

Habitar el decorado

Jordi Colomer

"El desierto es universal, la pampa es temporal y específica" Sergio González.¹

La sala a oscuras, una doble proyección²: travelling sobre una platea de teatro casi infinita de sillones anaranjados vista entre bambalinas. una chica recoge prendas de ropa olvidadas en los sillones y con un gran montón entre las manos se reúne con otro personaje casi idéntico, que esta probándose vestidos enfrente de un espejo. Mientras en la platea empiezan a instalarse los espectadores y su murmullo va en fuerte crescendo. Las dos chicas apresuradamente se quitan prendas y mas prendas, como pieles sucesivas que cubren su piel. Se ponen y quitan los vestidos que los espectadores olvidan cada noche en el teatro. Las gemelas habitan el espacio entre el escenario y la platea, su acción es invisible para los espectadores que atienden despreocupadamente el inicio de la representación. Charlan, se besan, se visten y desvisten: habitan la platea. Ningún espectáculo va a tener lugar, la cámara nos ofrece un punto de vista privilegiado. Somos, en fin, espías de esos dos mundos que una línea bien definida ha separado durante siglos; el escenario, territorio del actor, la sala, espacio para el publico. El teatro visto desde dentro. La acción se repite infinitamente.

Teatros en el desierto.

Una fotografía del desierto. Una línea de horizonte, tierra rosácea bajo el sol y el cielo azul, arriba. Tomé esta fotografía en el desierto de Atacama en el norte de Chile, según muchos el desierto mas árido del planeta. Otra fotografía: el mismo punto de vista, la misma tierra rosada, idéntico cielo azul. Aparece una mujer de espaldas a nosotros, lanza una bola plateada a lo lejos: la imagen hace oficio de prueba evidente: el desierto deviene escenario, el escenario entero, escenografía. ¿Se puede habitar el desierto? ¿Se puede habitar a través de la ficción? Este fue el ejercicio que me propuse con el proyecto "en la pampa" (2007-08)³. Invité a un hombre y una mujer que no se conocían, una joven pareja de no actores a vivir ciertas situaciones en ese escenario desolado. Su arma principal era olvidarse de la cámara e improvisar los diálogos según la acción, por ejemplo, lavar un auto cerca de un cementerio abandonado. En toda justicia debo decir que ella había actuado una vez como árbol en una obra de teatro en su escuela, sabia pues de la experiencia de habitar el escenario, como elemento escenográfico con patas. Contábamos también con una buena cámara HD y un excelente cameraman.

Ella, a la que llamaremos María a partir de ahora, nació en María Elena, una ciudad salitrera, única población en 300 Km. a la redonda en la que han nacido, ido a la escuela y al teatro tres generaciones. María Elena, ciudad que no es rentable a la empresa que gestiona la explotación del salitre, esta condenada a desaparecer dentro de tres años. Allí rodamos una primera escena -un domingo que rozaba los 50 grados centígrados- delante de la fachada principal del teatro, un edificio vagamente art-déco que adornan unos relieves de mineros trabajando. Sobre la puerta principal, que da a la plaza que delimitan el mercado, la escuela, la iglesia y el bar, un rótulo dice

límpidamente: teatro. Recordemos esa fachada. El teatro visto por fuera. Volveremos a este teatro mas tarde.

Vistas de la ciudad.

Se apagan de nuevo las luces en la sala. Otra doble proyección: (les villes)⁴. En ambas pantallas la fachada de un edificio de varios pisos, en escorzo, al fondo una ciudad ruidosa que no para de transformarse a toda velocidad. Aparece de pronto una chica en pijama suspendida de la cornisa. En una de las pantallas la joven alcanza con mucho esfuerzo una ventana y logra entrar en el interior. Una vecina la observa. En la otra pantalla mientras tanto, la misma chica, en idéntica situación falla en el intento y cae al vacío. Toda la acción tiene lugar en un decorado que no esconde su construcción precaria, su condición de arquitectura de ficción. La ciudad al fondo es una animación cuadro a cuadro incrustada sobre un croma; a priori una evidencia de la oposición arquitectura versus escenografía: una arquitectura "representada". La situación recuerda la clásica del cine mudo -recordemos la famosa escena de Harold Lloyd en el filme Safety Last (el hombre mosca) (1923)- en la que un ciudadano anónimo, el personaje encarnado por Lloyd, un tímido representante de la clase media, se enfrenta a los peligros de la gran ciudad, el individuo confrontado a la nueva escala de la metrópolis. En una versión posterior el gran cómico mexicano cantinflas se encuentra en una situación muy semejante en el filme "el bombero atómico" (1950). En su caso este representante de los barrios mas populares de la capital mexicana, los olvidados, un humilde repartidor de periódicos metido a bombero improvisado actúa con su buen corazón pero torpemente, desplegando a su vez todas sus limitaciones como héroe de pacotilla, forzado y esforzado. Para rodar la escena en el filme de Lloyd se construyó una escenografía -una fachada falsa- en lo alto de la azotea de un rascacielos para obtener imágenes de la calle y la ciudad "real" desde esa altura. En el filme de cantinflas la calle es en toda evidencia una retroproyección de la ciudad pre-filmada. En "les villes" la ciudad la componen volúmenes que recuerdan los architectons de Malevich -volúmenes blancos de pequeña escala- que se animan como en los filmes de Hans Richter y que no pretenden sino evidenciar que la verosimilitud de la situación se produce por obra de la "suspensión de la incredulidad". Si bien según se piensa de forma generalizada esta función tiende a ignorar las inconsistencias que intervienen en la construcción de la ficción, me gustaría desarrollar la posibilidad de un estado paradójico en el que, simultáneamente, nos debatimos entre esa «suspensión de la incredulidad» y una consciencia plena de los medios artificiales utilizados en esa ficción. Llamaré a este estado «la paradoja del incrédulo».

