

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Decorados del futuro y espacios cotidianos desde un concepto revisado de escenografía

Autor/es:

Hernández, Javier

Citar como:

Hernández, J. (1994). Decorados del futuro y espacios cotidianos desde un concepto revisado de escenografía. Nosferatu. Revista de cine. (14):26-31.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40884>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

*El increíble
hombre menguante
(The Incredible
Shrinking Man, 1957),
de Jack Arnold*



Decorados del futuro y espacios cotidianos desde un concepto revisado de escenografía

Javier Hernández Ruiz

El concepto de escenografía y su incidencia en lo fílmico

En la mayor parte de los estudios cinematográficos se obvia o se margina el tema de las escenografías y decorados. Quizá porque se contemple como un asunto nimio, una especie de telón de fondo inerte desvinculado de los mecanismos de repre-

sentación de un filme. No debe sorprender, por tanto, que la ciencia-ficción no haya sido prácticamente abordada desde esta óptica; no hay estudios monográficos, pero tampoco se le reserva una parcela más o menos significativa en los análisis de alcance más global. Este artículo supone, en consecuencia, recorrer un camino en cierto modo virgen, aventura que conlleva

tanta emoción como riesgo inherente.

Para empezar, una aclaración terminológica: entiendo que la escenografía no se construye sólo con el decorado; no es el mero telón de fondo donde se desarrolla una acción más o menos ajena. En esa acepción más amplia del término deben intervenir de forma activa los sets,

los ámbitos naturales, los objetos, el mobiliario, el vestuario, etc., todos ellos interrelacionados como vehículos de expresión filmica.

Por tanto, la efectividad expresiva no se alcanza en exclusiva por medio de la vistosidad de los *sets*, sino por la interacción de aquellos elementos plásticos con los demás mecanismos de la representación textual. De ahí que muchas veces las películas de *S. F.* más solventes cinematográficamente hablando sean las que utilizan de manera creativa un decorado más o menos cotidiano, pero aprovechando todas sus posibilidades. Es el caso de **El increíble hombre menguante** (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957), en la que catorce *sets* de tamaños diferentes dan credibilidad a una fábula a la que Jack Arnold saca todo el partido a partir de la subversión de los escenarios hogareños. La sabia conjugación de las diferentes escalas descubre al espectador una perspectiva insólita desde la que se desvela una dimensión terrorífica de la fauna doméstica y de los objetos en principio inocuos. Allí donde el resto de los humanos disfruta de la tranquilidad del "dulce hogar", el héroe del filme descubre el latido del horror.

Todo en el Cosmos depende de la perspectiva que se adopte y precisamente en esta relación de tamaños anida lo siniestro o lo familiar. Esta tesis, interesante punto de partida para cualquier cinta de terror o *S. F.*, se transmite con indudable contundencia en la pantalla merced a esa consciente distorsión de los decorados en la puesta en escena. Distorsión que aparece también en las películas de animales extraordinariamente agigantados a causa de la radiación nuclear, destacando entre una interminable lista de títulos **Tarantula** (1955) -del mismo Arnold- o la

memorable **La humanidad en peligro** (*Them!*, Gordon Douglas, 1954). El halo fantástico que caracteriza la ciencia-ficción cinematográfica se impone cuando en ámbitos más o menos familiares se introducen factores extraordinarios; así en **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956) -las vainas alienígenas irrumpiendo en lugares tan comunes como el invernadero, los sótanos, las casas, los camiones, etc.-, en el citado largometraje de Gordon Douglas -las hormigas gigantes transitan por el desierto o se adueñan de los desagües de Los Angeles- o en **Invaders from Mars** (1953), donde Cameron Menzies transforma la comisaría, el jardín o la casa en convincentes espacios de pesadilla.

