emperador, los tonos contrastan por su calidez, tanto en maquillaje como caracterización. El equipo estuvo compuesto por siete maquilladores, debido a la gran cantidad de extras presentes en algunas escenas y su respectivo maquillaje y caracterización de época.

Otro tipo de maquillaje a utilizar debido a la amplitud del género son los de orden digital, propiciados por la tecnología, en las que destaca un maquillaje con bases y colores opacos y grises, al igual que la utilización de tonalidades frías, con la finalidad de otorgar realismo a las escenas.

El filme “300” (2007) es otra cinta situada en un contexto histórico de las guerras médicas. La apariencia de los personajes, tanto los humanos como todos los demás, recayó en el equipo de efectos de maquillaje, encabezado por Shaun Smith y Mark Rappaport. Fueron responsables de diseñar la imagen de Efiáltes, los Inmortales, el verdugo, al igual que el lobo al que se enfrenta el joven Leónidas e incluso algunos caballos. Se utilizó para ello maquillaje de caracterización, incluyendo materiales de postizos de látex y prótesis en el caso de los animales, de la mano de maquillaje de efectos en el caso de las heridas en las batallas y sangre artificial entre otros. También se encargaron de fabricar el dramático “Muro de los Muertos”, que los espartanos construyeron empleando los cuerpos de los persas vencidos. Los equipos de maquillaje y efectos utilizaron una plataforma con máquinas hidráulicas para ayudar a los espartanos a convertir el muro en un arma eficaz. Todo lo anterior, utilizando el maquillaje digital bastante notorio en el físico de los guerreros y sus sangrientas escenas.

Otros filmes de importancia en el género histórico son “Los diez mandamientos”, “Un hombre para la eternidad”, “El león de invierno”, “Desiré” (1954), “Wilson” (1944), “Lincoln” (1939), “Julio César” (1953), “Quo Vadis”, “La reina cristina” (1933), “Rasputín y la emperatriz”, “Agonía y éxtasis”, “Amistad”, “Lawrence de Arabia” y “Gandhi”, entre otros.

3.4 Musical

3.4.1 Escenarios y decorados

En el cine musical los escenarios son espectaculares, plasmado por la composición de gigantescas estructuras, a veces móviles. Como se puede ver en “El gran Ziegfeld” (1936), de Robert Z. Leonard, y el barco flotante en “Magnolia” (1951), de George Sidney, o en las extravagantes escenografías acuáticas al servicio de Esther Williams en “Serenata del valle del sol” (1950), o las escenografías Art Decó en los filmes de Fred Astaire y Ginger Rogers. Lo colosal de los decorados responde a la necesidad de presentar a los personajes en escenarios que se transforman en enormes pistas de baile, donde ejércitos de bailarines con movimientos vitalistas pueden seguir el ritmo de los protagonistas.

También pueden ser edificios surrealistas u oníricos que no responden a la funcionalidad del mundo real de una construcción, como en “Las folias de Ziegfeld” (1946), el ballet de “Un americano en París” (1951), de Vincente Minnelli, que se desarrolla en un fondo de telas pintadas con lugares característicos de la ciudad francesa, o la agonía de un productor teatral en “Érase una vez, el espectáculo” (1979), de Bob Fosse, visualizada a través de una metáfora musical en un escenario basado en la iconografía disco, de manera que complementan, contextualizan y magnifican la fantasía musical.

En otras ocasiones y con frecuencia en este género suele ambientarse en el mundo del espectáculo, por lo que el escenario teatral y las bambalinas son

decorados que completan el arquetipo del género, como en “Brindis de Amor” (1953), de Vincente Minnelli; o el cabaret decadente de “Cabaret” (1972), de Bob Fosse; o “Cantando bajo la lluvia” (1952), de Stanley Donen y Gene Kelly, ambientado en el mundo del cine de la era muda. También cabe citar a “Moulin Rouge” (2001) y “Chicago” (2002)

En otros casos, un elemento del decorado puede pasar de un ser un elemento más, para formar parte de la acción, como en “Hijos de la farándula” (1939), de Busby Berkeley, o “Intermezzo Lírico” (1948), de Charles Walters.

Además también suele ambientarse el cine musical en épocas pretéritas y en lugares fantásticos, que dan pie a la fantasía musical. Como lo refleja “Annie la reina del circo” (1950), de George Sidney; el escenario exótico de Siam en “El rey y yo” (1956), de Walter Lang; el pueblo ruso de “El violinista sobre el tejado” (1971), de Norma Jewisson. Pero sobre todo destaca “El mago de Oz” (1939), de Víctor Fleming, que transcurre en la tierra de Oz, donde destaca la escenografía de fondos pintados, el camino de ladrillos amarillos y el lóbrego y expresionista castillo de la bruja malvada. Dentro de este criterio también sobresale el pueblo escocés perdido en el tiempo de “Brigadoon” (1954), de Vincente Minnelli.

3.4.2 Iluminación

En el cine musical, la iluminación es quizás un actor más, dentro de la escena pues la utilización de la luz como acompañante de los actores sobre el plató se transforma en parte importante para el desarrollo de este tipo de película.

Es así como se necesita de un gran número de luminarias que permite iluminar de forma constante, pareja y de forma magnífica los grandes escenarios que son característicos en el desarrollo de este tipo de filmes. Así, grandes parrillas lumínicas logran dar mayor iluminación al escenario otorgando más libertad de movimientos a los actores y bailarines. Además de mayor capacidad de movimientos a las múltiples cámaras que registran la actuación.

Como se observa en los filmes “Cabaret” y “Chicago”, entre otros, donde el despliegue en materia de iluminación es extremadamente útil y necesario, por la gran cantidad de personas, bailarines y actores que aparecen en escena.

En cuanto a la cualidad que posee la iluminación en el género musical, ésta es más bien una luz brillante que permite crear una atmósfera acorde con los desarrollos dramáticos dentro de la escena o adecuarse a la época en el que se desarrolla el musical.

