



# EL espectador ATRAPADO

## diseño y cine

Andrés de Luna Olivo  
Teoría y Análisis

**EL CINE ES UN COMPLEJO DE FUNCIONES.** Todo importa y todo se inscribe en una labor compartida.

David W. Griffith fue el primero, en la película *Intolerancia*, en incluir los créditos que daban presencia a un buen número de colaboradores. De otra manera se mantenía una especie de mirada feudal en la cual el productor era el único que tenía presencia. En realidad la labor fílmica está ligada a una visión que permita una mayor comprensión de lo que se observa en pantalla. Los créditos dan cuenta de los innumerables técnicos que forman parte de una estructura que va desde los que auxilian como choferes hasta los que hacen efectos especiales; son múltiples los trabajadores que llevan a cabo una de las mil y un tareas destinadas a conseguir la elaboración de un filme.

Al principio, los créditos fueron *funcionales*, escritos con tipografías que fueran de fácil lectura, por lo regular estaban impresos en blanco sobre fondo negro y se repetían sin alteración alguna. El cine tuvo que darse cuenta que el espectáculo comenzaba desde que se anunciaba la película con los llamados créditos iniciales, referidos al nombre de la cinta, los nombres de la productora y de los encargados de llevarla a cabo, del director, el fotógrafo,

el guionista y los actores principales; pero ¿quién podría olvidar los créditos de las películas dedicadas al agente secreto inglés James Bond? El famoso diafragma que opera como un ojo que atisba, que espía y que forma parte de las tramas, en donde un elegante británico desafía los peligros y mata sin piedad a los que consideraba *malos*; la mayoría de estos personajes estaba ligado a la Unión Soviética. Habría que recordar que cuando se inicia la serie de películas la llamada Guerra Fría era una realidad. El hecho es que Robert Brownjohn pasó a la historia del cine por los créditos de *Desde Rusia con amor: El satánico doctor No* (1963), donde hace algo que ahora podría verse como elemental, pero que en ese momento constituía un hito: convertir el cuerpo femenino, elemento esencial del erotismo desarrollado en esos filmes, en una especie de pizarrón magnífico. Las letras se proyectaban sobre esa anatomía y el imaginario daba un vuelco. Esto se prolongaría en *Goldfinger* (1964), que volvía a emplear el elemento femenino como una declaración de principios de un espía, que lo mismo asesinaba con terrible violencia, que de pronto establecía nexos con toda clase de mujeres listas para compartir el lecho con el personaje protagónico.

Los diseñadores han tenido que pasar por un largo periodo de aprendizaje, en el cual es fundamental el conocimiento de la trama, el uso de la claridad tipográfica, la separación del fondo y el primer plano, el cromatismo, el cinetismo y una infinidad de detalles que se reflejarán en la pantalla en apenas un minuto o dos. La habilidad del diseñador consiste en atrapar al espectador desde el principio. Son tan determinantes los diseños de los créditos que en la actualidad son parte integral de la película. De pensarse que las conquistas tecnológicas en términos de montaje, animación y efectos especiales le dan una calidad especial al diseño de créditos en el tiempo actual.

Otro que continuó con el gran diseño de créditos fue Maurice Binder que introdujo los elementos ilustrativos del movimiento *pop*. Es decir, pasada la época de las vanguardias plásticas, ahora lo que quedaba era un reciclaje de un discurso que podía convertirse en una suerte de *dadá* frívolo. De esa manera el *op art* y *pop art* fueron una sugerencia que aprovecharon los diseñadores de créditos para integrar esa propuesta estética a sus secuencias animadas. El espectador es un ser receptivo que está a la espera de la sorpresa y del hallazgo, por esa razón una moda dentro del arte puede muy bien ser trasladada al ámbito fílmico para beneficio de ambos medios. El cine gana porque prueba la posibilidad de multiplicar su hechizo visual, mientras que la cinematografía lo hace y se coloca en el terreno de la novedad.

También es un hecho que los escenógrafos dentro del cine cumplen una función esencial de diseño. Deben encontrar los puntos de acuerdo entre el espacio que determina la trama y el que se puede reflejar en la pantalla. ¿Quién puede olvidar esas pésimas películas con decorados a los que se les notaba el cartón? El escenógrafo y el *ambientista* procuran disfrazar las escenas con una supuesta verosimilitud. Mucho se criticaba que en *Las amistades peligrosas* (1989) de Stephen Frears se pecaba de higiene en los pasillos y en las alcobas de los palacios, cuando, ahora lo sabemos, el desaseo era un lugar común en estos sitios. En los testimonios de los historiadores llama la atención que, por ejemplo, en el majestuoso palacio de Versalles se pudiera alertar al olfato de manera brutal, en un equivalente a cinco kilómetros se respiraban los vahos malsanos de la orina acumulada en toda clase de lugares de ese ostentoso sitios de reyes. En defensa de los ambientistas y escenógrafos habría que decir que la ficción a veces ignora los datos reales en beneficio de una mayor concentración de la trama.





Es decir, respetar los factores históricos a veces dilapidaría la atención en aras de algo que sería desconcertante para el espectador medio.

Orson Welles al dirigir *Otelo* (1951) le gustó la idea de llevar las acciones a Marruecos. Tenía un referente importante, el personaje principal era "un moro", y esto encajaba a la perfección con el empleo de los palacios islámicos. El escenógrafo Alexander Trauner siguió la anécdota shakespereana y de esa manera trabajó con los interiores, con los espacios íntimos en donde nacen los celos. El filme es magnífico porque imagina los esplendores de lo que está visible para muchos y la violencia que puede engendrarse entre las paredes de esos sitios privilegiados. Welles era estricto y trabajaba con sus colaboradores para que sus ideas se plasmaran con exactitud. Otro ejemplo es *Sombras del mal* (1958), cuyo comienzo es inolvidable por la toma: un "travelling" sin corte en donde la cámara sigue el paso de un automóvil en la frontera mexicana de Tijuana. Aquí fue Alexander Golitzen el que logró esa atmósfera sórdida que está en toda la película. El escenógrafo trabajó en los Estudios Universal de tal modo que pudiera darse por real ese trayecto del coche en los límites del norte de México y el sur de Estados Unidos.

Muchos artistas han ofrecido su talento para que el cinematógrafo conserve sus hechizos, en los que detenga su mirada y se sumerja sin más en una realidad paralela. De ahí la importancia de la elaboración de los créditos iniciales y finales o de escenografías que son un deleite. Brian de Palma jugaba con el espectador en *Doble de cuerpo*, de pronto se estaba ante un paisaje desértico, todo visto con plena verosimilitud. Inmediatamente después el espectador se percataba de que todo era una broma y unos técnicos del estudio cinematográfico cargaban esa pintura. En el cine el truco y el engaño son parte inherente de la razón de ser de ese medio. Cine y diseño son una pareja necesaria en el territorio de la expresión. •