El cine de ciencia-ficción más interesante brota casi siempre no de la acumulación de decorados, ni de su disposición apabullante, ciclópea, ostensible, sino del aprovechamiento de un mismo *set* convenientemente mutado por aspectos metacientíficos o fantásticos. Un ejemplo pertinente, la secuencia del primer "viaje" de George en **El tiempo en sus manos** (*The Time Machine*, George Pal, 1960); el escenario es siempre el laboratorio del científico victoriano y el paso del tiempo se narra visualmente a través de la claraboya que trasluce los síntomas de ese devenir: la Luna sucede al Sol cada vez más deprisa, el escaparate de la calle de enfrente va mudando el aspecto de su maniquí al dictado de la moda de cada década, los cielos londinenses invadidos por zepelines y *stukas* durante la II Guerra Mundial, los virtuales cataclismos geológicos del futuro, etc. A veces basta con utilizar inteligentemente la oscuridad, la bruma o el espacio en *off*, tal como se constata en **It Came from Outer Space** (Jack Arnold,

1953), largometraje en el que los alienígenas sólo son mostrados una vez en su apariencia horripilante mientras que en la mayor parte de las ocasiones se les escucha entre tinieblas o se les mantiene en contracampo (1). Otra prueba más de cómo el encubrimiento escenográfico ofrece más juego a veces que su explicitación.

Tal como adelantaba al comienzo, los objetos desempeñan un papel fundamental en la escenografía, aunque no son muchos los realizadores que saben valerse de ellos de forma convincente. Objetos que no son figuras decorativas, meros *repoussoirs*, sino uno de los elementos que conforman la puesta en escena y contribuyen, además, al *crescendo* dramático de cada filme; así se ha podido ver en **El increíble hombre menguante**, **Viaje al centro de la Tierra** (*Journey to the Center of the Earth*, Henry Levin, 1959) o **La humanidad en peligro** -a propósito de esta última, José María Latorre ha resaltado oportunamente la función augural de esos elementos (2)-.

Los espacios cotidianos se agotaban cuando había que ilustrar plásticamente las máquinas volantes de los extraterrestres o los hábitats futuribles y de otros planetas. En ambos casos la *S. F.* norteamericana de los 50, salvo raras excepciones, no se mostraría muy original. Se siguieron en términos generales los patrones establecidos por William Cameron Menzies en **La vida futura** (*Things to Come*, 1936) (3), con esa mezcla tan hipertrofiada como conseguida de *Streamline Moderne*, urbanismo utópico soviético, diseño vanguardista y algún apunte funcionalista del Estilo Internacional entonces triunfante. Líneas limpias, espacios nítidos, desnudos y pulidos, imaculadamente blancos, componen las esceno-

La mosca
(The Fly, 1958),
de Kurt Neumann



grafías derivadas de la utopía científica que define al género.

El contraste entre la asepsia apolína del diseño moderno con la monstruosidad en la que desemboca la tentación científica suponía un nuevo capítulo de una confrontación característica de nuestra era contemporánea entre el *Logos* y la emergencia de lo siniestro. He aquí una dialéctica de indudables posibilidades dramáticas que no siempre se supo aprovechar en todas sus vertientes; en los casos en los que se hizo, los resultados son enormemente sugerentes: la invasión de la terrorífica criatura en los ámbitos de la ultramoderna metrópoli o del platillo volante en **This Island Earth** (Joseph Newman, 1955), la monstruosidad de la mutación del protagonista, sus repelentes hábitos de insecto, en medio de un laboratorio equipado según el sueño tecnológico -racionalista, funcional y electrónico- de la época en **La mosca** (*The Fly*, Kurt Neumann, 1958).

Espacios para un género

La ciencia-ficción norteamericana de los años cincuenta se desarrolla en unos espacios, contruidos en estudio o naturales, bien

definidos. No pretendo hacer una mera taxonomía de ellos, sino desentrañar su funcionalidad dentro de las estrategias expresivas propias del género. En cualquier caso, justo es reconocer que no son ámbitos fortuitos, sino plataformas desde las que operan los códigos reconocibles de la *S. F.* La inevitable enumeración de estos espacios servirá para ir desvelando su significación e implicaciones.