Así, por ejemplo, en “Jesucristo superestrella”, se observa una iluminación brillante adecuándose a la luz que ofrece el desierto donde se desarrolla la mayoría de las escenas de la obra, además de reforzar los rostros bronceados por el sol. Lo mismo se observa en “Grease”, 1977, en las escenas de exteriores donde la luz del sol ilumina de forma brillante toda la escena, todo reforzado con una iluminación de tono alto que crea contrastes menos intensos entre las sombras.

Por otra parte, es característica una luz en el género musical, como la luz cenital que persigue al actor principal por todo el escenario, luz propia que destaca al principal actor de la escena. Así se advierte en los musicales “Cantando bajo la lluvia” o “Un Americano en París”.

3.4.3 Maquillaje

En el género musical, la utilización del maquillaje se encuentra en estrecha relación con el tipo y desarrollo de la obra, ya sea esta grupal o destaquen sólo algunos personajes en el filme. Concretamente se utiliza para resaltar rasgos en los personajes, según el director estime conveniente y lo que quiera expresar, de esto se desprende el maquillaje y caracterización individual para resaltar la importancia y distinción de cierto personaje con respecto a otros, utilizando principalmente un maquillaje bastante más llamativo y exuberante en lo que respecta color y diseño por sobre los otros individuos, captando el interés del espectador.

La película “Cabaret” (1972), protagonizada por Liza Minnelli y cuyo maquillaje es trabajo de Susi Krause, quien a la hora de maquillar el rostro, lo hizo sobre una pálida y luminosa piel sobre la que dibuja un maquillaje provocativo inspirado en los años 30, otorgando sensualidad al personaje. El violeta y el azul intenso con toques irisados se unen para intensificar la mirada, un efecto que se potencia con el uso del delineador como si fuera una sombra más. Los labios rojos muy definidos y los pómulos coloreados con color berenjena terminan de dar forma a este look, que destaca la belleza de la intérprete. El personaje de Helen, la prostituta, de igual manera se distingue por un maquillaje sensual y exagerado, en el cual la utilización de colores fuertes en su rostro ejemplifica la sensualidad de los rojos y la capacidad demarcadora del negro.

En la cinta “El mago de Oz” (1939), protagonizada por Judy Garland en el papel de Dorothy, acompañada en este musical por un león, un espantapájaros y un hombre de hojalata en el desarrollo de la trama, el maquillaje fue fundamental.

La estética del hombre de hojalata, el espantapájaros, el león y los actores de reparto necesitaron horas de maquillaje donde surgieron problemas como el sucedido con el hombre de hojalata, interpretado al final por el actor Jack Haley, debido al exceso de aluminio en la pintura de su cuerpo.

En lo que respeta a la caracterización de los intérpretes en sus maquillajes destaca la utilización de postizos en el caso del león para su cabellera, un maquillaje bastante minucioso debido a los detalles de su fisonomía tanto en el rostro como en cuerpo. El hombre de hojalata utilizó una pintura cromada para su caracterización. La bruja, por otra parte, obtuvo una caracterización y maquillaje notable con la utilización de tonos verdosos y grises para resaltar facciones de su rostro.

En el género musical destaca la utilización de colores fuertes que logren un efecto definitorio del personaje en estrecha relación con la utilización de la iluminación y el tipo de musical a desarrollar, ya sea con ambientación histórica o de fantasía en otros.

El musical "Grease" destaca por la utilización de maquillaje simple y de caracterización, el primero cumple la función de destacar la sensualidad en las mujeres de la década de los 50, utilizando tonalidades fuertes en sus ojos y labios respectivamente. Con respecto a la caracterización de los personajes, la utilización de peinados de época permite reforzar la interpretación de los actores, otorgándoles características personales y psicológicas. Un cabello rubio y ondulado delata los peinados de este periodo, al igual que la clásica gomina utilizada por John Travolta en su interpretación, característica de la juventud.

En películas como “Moulin Rouge”, la caracterización y el maquillaje se hacen de un eco más que relevante. Las bailarinas del Moulin Rouge se presentan como mujeres de la calle, con una vida pobre que las lleva a bailar y prostituirse para poder sobrevivir. Así lo demuestra el maquillaje con el que quedan representadas en la película. Mujeres exageradas, con facciones muy marcadas y explosión de colores, nada embellecedor, sino explosivo, maquillaje intenso, ahumado negro en los ojos y los labios adornados con pequeñas piedras rojas destacan. Hasta que llega la reina de los diamantes, Nicole Kidman, representada como una mujer de bien, elegante, carismática y atractiva.

Otros filmes pertenecientes a este género son, “La calle 42”, “Sombrero de copa”, “Cita en Saint Louis”, “Un americano en París”, “Brindis de amor”, “Gigi”, “Yankee Doodle Dandy”, “Un día en Nueva York”, “Eleven anclas”, “Chicago” y “Amor sin barreras”, entre otras.

3.5 Terror

3.5.1 Escenarios y decorados

En este género, los decorados son alegóricos y expresionistas, como lo reflejan los escenarios pintados en telas con dimensiones poco definidas en “El gabinete del Doctor Caligari” (1919), de Robert Wiene. La arquitectura se nutre del arte gótico y hace uso de lo fantasmagórico, lo terrorífico que lo denota lo laberíntico de las construcciones, así como la estilización de las mismas. Como lo refleja el castillo en “Drácula” (1931), de Tod Browning; la catedral en “El

jorobado de Notre Dame” (1923), de Wallace Worsley; o las bambalinas del teatro en “El fantasma de la ópera” (1925); de Rupert Julian, lo que permite el uso de decorados cargados de símbolos, por lo que puede ser un decorado sugestivo, como en “La maldición de la mujer gato” (1943), de Jacques Tourneur; “La semilla del diablo” (1968), de Roman Polanski; “El exorcista” (1972), de William Friedkin; y “La profecía” (1976), de Richard Donner.