Empezaré por uno no exclusivo del género pero que ha desempeñado un importante papel en él. La naturaleza siempre ha sido un marco escénico inmejorable para aquellos géneros donde se debaten las grandes pasiones, de

indudable raíz telúrica, que ya encontraron una formulación literaria idónea en la tragedia griega. En el ámbito cinematográfico el *western* y el melodrama son herederos de esa complicidad con los espacios naturales dramatizados, pero también la ciencia-ficción. No en vano lo siniestro y lo fantástico, componentes básicos del género, anidan en las entrañas de lo que los románticos denominaron "*naturaleza jupiterina*"; ésta se manifestó en las *horror movies* de los años treinta a través de formulación gótica, deudora de la primera novela romántica, sin embargo la *S. F.* de la década gozosa de nuestro siglo ha preferido que ese inexorable impulso destructivo se concretara en el lugar del planeta donde más se evidencia la muerte.

Refugio en tiempos de crisis, "el desierto" tiene una carga simbólica y trascendente asumida por nuestra cultura a partir de su significación en las tres religiones del Libro. En la posguerra, a esas implicaciones tradicionales se superpusieron aquellas que correspondían a una era que lo había escogido como *locus experimentalis* de la energía nuclear. Las explosiones atómicas serán la coartada para dar verosimilitud a cualquier fenómeno anormal -gigantismo, monstruosi-



This Island Earth
(1955), de Joseph
Newman

dad, etc.- o para anunciar el Apocalipsis. La radical soledad del desierto, su aparente ausencia de vida, lo erigen en un escenario idóneo para la emergencia de lo fantástico y lo siniestro. De aquí vendrá el peligro para la civilización racional, representada en las urbes como antítesis a la nada y a la barbarie del desierto.

Los directores más conscientes han sabido aprovechar estos aspectos, como se pone de manifiesto muy especialmente en **La humanidad en peligro**. En este filme las hormigas gigantes, fruto de las explosiones nucleares, amenazan desde los áridos arenales de Nuevo Méjico a la civilización urbana, llegando a sus mismos intestinos (el alcantarillado de Los Angeles). Jack Arnold también alumbró a su enorme araña desde las entrañas del desierto de Arizona en **Tarantula**, aunque sin alcanzar los resultados dramáticos de Gordon Douglas en la película anterior. Los extraterrestres vuelven a escoger la aridez desértica (4) para darse a conocer en la Tierra, tal como comprobamos en **It Came from Outer Space** o en **La guerra de los mundos** (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953). No sólo eso; la topografía de otros planetas frecuentemente es presentada de igual modo como un desierto poblado de amenazas (**This Island Earth**, **Planeta prohibido/Forbidden Planet**, Fred McLeod Wilcox, 1956, etc.).

En las antípodas del sediento desierto, la *S. F.* también se vale de los "espacios acuáticos". Estos cobran una significación claustrofóbica y fatal como lugar abocado a la muerte que favorece la tensión dramática (**La mujer y el monstruo/Creature from the Black Lagoon** (5), 1954, **Revenge of the Creature**, 1955 -ambas de Jack Arnold-, **The Creature Walks Among Us**, John Sherwood,



Planeta prohibido
(*Forbidden Planet*, 1956),
de Fred McLeod Wilcox

1956, etc.) o son el marco de una aventura de decimonónica ficción científica (**20.000 leguas de viaje submarino/20.000 Leagues Under the Sea**, Richard Fleischer, 1954).

El visionario sueño submarino de Julio Verne fue sólo un preludio de la preferencia del género por los "universos sumergidos". No olvidemos, dentro de ámbitos más cotidianos, la importancia dramática ya resaltada del sótano hostigante en **El increíble hombre menguante** o de los hormigueros y desagües invadidos por los terribles insectos de **La humanidad en peligro**. En una hipótesis todavía más fantástica, los marcianos extienden su perverso poder debajo de tierra en **Invaders from Mars** (William Cameron Menzies, 1953) arrastrando a los humanos allí para vampirizarlos.

No pocas veces el "futuro" se presenta como una civilización *underground*, ya sea en una versión adelantada -la metrópolis modernísima de **Beyond the Time Barrier** (Edgar G. Ulmer, 1960)- o en la regresión cavernícola de los antropófagos *morloks* en **El tiempo en sus manos**. En esta cinta la antitética dualidad del octavo milenio que imaginara el novelista H. G. Wells se concreta en dos escenografías bien diferenciadas, la insulsa y ador-

mecida Arcadia de los *iloi* y el infierno troglodita de sus dominadores y depredadores. La tiranía que aherroja a los primeros bajo una apariencia de felicidad natural, se manifiesta escenográficamente por medio de esa arquitectura colosalista, faraónica, que amuralla el "jardín paradisiaco" donde vegetan esos jóvenes tan bellos, rubios y saludables, como alienados. Este oportuno contraste en el orden icónico augura el posterior conflicto dramático entre esos dos mundos abriendo paso a uno de los momentos climáticos del filme.

Aunque de forma diferente al largometraje de George Pal, Ulmer también opta por la escenificación de un futuro terrible en **Beyond the Time Barrier**. El piloto de 1959 que atraviesa la barrera del futuro va a parar a un planeta devastado por la Tercera Guerra Mundial que tuvo lugar en 1970. Pero, por encima de estos apuntes pesimistas, lo más frecuente es recurrir a la lógica del progreso para representar un porvenir altamente tecnológico y sofisticado; panorama futuro que en el orden escenográfico se vuelve a apoyar en la arquitectura urbana y los diseños de **La vida futura**. **Planeta prohibido** es, también en este sentido, un título paradigmático en el que vuelve a brillar esa imaginativa mezcla de vanguar-

dia arquitectónica europea y *Streamline Moderne* de la citada cinta de Cameron Menzies, añadiendo algunos aspectos funcionales del entonces vigente Movimiento Moderno. Sumamente curiosa es la casa del doctor Morbius que recuerda la arquitectura "organicista" del norteamericano Frank Lloyd Wright con su original combinación de racionalismo y naturaleza.

En el presente o en el porvenir, las trompetas del Apocalipsis resuenan con estruendo en la *S. F.* norteamericana de posguerra. El recuerdo inmediato de los terribles hongos de Hiroshima y Nagasaki hizo que el terror anidara en el inconsciente colectivo de la época. Hollywood volvió a aprovechar el filón y fomentó en las pantallas los "paisajes del Apocalipsis" a partir de lo que Susan Sontag denominó "*imagination of disaster*". **La guerra de los mundos** es el largometraje donde esto se hace más patente, desde una perspectiva que asimila además las connotaciones religiosas del tema. Las imágenes de los monumentos emblemáticos de las principales ciudades del mundo arrasados por los marcianos, los planos donde se pone en escena la destrucción sistemática de la civilización humana, etc. conforman una iconografía del desastre que

llegará a ser paradigmática y que alcanza su clímax en un desenlace que recurre al mecanismo de la intervención divina *in extremis* demandada por la grey orante. Inevitables resonancias bíblicas tiene así mismo **Cuando los mundos chocan** (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951), con ese cohete-Arca de Noé que salva a los elegidos de la inexorable e inminente colisión de la estrella Bellus con la Tierra. Apocalípticas son de igual modo tanto la aventura final del viajero wellsiano en el mundo de los *iloi* y los *morloks*, como las fábulas que se sustentan en los hipotéticos desastres nucleares (**El mundo en peligro**, **Tarantula**, **El increíble hombre menguante**, **The Magnetic Monster**, Curt Siodmak, 1953, **It Came From Beneath the Sea**, Robert Gordon, 1955, **The Monster from Green Hell**, Kenneth G. Crane, 1958, **El monstruo de tiempos remotos**/*The Beast from 20.000 Fathoms*, Eugène Lourié, 1953, etc.).