La función de los decorados en el cine de terror es extender el temor hacia las construcciones, como en el caso de “El resplandor” (1980), de Stanley Kubrick, en el cual se convierten en un laberinto, no porque lo sean sino por la persona atemorizada. Además la estilización y deformación de los escenarios exagera y manifiesta la personalidad del personaje terrorífico, como “Nosferatu” (1922), de F.W. Murnau; “El Museo de Cera (1953), de André de Toth; el laboratorio de “Frankenstein” (1931), de James Whale; la tienda en “La tiendita de los horrores” (1960), de Roger Corman.

En este género se da con frecuencia que los elementos de los decorados se transforman en atrezzo, como el globo en “M” (1931), de Fritz Lang; la cortina en “Psicosis” (1960), de Alfred Hitchcock; o también en “El hombre invisible” (1933), de James Whale, donde mediante la manipulación de los decorados el espectador da cuenta de la ubicación en la escena del monstruo.

3.5.2 Iluminación

El cine de terror es un género cinematográfico caracterizado por tener como objetivo provocar en el espectador sensaciones de pavor, miedo, disgusto, repugnancia u horror. En este género cinematográfico existe un uso muy

particular de la iluminación, esta se caracteriza por recurrir frecuentemente al claroscuro, a los contrastes de colores y los tonos penumbrosos, efectos muy apreciables en el cine expresionista. Al igual que en el gánsteril, el efecto expresionista es el resultado de la iluminación con choques violentos de luz y sombra, la que se logra con la utilización de luces de tono bajo y dura creando así el efecto de claroscuro deseado.

La iluminación en el género de terror se adecua a los escenarios, anteriormente ya explicados, usualmente son en la noche, como cementerios, castillos, ruinas, bosques o jardines donde el uso de los efectos de iluminación para crear suspenso así como miedo, son característicos de este género.

La carencia de luz y el uso de las sombras crean de por sí miedo en el espectador, creando esa sensación de terror, la cual busca ser reflejada en cada una de las películas correspondientes a este tipo de filme. Así la iluminación de tono bajo se hace indispensable para las películas de este género, pues crea contrastes más pronunciados y sombras marcadas, donde se disminuye el uso de la luz de relleno, logrando así el efecto de claroscuro dentro de la imagen, como en el film *El resplandor*, 1980, cuyo protagonista sufre de trastornos de personalidad a poco de llegar junto con su mujer y su hijo a un solitario hotel, poco a poco, debido al aislamiento, al insomnio, a sus propios fantasmas interiores y a la influencia maléfica del lugar, se ve inmerso en una espiral de violencia contra su mujer y su hijo,

Generalmente se utilizan luces suaves, difuminadas, que crean atmósferas terroríficas, tenebrosas y que infunden el miedo en los espectadores, quienes ante la ausencia de luz se sienten inseguros ante cualquier acontecimiento que ocurra en medio de la oscuridad. Así, por ejemplo, en las películas *El Exorcista*

o Estigma, la utilización de luces suaves y difuminadas ayudan a la creación del ambiente de misterio y tenebroso en el cual se desarrolla la acción.

El uso de las sombras proyectadas y alargadas es otro recurso que se repite en los filmes de terror. El efecto se logra generalmente con la utilización de luz contrapicada, pues ésta tiende a distorsionar los rasgos y se utiliza a menudo para crear dramáticos efectos de terror. Como se refleja en el filme “Nosferatu” donde las sombras proyectadas en la pared se logran con el uso de luz dura y en contrapicado. De igual forma en filmes como “El Jorobado de Notre Dame” (1923) o “El fantasma de la ópera” (1925)

3.5.3 Maquillaje

En el género de terror, su evolución estética y conceptual se afianza gracias al expresionismo alemán, una corriente de la cual tomó su aspecto tenebroso y estilizado. Por ello, en el maquillaje de los personajes cargados de efectos y caracterizaciones destaca la utilización de colores opacos al reforzar sus expresiones, tenebrosas y malévolas. El maquillaje de efectos es una herramienta utilizada principalmente, ya que el cine de terror ha evolucionado hacia la exageración sangrienta, conformando tendencias como el gore, cuya finalidad esencial es mostrar la violencia terrorífica mediante explícitos y muy verosímiles efectos de maquillaje y caracterizaciones.

El gabinete del “Doctor Caligari” (1923) es un ejemplo de la caracterización en el género de terror en sus inicios. Los personajes, con grandes capas de maquillaje, bastante básico debido a su año de producción, producían temor en el espectador debido a su palidez y apariencia terrorífica. Pero la

caracterización de los personajes del filme no sería completa si no se tuvieran en cuenta las expresiones y los movimientos. Las expresiones ayudan a configurar los personajes como el doctor Caligari o César reforzados por su maquillaje. De hecho, la maldad del doctor Caligari se consigue gracias al maquillaje y a sus perversas expresiones; y la frialdad de César nos transmite la pasividad de un muerto. No sólo se consigue completar la caracterización, sino que sirve además para crear momentos de un dramatismo desgarrador, fundamentalmente con movimientos lentos y dislocados. Es este movimiento de los personajes, junto con los decorados y el maquillaje lo que transmite con mayor fuerza la sensación de irrealidad y terror en este filme del cine mudo.

Otro ejemplo es “Nosferatu” (1922). Uno de los aciertos del filme es el maquillaje de Orlock, todo un icono dentro del cine de terror. Con maquillaje simple y maquillaje de caracterización se da vida a Nosferatu, con orejas puntiagudas, dientes afilados, manos alargadas, cejas gruesas y ojos grandes, es todo un triunfo, causando terror entre los espectadores.

En “El exorcista” (1973), del maquillaje se encargó Dick Smith, que aplicó entre ocho y diez capas de látex encima del rostro de Linda Blair para simular cicatrices y malformaciones, colocó una prótesis dental aparentemente sucia. Encargó a su equipo que crearan lentillas de amarillas con decoloraciones negras y azules y otras totalmente blancas para su dentadura. También encargó una cabeza robot (molde de Linda Blair) que serviría para la escena en la que Regan gira la cabeza completamente. El vómito que Regan expulsa por la boca no era otra cosa que puré de guisantes canalizado desde la parte trasera de las orejas hasta su boca, oculto por el maquillaje, los tubos eran invisibles a la cámara. Claramente, la utilización de maquillaje simple, de caracterización y de efectos es esencial para conseguir la calidad del trabajo

obtenido en este filme, considerado uno de los más tenebrosos en la historia del cine terror.

En el caso de “Frankenstein” (1931), el maquillador Jack Pierce se tuvo que enfrentar al reto de crear un monstruo para la película de James Whale, interpretado por Boris Karloff. Se creó a Frankenstein con una pieza para la cabeza hecha de tela, rellenos de algodón, goma de alcohol y colodión. Obtuvo rasgos grotescos, infernales y espeluznantes, llenos de heridas laceradas e incrustaciones en su carne, muy realistas para su tiempo de rodaje. Se mezcló maquillaje simple y maquillaje de caracterización por medio de prótesis de látex.

Destaca en este género la película “El jorobado de Notre Dame” (1923), el maquillaje y actuación fue uno de los máximos logros interpretativos y de caracterización de Lon Chaney. Para la recreación del papel, el considerado maestro del maquillaje utilizó una dentadura postiza que simulaba unos dientes prominentes, pómulos falsos creados con narices postizas, cejas y peluca postizas y un ojo de cristal (que le provocó graves pérdidas de visión) y que le otorgaban un aspecto tal que algunas personas creían que el papel estaba interpretado por una persona deforme de verdad, que causaba repulsión y temor, logrando un gran trabajo mediante el maquillaje de caracterización. La joroba estaba hecha de yeso y pesaba unos nueve kilos.

Entre las películas de terror de la época cabe destacar “La Momia”, “Drácula”, “El doctor Jekyll y mister Hyde”, “El Hombre Lobo”, entre otras. Barbas falsas, cabellos teñidos, sangre artificial y maquillajes capaces de añadir o restar años según las exigencias del guion, maquillaje y caracterización de monstruos, figuras diabólicas, seres terroríficos y fantásticos, entre otros, conforman el género de terror.

Otros ejemplos en este género, son presentados por “Drácula”, “La novia de Frankenstein”, “La Semilla del diablo”, “La Profecía”, “El resplandor”, “Doctor Fu Manchú”, “El fantasma de la ópera”, 1925, “Freaks”, “Cat people, 1923”, “Tiburón”, “Estigma” y “El pueblo de los malditos”, entre otros.

3.6 Western

3.6.1 Escenarios y decorados

El western hace amplio uso de los escenarios naturales caracterizados por el oeste americano, su rica y variada geografía, que incluye el desierto, el bosque, la pradera y los pueblos fronterizos, y al igual que el cine histórico se basa en la verosimilitud histórica, aunque se permite mayores licencias para los decorados. Como lo refleja “Más corazón que odio” (1956), de John Ford. En el caso de los pueblos vienen a ser el símbolo de la dominación del hombre del salvaje oeste, como lo refleja la urbe aún en construcción y la estación del tren de Erase una vez el oeste (1968), de Sergio Leone. Además, dentro de estas urbanizaciones existe una serie de escenarios arquetípicos: el salón, donde ocurren las peleas y ajusticiamientos, la prisión y la oficina del sheriff, como lo refleja “Río Bravo” (1959), de Howard Hawks. El banco y un desierto sofocante en “Los tres padrinos” (1948), de John Ford. La cabaña, en “Lo que no se perdona” (1960), de John Huston. La calle principal donde ocurren los duelos, como en “Sólo ante el peligro” (1951), de Fred Zinneman, entre otros. Aunque lo que mejor representa al género es el pueblo fantasma en “Cielo amarillo” (1948), de William Wellman, y “Desafío en la ciudad muerta” (1958), de John Sturges.

También hay ocasiones en que se muestra el campamento indio, como es el caso de “Danza con lobos” (1990), de Kevin Costner.

En el western, que por lo demás se concentra en un periodo preferencial desde la guerra civil americana, como “La conquista del Oeste” (1962), de John Ford, George Marshall y Henry Hathaway o “El bueno, el malo y el feo” (1966), de Sergio Leone, hasta la revolución mexicana, como en “La pandilla salvaje” (1969), de Sam Peckinpah, esto en lo que se refiere a la época en que se ambienta este género cinematográfico.

Por lo demás, tanto los escenarios como los decorados intentan destacar lo asombroso y lo vasto que resultan los territorios que la colonización americana quiso dominar. Los viajes por la llanura representan la melancolía del cowboy, como en “Los imperdonables” (1992), de Clint Eastwood. En cuanto a los escenarios arquetípicos, se dan algunos convencionalismos como referente para la concreción de ciertas actividades, tales como los duelos, las peleas, las fugas, etc.

3.6.3 Iluminación

Una iluminación mucho más naturalista es la que se muestra en el género western, que se esmera en crear la atmósfera necesaria para adecuarse a la historia y desenlace de este tipo de filmes. Así es como la preocupación por iluminar tomando en cuenta si la escena es en exteriores o interior, de día o noche, es fundamental en este género, que ilumina de manera que parezca que la luz principal provenga de fuentes reales o prácticas.

Las acciones en el western se desarrollan generalmente en los exteriores constituidos por paisajes naturales sin límites como las llanuras o praderas, como se explicó anteriormente, donde la iluminación tiende a parecer como que si proviniera desde el sol durante las escenas de día o la luna en las escenas nocturnas. Como se observa en gran parte del filme “El bueno, el malo y el feo”.