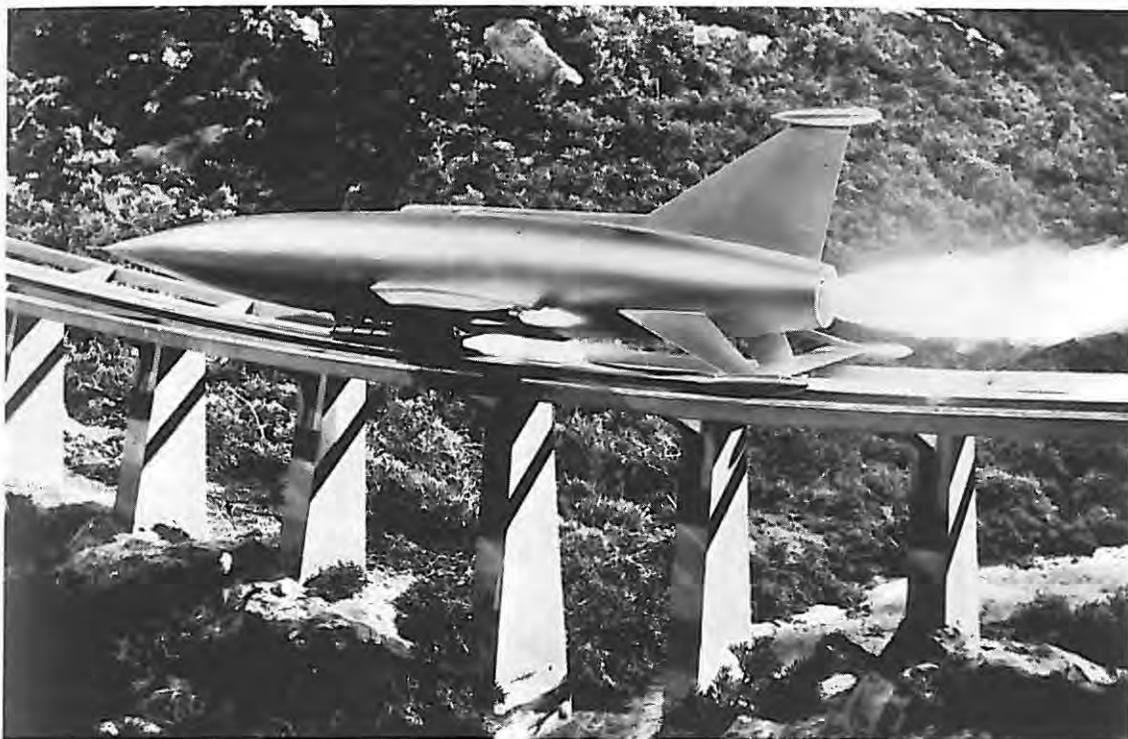
Otro de los espacios inherentes al género son los "templos de la ciencia" (laboratorios, observatorios astronómicos, etc.), contemplados con una cierta ambigüedad que los convierte bien en causa del mal, bien en antídoto contra ese elemento negativo que generalmente viene de fue-

ra. Para ilustrar estos ámbitos se recurre generalmente al ensueño de las líneas modernas -hipertrofia del diseño aerodinámico de la época-, como ocurre en el laboratorio de **La mosca**, **Terror from the Year 5000** (Robert J. Gurney, Jr., 1958), el centro tecnológico de los *krells* en **Planeta prohibido...**; sin embargo a veces pervive ese *look* gótico (acentuado por una iluminación contrastada frente a la diafanidad de la estética moderna) que popularizó el terror de los años treinta: el laboratorio del viejo profesor en **Tarantula** o el del perverso científico de **La mujer y el monstruo** (*The Lady and the Monster*, George Sherman, 1944), con deliberado aire retro.

En la ciencia-ficción de los cincuenta no hay película de extraterrestres que no cuente con su correspondiente nave interplanetaria; prácticamente todas responden a la tipología de platillo volante diseñado según las directrices del *Streamline Moderne*, que curiosamente proyecta hacia el futuro las líneas y espacios pulidos de los transatlánticos de entreguerras. Los interiores de los OVNIS se disponen según el modelo de diseño que antes he mencionado para los laboratorios, con ese toque racionalista y tecnológico que los convierte también en espejo de modernidad futura: líneas bastante marcadas, frecuentemente curvadas, superficies pulidas, apoteosis del blanco, parafernalia de mandos e indicadores, pantallas (medio habitual en una futura sociedad audiovisual), desintegradores de materia, etc. Todo ello se aprecia en muchas cintas ya citadas por otros motivos: **Ultimátum a la Tierra** (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), **Invaders from Mars**, **La guerra de los mundos**, **Con destino a la Luna** (*Destination Moon*, Irving Pichel, 1950) y, especialmente,



20.000 leguas de viaje submarino (20.000 Leagues Under the Sea, 1954), de Richard Fleischer



Cuando los mundos chocan (When Worlds Collide, 1951), de Rudolph Maté

This Island Earth y Planeta prohibido. En éstas últimas se despliega con todo detalle la estética de la *space opera* de los cincuenta, que afecta al exterior e interior de las naves, a los vehículos rodados (recuérdese el que conduce "Robby"), las viviendas, el vestuario, el entramado tecnológico, etc.

Este estilo contrasta con el de aquellas fábulas futuristas ambientadas en el siglo pasado; la máquina del tiempo del citado filme de Pal o los ingenios vernianos de **20.000 leguas de viaje submarino** tienen un aire más decimonónico, un diseño de guiños historicistas o modernistas que está en las antípodas de la estética aséptica, depurada con que se imaginaba el futuro desde la década central de nuestro siglo. El submarino del capitán Nemo recuerda en su casco la arquitectura del hierro de finales del siglo pasado y en su interior a cualquier salón burgués de la época; tanto éste como la máquina viajera de Wells están concebidas con esa conjunción de nuevos materiales metálicos y formas naturalistas que caracterizan el diseño del fin de siglo.

En contra de lo que pueda parecer a primera vista, no es la ciencia-ficción estadounidense de los cincuenta un periodo especialmente floreciente en la creatividad de los *sets*. La calidad y originalidad de éstos no encuentra equivalencia con la fecundidad de títulos ni con los interesantes resultados cinematográficos cosechados por un puñado de directores inteligentes. Las arquitecturas, decorados y elementos iconográficos que intentan recrear los espacios del futuro o de los alienígenas no añaden sino leves matices al modelo establecido por **La vida futura** en 1936. Quizá por ello la principal aportación de esta década en este campo sea la utilización dramática de los espacios cotidianos a partir de los mecanismos inherentes al género. Para valorar esto en su justa medida se hace necesario ese concepto amplio de escenografía que reclamaba al principio; valiéndose de este instrumento metodológico y conceptual se concluye que los títulos que sobresalen en los otros órdenes de lo filmico vuelven a destacar en un capítulo que, insisto, está íntimamente imbricado con aquéllos.

NOTAS

1. De esta manera, el momento en el que los extraterrestres se muestran ante el protagonista asciende a clímax dramático, cota de incierto alcance sin esta consciente gradación de lo que se ve en pantalla. Muy interesante es también la idea de Jack Arnold de recurrir al punto de vista de los invasores explicitado en tomas subjetivas a través de una lente en la que se aprecia la materialidad del cristal.

2. *El cine fantástico*, Colección Dirigido por, Barcelona, 1987, pags. 190-191.

3. Como señala Juan Antonio Ramírez, la influencia de esta fábula wellsiana llevada al cine traspasó el marco de las pantallas para incidir en los diseños del futuro (así, al menos, se pudo apreciar en la Exposición Universal de 1939-1940). *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro*, Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1986, pag. 265.

4. Desierto, aunque de hielo, es el desolador escenario de Alaska en el que se incrusta un misterioso platillo con un ser vegetal dentro en **El enigma... de otro mundo** (*The Thing from Another World*, 1951, Howard Hawks y Christian Nyby).

5. "Aquí todo es destrucción", dice el viejo capitán del barco refiriéndose a la Laguna Negra amazónica donde habita el supuesto monstruo.