Así, el cuidado con minimizar las sombras y adaptarlas al movimiento del sol en el transcurso del día, es notorio en este tipo de filme. Por lo que un tratamiento de tono alto en la iluminación, que utiliza luz de relleno y contraluz, para así crear un contraste bajo entre las zonas más claras y oscuras de la escena, en conjunto con el uso de la luz frontal que permite eliminar las sombras y además con una cualidad de luz suave, se transforman en las principales características de la iluminación utilizadas en el western. Así como se refleja en las imágenes de los filmes “Los profesionales” (1966) y en “El cazador de recompensas” (1954). Mientras que para las escenas en los interiores, que generalmente se realizan en el salón o cantina cargado de tensión, la iluminación es difusa y se cuela por las ventanas o por la puerta de la cantina, ofrece la atmósfera propicia para generar la tensión propia de ese tipo de escenas en el género western.

Así la iluminación se observa que proviene de elementos explícitos en la escena como una ventana, la puerta batiente del bar, candelabros con velas encendidas, entre otros, creando así un ambiente difuso que espera un desenlace de violencia al interior del bar, escenas que se pueden observar en películas como “Más corazón que odio”, “El Precio de un hombre” (1953) y “La Conquista del Oeste” (1962)

En el género del oeste se observan también aquellas películas que se iluminan con tendencia naturalista, es decir, se utiliza menos iluminación artificial y más

fuentes lumínicas naturales, como pueden ser la luz que emana de una fogata, como se observa en la escena del film “Danza con Lobos” (1990).

3.6.3 Maquillaje

El cine del oeste o western, destaca por la utilización de maquillajes simples principalmente, resaltando rasgos característicos de sus personajes. En el caso del cowboy, la boca seca, pelo polvoso, cara sucia y sudorosa, quemazones y otras características son típicas en ellos. Es correcto señalar que los personajes en este género son bastantes estereotipados en lo que respecta a los mencionados anteriormente. En el sheriff e indígenas americanos destaca la utilización de colores opacos y oscuros que permiten obtener un aspecto desarreglado y natural a la vez. De menor manera se utiliza maquillaje FX, recreando heridas sangrientas, cortes y balazos principalmente y algunas facciones en los rostros, como lunares o cicatrices.

Este género pretende retratar la realidad lo más agudamente posible, otorga un maquillaje y caracterización bastante definitorio según el papel a representar. Existen filmes representativos como “La diligencia” (1939), dirigido por John Ford y protagonizado por un John Wayne maquillado y caracterizado como cowboy. Pero a la vez como delincuente desarreglado y sudoroso, con un maquillaje que resaltara su aspecto varonil y representativo de la época.

Por otra parte, la prostituta y la utilización de colores fuertes en sus labios que ejemplifiquen sensualidad, además del característico lunar en su rostro. Otro maquillaje es el de los indios, con el uso de tonalidades oscuras en sus rostros debido a su raza, aspecto desarreglado y cara sudorosa.

Las heridas y cortes debido a las peleas utilizan maquillaje de caracterización y efectos simples, como la sangre proveniente de los disparos en los duelos y disputas en los bares. En este género, el maquillaje cobra valor en intentar otorgar verosimilitud a la interpretación de los personajes típicos de la época y cultura aludiendo a la realidad

En “Solo ante el peligro”, Gustaf Norin destaca la utilización del maquillaje simple en el género, por ello, usó poco o casi nada de maquillaje con Gary Cooper, para mostrar sus arrugas y reflejar su preocupación en la trama del filme. Pero además tenemos la increíble interpretación de Gary Cooper y de una casi debutante Grace Kelly, que está magnífica con solo 21 años, por lo cual el maquillaje utilizado en ella trató de hacerla ver mayor. Aquí el héroe tiene miedo y se nota, el sudor característico del maquillaje de efectos, la mirada preocupada y la angustia así lo reflejan.

Otras películas representativas del género son: “El bueno, el malo y el feo” (1966), “Centauros del desierto” (1956), “Río Bravo” (1959) y “Solo ante el peligro” (1952), “Más corazón que odio”, “El hombre de Laramie”, “Winchester”, “El precio de un hombre”, 1953, “La conquista del oeste”, 1962, “Danza con lobos”, 1990, “Los imperdonables”, 1992, “Pasión de fuertes”, “Érase una vez el oeste”, “Fuerte Apache”, “Los vaqueros”, “Pistoleros al atardecer”, entre otras.

**GUIÓN LITERARIO DE MATERIAL
DIDÁCTICO AUDIOVISUAL**

Escenarios, decorados, iluminación y maquillaje, elementos fundamentales de la puesta en escena.

La puesta en escena se entiende como todos los recursos visuales que figuran en la imagen fílmica, los cuales están relacionados entre sí por el director, para estructurar el relato fílmico.

De los elementos visuales de la puesta en escena se han seleccionado para la elaboración de este material didáctico audiovisual: los escenarios... y decorados... la iluminación... y el maquillaje.

Los escenarios naturales son los lugares donde se desarrolla la historia de la película. Estos pueden ser desiertos, praderas, montañas, bosques y selvas.

También los escenarios pueden ser artificiales, como son todo tipo de construcciones humanas, ciudades con sus edificios, sus calles, casinos y castillos.

Los decorados corresponden a todo tipo de objetos que aparecen en un escenario, como lámparas, obras de artes, cortinas, entre otros decorados.

En ocasiones, estos objetos pueden adquirir un significado más allá de ser un decorado, pasando a formar parte de la acción cinematográfica, un ejemplo es un binocular en una película de espionaje.

Entre las funciones que cumplen los escenarios y decorados se pueden destacar que éstos ayudan a contextualizar la época histórica, precisan la ubicación geográfica y definen la condición social.

La iluminación en términos generales modela los sujetos y objetos para producir una atmósfera estética, o dramática o terrorífica.

La iluminación se puede definir por la dirección y la cualidad. Como también, por la fuente y el color.

Este material didáctico ha seleccionado solamente aquella iluminación que tiene relación con la cualidad y dirección.

La iluminación según la dirección se entiende como el recorrido de la luz desde la fuente al objeto o sujeto que se ilumina. Y de acuerdo a este criterio, podemos identificar seis:

-La luz principal es la iluminación primaria y dominante en la puesta en escena y que está definida por la intencionalidad de la trama.

-La luz de suavizado es la que compensa a la luz principal. Su función es reducir las sombras y los contrastes que ésta produce.

-La tercera, llamada contraluz es la que se logra con el foco de iluminación ubicado detrás del sujeto desde tipo de ángulo y cuya función es marcar la silueta.

-La luz lateral o cruzada es la que ilumina a los objetos o sujetos desde un costado, esculpiendo los rasgos de los personajes proyectando las sombras en el rostro.

-La luz cenital es aquella que proviene desde un ángulo superior al sujeto. Por el contrario, la luz de contrapicado es la que ilumina desde un ángulo inferior al sujeto.

-Desde el punto de vista de la cualidad, la iluminación puede ser dura, que crea sombras definidas o puede ser suave, logrando en la escena una luz difusa.

El maquillaje se define como la aplicación de cosméticos o prótesis al rostro o a cualquier parte del cuerpo de los intérpretes, para realzar o modificar su aspecto.

Existen varios tipos de maquillajes: El maquillaje simple es el que se usa para embellecer o disimular los defectos de los actores.

El de caracterización corresponde al maquillaje que modifica el aspecto de los protagonistas de un filme y que depende de la edad, la sociedad en la que ocurre la trama y aspectos psicológicos, contribuyendo a lograr el mayor realismo y verosimilitud en el texto fílmico.

El maquillaje de efectos especiales es el que utiliza variadas técnicas, como prótesis y máscaras de látex, que transforman la apariencia humana adecuándola a la estructura narrativa.

Por último, el maquillaje digital es aquel que se realiza en la edición de un filme en forma computacional, otorgándoles características futuristas a los protagonistas del film.

GÉNERO DE CIENCIA FICCIÓN

Escenarios y Decorados

Los escenarios en el cine cumplen el rol de localizar la historia, que junto con los decorados, refuerzan la narración en el film.

En la ciencia ficción los escenarios y decorados son apocalípticos, como se observa en “La guerra de los mundos” o en la película “Quinteto”, que muestra un planeta congelado, un cataclismo como consecuencia de las acciones humanas.

Un rasgo distintivo de la ciencia ficción es que los decorados estén cargados de iconografía electrónica y robótica, como la que se usó en el filme “Inteligencia artificial” en la que se refuerza la superioridad de las tecnologías sobre los humanos.

En el filme “El planeta de los simios”, los decorados contribuyen a presentar un futuro desconocido.

En el género de ciencia ficción, las naves espaciales, como la del film “2001 Odisea al espacio”, constituyen escenarios típicos para el desarrollo de la acción.

Iluminación

En la ciencia ficción, independientemente de la trama de las películas si ésta presenta un futuro siniestro como en “Blade Runner” o exhibe el dominio de las tecnologías sobre el ser humano como en “Alien, el octavo pasajero”, la iluminación debe ser de contraste. Ésta se logra mediante una luz dura y el uso de una luz de relleno disminuida en su intensidad.

En escenarios como las naves espaciales que destacan la supuesta tecnología existente, como “La guerra de las galaxias”, se utiliza una luz frontal que reduce las sombras y da uniformidad a la imagen, logrando así una iluminación brillante.

La iluminación, como creación de atmósfera, en la ciencia ficción cuando se refiere a la vida en planetas desconocidos, como el planeta Krypton en la versión de “Superman” de 1978, se logra con una luz suave para dar una imagen difusa que refuerza la sensación extrañeza.

Maquillaje

En el género de ciencia ficción, se utilizan los cuatro tipos de maquillajes, dependiendo del tipo de filme.

En el caso de una película, en que el personaje principal es un extraterrestre, como “E.T”, el maquillaje de efectos especiales a través del uso de prótesis y máscaras logra generar asombro en el espectador. Lo mismo ocurre en el filme “El planeta de los simios”.

En el filme “Avatar”, el maquillaje digital es el más significativo, porque otorga a los personajes una pigmentación azul y verde, que les da un aspecto inhumano, reforzando la fascinación. También se advierte en “Hulk”, otro filme de características similares.

GÉNERO GÁNSTERIL

Escenarios y Decorados

En el género gansteril las historias se desarrollan preferentemente en la ciudad post industrial, como los escenarios del filme “Los Intocables” ambientado en Chicago, época de la prohibición de la venta de alcoholes entre 1920 y 1933 en Estados Unidos.

En películas de gánsteres, como en el filme “El Enemigo Público”, la ciudad debe enfatizar la atmósfera delictual, sugiriendo los conflictos que debe afrontar el gánster.

Los arquetipos escenográficos, que dan vida a la película “Érase una vez América”, son almacenes con entradas falsas, salones y callejones.

La oficina del gánster, de Vito Corleone en “El padrino”, es un lugar significativo como contrapunto a la boda de su hija que se realiza en los jardines de la mansión.

El film “Nido de Ratas” destaca los espacios de las clases trabajadoras, como son las oficinas sindicales, las fábricas y los muelles.

Iluminación

En el género gansteril, para reforzar el realismo con un toque expresionista, como queda en evidencia en el filme “Camino a la perdición” se usa una iluminación difusa y de tono bajo.

Así también queda de manifiesto en el filme “Sed de mal” que, además, contribuye a aumentar el ambiente de clandestinidad en las grandes determinaciones de los mafiosos.

Maquillaje

En el género gansteril, el maquillaje de caracterización es el más importante, pues permite lograr verosimilitud y realismo en la interpretación de los personajes. Por ejemplo, en la película “El Padrino”, el envejecimiento del rostro del actor Marlon Brando como Vito Corleone se logra mediante técnicas de maquillaje específicas.

También existen otras películas como “Cara Cortada”, protagonizada por Al Pacino, en el rol de Tony Montana, donde el maquillaje de caracterización destaca su cicatriz facial.

Y en el film “Chinatown”, este mismo tipo de maquillaje contribuye a destacar las deformaciones faciales de los protagonistas.

GÉNERO HISTÓRICO

Escenarios y Decorados

El cine histórico no es un documento historiográfico, por lo tanto el guion se adapta a las necesidades tanto estéticas como funcionales. Un ejemplo más reciente es el film “Gladiator”, con la reconstrucción de una parte del coliseo romano o la contextualización del Vaticano, para la puesta en escena de “Agonía y Éxtasis”.

También para mayor exactitud escenográfica se recurre a construcciones preexistentes donde realmente acontecieron los hechos, como, por ejemplo, la ciudad prohibida de Beijing en “El último emperador”.

Los escenarios naturales en las películas biográficas refuerzan los sentimientos de los personajes: la soledad del desierto para “Lawrence de Arabia”. O el Mar Rojo para el Moisés de “Los diez mandamientos”.

En el filme “Pasión por vivir”, los decorados recrean la época y la obra artística del pintor postimpresionista holandés Vincent Van Gogh.

Iluminación

En el género histórico la iluminación para alcanzar mayor verosimilitud debe adecuarse a la época. Un ejemplo es el castillo de Elizabeth, reina de Inglaterra del siglo XVI, que está iluminado tenuemente con luces bajas y difusas.

Maquillaje

En el género histórico, el maquillaje de caracterización es el que sobresale, pues logra definir culturas y épocas.

En la película “Cleopatra”, el maquillaje de Elizabeth Taylor, en el rol de la reina de Egipto, es un referente artístico de cómo se maquillaban las mujeres de la época.

En películas biográficas, por ejemplo, “María Antonieta”, que corresponde a la época de la Revolución Francesa, y “La Reina”, ambientada en la Inglaterra actual. Se utiliza preferentemente el maquillaje de caracterización.

GÉNERO MUSICAL

Escenarios y Decorados

En el género musical los escenarios son espectaculares y las construcciones son a gran escala como el barco-casino en la película “Magnolia”

Otras veces, los escenarios se transforman en enormes pistas de baile, como en el filme “Cantando bajo la lluvia”, donde grupos de bailarines con movimientos vitalistas pueden seguir el ritmo del protagonista.

También los escenarios nos pueden ubicar en el pasado oeste americano como se observa en el musical “Annie, la reina del circo”.

Incluso los escenarios nos pueden llevar a lugares exóticos como Tailandia, como en el filme “El rey y yo”.

En el drama musical, los escenarios se adecuan al argumento, como las celdas de una prisión para un espectáculo de Elvis Presley en “Prisionero del Rock”.

Otras veces los escenarios son una metáfora musical basada en la iconografía disco, que contextualiza la época, como observamos en “All that jazz”

En general el musical se ambienta en el mundo del espectáculo, por lo que el teatro y las bambalinas son escenarios frecuentes como en “Moulin Rouge”, ambientado en el cabaret parisiense a comienzos del siglo veinte.

También es común que los decorados pasen de ser simple ornamento a ser un elemento activo de narración, como un piano en “La rueda de la fortuna”.

Iluminación

El género musical necesita de un gran despliegue de luces, los escenarios de la película “Chicago” así lo demuestran. Esta iluminación constante y homogénea hace posible la identificación de los protagonistas.

Así, grandes parrillas lumínicas visualizadas en el musical “Can Can” logran dar mayor iluminación al escenario otorgando más libertad de movimientos a los actores y bailarines.

Como una de las características desde el punto de vista de la cualidad de la luz, la iluminación brillante de “Un americano en París” permite crear una atmósfera acorde con el desarrollo de la historia. Para lograrlo se utiliza el amplio número de luces direccionadas, ya sean laterales, frontales y de contraluz.

El uso de luz cenital, que persigue y destaca al actor principal por todo el escenario, como se advierte en “Yankee Doodle Dandee” dirige la atención del espectador hacia el personaje más importante como también lo destaca la película “La novicia rebelde”

Maquillaje

En el género musical, el maquillaje de caracterización es el más común; en “Cabaret” éste es principalmente llamativo y recargado con respecto a los colores, mientras que en “Moulin Rouge”, el maquillaje de caracterización evoca la sensualidad del mundo del espectáculo de acuerdo a los cánones de belleza de la época.

GÉNERO TERROR

Escenarios y Decorados

El género del terror, que se nutre generalmente de la estética gótica y del expresionismo alemán, para lograr el ambiente fantasmagórico en el filme “Drácula”, los escenarios y decorados se cargan de símbolos.

Asimismo, los escenarios y decorados para lograr reforzar el miedo privilegian los espacios laberínticos, el mejor ejemplo es el filme “El resplandor”.

Con frecuencia, los elementos de los decorados se transforman en attrezzo, pasando éstos a ser un motivo narrativo. En la película “Psicosis”, la cortina de baño es el objeto que mejor representa esta función.

En otras películas, como por ejemplo “El Hombre Invisible”, la inmaterialidad o la ausencia del ser terrorífico se manifiesta a través de la manipulación de los elementos del decorado.

Iluminación

En el cine de terror, la iluminación se caracteriza por la tendencia al claroscuro, a los contrastes de colores y a los tonos penumbrosos. En la película “La semilla del diablo” se logra con una iluminación suave y de tonos bajos.

Es recurrente que para crear una atmósfera de miedo como es el caso de la película “El silencio de los inocentes”, se utilicen luces de tonos bajos acompañadas de luces frontales y contraluz para lograr el claroscuro deseado.

El uso de las sombras proyectadas y alargadas es otro recurso que se repite en las películas de terror, “Nosferatu, el vampiro” es un buen ejemplo. Para lograrlo generalmente se utiliza una luz de contrapicado que tiende a distorsionar los rasgos y a crear efectos dramáticos y de miedo.

Maquillaje

En el género del terror se utilizan los cuatro tipos de maquillajes, siendo el de efectos especiales el de mayor significación. Ejemplos clásicos los encontramos en las películas “El exorcista” y “Frankenstein”, en el que las máscaras de látex, prótesis y la sangre artificial logran la función esencial de causar temor y repulsión en el espectador.

El maquillaje gracias a la influencia de la estética del expresionismo alemán también puede destacar rasgos psicológicos de los protagonistas. Un ejemplo es “Nosferatu el Vampiro”, donde el maquillaje refuerza el aspecto tenebroso del personaje.

GÉNERO WESTERN

Escenarios y Decorados

En el western los escenarios naturales se destacan en especial en las películas ambientadas en la conquista del oeste, que se caracteriza por una geografía variada.

En la película “Más corazón que odio” el desierto pasa a ser otro protagonista.

De la misma forma, en “El fugitivo Josey Wales” la pradera simboliza la transición entre los territorios conquistados y el salvaje oeste.

Los escenarios artificiales, creaciones de asentamientos humanos, como es el pueblo en la película “Érase una vez el oeste”, es motivo de enfrentamientos entre contendientes.

El pueblo se transforma en un conjunto de escenarios estereotipados. La cantina en “Locura en Alaska” se transforma en escenario de peleas y ajusticiamientos, lo mismo que la oficina del sheriff con sus celdas, en “Río Bravo”.

En películas como “Rápida y mortal” surge la calle como el escenario más dramático y predilecto del género, pues en ella se enfrentan el bien y el mal en un duelo a muerte.

En películas del Oeste como, por ejemplo, “Danza con lobos”, los escenarios contextualizan de forma diferente la convivencia entre blancos e indios en la época de la Guerra de Secesión.

Iluminación

En el género western, la iluminación tiene como función lograr un efecto de naturalidad adecuándose al contexto histórico de la conquista del oeste en el siglo 19, que carece de energía eléctrica.

En las escenas en interiores en el género western, la iluminación tiende a reforzar la idea de que ésta proviene de una fuente visible, como un candelabro con velas encendidas en “La pandilla salvaje”. Para lograr esta naturalidad se usa una luz suave y difusa.

En exteriores, para lograr dicha naturalidad como en la película “El bueno, el malo y el feo”, se utiliza una luz suave acompañada de luces de relleno para eliminar las sombras que se producen con la luz del día.

Maquillaje

En “Érase una vez el oeste”, al igual que en otras películas del género, el maquillaje de caracterización es el más utilizado para lograr mayor realismo en

las escenas violentas y para resaltar los rasgos de los integrantes de las bandas de forajidos,

Otros personajes del oeste americano, frecuentemente caracterizados, son las tribus indígenas en “Más corazón que odio” y prostitutas en la película “Pistoleros al atardecer”.

CONCLUSIONES

La realización de este material didáctico audiovisual ha implicado una investigación en profundidad sobre los cuatro elementos de la puesta en escena.

La revisión de material bibliográfico no presentó problemas. Sin embargo, en la selección de imágenes de las películas y la edición de éstas sí tuvimos algunos inconvenientes. En primer lugar no pudimos utilizar los formatos de las películas que posee la Escuela de Periodismo, que en su mayoría están en VHS, lo que nos obligó a buscar otras opciones para adquirir los filmes en formato DVD, que nos permitiera una edición digital en forma rápida y directa.

En segundo lugar, si bien la Escuela posee un equipamiento computacional destinado para la edición de material audiovisual, la capacidad de éstos para el almacenamiento de imagen y sonido es limitado, lo que se tradujo en un retraso más allá del tiempo planificado.

En tercer lugar, otra dificultad fue la carencia de aplicaciones que tiene el programa de edición Adobe Premiere 3.0, ya que no permite realizar un cambio de formato de DVD a MPG, lo que también concluyó en una demora en el trabajo de edición.

Dadas estas dificultades referidas a los softwares y equipos computacionales, sugerimos que la Escuela de Periodismo adquiera programas de edición más actualizados, como Sony Vega pro 12 para la edición de video y audio; y equipos con mayor capacidad de almacenamiento que permitan satisfacer las demandas de trabajo de los estudiantes.

Finalmente, agradecemos a nuestra compañera Camila Pizarro Contreras por haber realizado la grabación de la voz en off de este material didáctico audiovisual, ya que los alumnos integrantes de este seminario no teníamos la experiencia necesaria en locución para realizar esta tarea.

BIBLIOGRAFÍA

Escenarios y Decorados

- Bordwell, D., y Kristin T., (1992). El arte cinematográfico. España: Paidós.
- Costa, A., (1986). Saber ver el cine. España: Paidós.
- Ettetdgui, P., (2001). Diseño de producción y dirección artística. España: Océano.
- Heredero, C., y Santamarina, A., (1996). El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica. España: Paidós.
- Kracauer, S., (1985). De Caligari a Hitler: Historia Psicológica del cine Alemán. España: Paidós.
- Martin, M., (2002). El lenguaje del cine. España: Gedisa.
- Sadoul, G., (1989). Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días. México: Siglo Veintiuno.
- Zubiaur, F., (1999). Historia del cine y otros medios audiovisuales. España: EUNSA.

Iluminación

- Bordwell, D., y Kristin T., (1992). El arte cinematográfico. España: Paidós.
- Etedgui, P., (1999). Directores de fotografía. España: Océano.
- Martin, M., (2002). El lenguaje del cine. España: Gedisa.
- Sherman, E., (1992). El cine paso a paso. España: Ixia.
- Zubiaur, F., (1999). Historia del cine y otros medios audiovisuales. España: EUNSA

Maquillaje

- Konigsberg, I., (2004). Diccionario técnico Akal de cine. España: Akal S.A.
- Márquez Berríos, J., (1990). Maquillaje y caracterización. España: RTVE.
- Kehoe, V., (1988). La técnica del maquillaje profesional para cine, televisión y teatro. España: RTVE.