Paradoja del incrédulo.

De acuerdo a Walter Benjamin la arquitectura y el cine son paradigmas de una recepción moderna, una recepción «en estado de distracción»⁵. "la paradoja del incrédulo" supone un espectador consciente de su propia "estado distraído", y que ahora se debate en una especie de estado de vigilia, por dejarse llevar críticamente, al tiempo que suspende la incredulidad en estado de alerta, en tensión permanente. como cuando uno sueña que esta soñando lo que esta soñando, o sueña que se ha despertado de ese mismo sueño... una vez despierto pone en duda que se haya despertado pues ha

creído eso mismo en el estado precedente que era el sueño. La «paradoja del incrédulo» tendería a dilatar ese estado a toda la recepción, algo análogo a un durmiente capaz de estar soñando y producir simultáneamente el relato analítico de ese sueño.

Es significativa en este sentido la preocupación del maestro Georges Méliès en su artículo publicado en 1907 (*les vues cinematographiques*)⁶ por popularizar " el aspecto ignorado de la confección de tomas cinematográficas y especialmente las dificultades, insospechadas por el público, que se encuentran a cada paso en la ejecución de obras que parecen muy simples y naturales" y cuya razón de ese esfuerzo de difusión bastante detallado y exhaustivo es casi de orden moral "... para satisfacer su curiosidad , legítima por otra parte, y natural en personas inteligentes que siempre desean saber la razón de lo que ven". Como es bien sabido Méliès es el creador de esa rama del cine que el mismo denomina "vistas fantásticas" y que utiliza y desarrolla todos los medios del cine en la dirección del "trucaje" - en la misma línea, trabajando para la productora Pathé cabe citar a su contemporáneo Segundo de Chomón- y en oposición bien consciente a la rama "documental" iniciada por los hermanos Lumiere que el mismo Méliès llama "vistas al aire libre" o "fotografía documental animada", y que consiste en la " reproducir en cinematógrafo las escenas de la vida corriente". Una tercera vía -siempre según Méliès es la de "los temas compuestos" en la que "la acción está preparada como en el teatro y actuada por actores delante de la cámara ". (es decir todo el cine de ficción no-fantástico entraría en esta vertiente)

Volviendo al ejemplo de "les villes" parece evidente que estamos mas cerca del "trucaje" y del "tema compuesto" que de una vertiente documental. En esta dirección abundaría el hecho que la banda de sonido fue enteramente creada en estudio y sincronizada con la imagen a posteriori. Sin embargo hay algo extraño en les villes que nos obliga a resistir a encasillarla en una de esas categorías. En todo ese universo de falsas fachadas, ciudades animadas y sonido recreado -el sonido, dicho sea de paso, debería considerarse a justo título una herramienta mas de la escenografía- el personaje es lo único verdadero, o mejor el "esfuerzo" del actor, su acción física es lo único que persiste como "documental". Según Erick Rohmer, «El espacio fílmico es un espacio virtual, reconstruido por el espectador a partir de una operación de sutura imaginaria. El desglose en secuencias y planos y el montaje organizan tanto la duración de la película como su espacio. El espacio fílmico, aunque no corresponda a ningún espacio objetivo real, es convertido en habitable por medio de la imaginación del espectador. El espacio del filme es siempre un producto: producto de un técnica, pero también de la mente del espectador.»⁷

Les villes consiste en última instancia en la creación de un conjunto de elementos altamente ficcionalizados, pero presentados en un plano fijo, y que constituyen el marco al que el "actor" debe enfrentarse de forma física, como en un ejercicio para poner a prueba la posibilidad de habitar temporalmente ese espacio de ficción, no solo en la mente del espectador sino en la experiencia «real» del actor. El espacio arquitectónico que preexiste objetivamente como espacio pre-fílmico, mantendría en les villes ese estatuto

gracias al plano fijo y la doble proyección simultánea. Si lo propio de la arquitectura en oposición a lo escenográfico -según una definición que habría pues que considerar obsoleta- es ser susceptible de ser habitada, "les villes" sería pues una prueba alegórica de la posibilidad de habitar un espacio de ficción, de forma literal. La actriz no actúa, las imágenes en las que logra acceder al interior del decorado y traspasar ese límite conformado por la fachada- el límite clásico entre lo público y lo privado- son simplemente el documento objetivo de la única ocasión en que- entre 7 actores y actrices que lo intentaron varias veces- se logra traspasar ese umbral. El monitor paralelo muestra el resumen de los intentos fracasados. El espectador que tiende a mantener su «suspensión de la credulidad» en las dos soluciones propuestas a la misma situación, no puede dejar de sentir igualmente cierta tensión que van en la dirección de esa «paradoja del incrédulo».

En los tiempos de mi formación como arquitecto a mediados de los años ochenta viví ese tipo de paradoja de forma ciertamente intensa, al punto que pienso conformó mis intereses posteriores. Durante esos años de estudiante frecuentaba por el día la escuela de arquitectura y por las noches la escena teatral en Barcelona. En la escuela se respiraba sin duda la crítica post-modernista propia de aquellos años, pero también flotaba en el aire una sabia "humanización" de la ética del modernismo. A pocos años de la muerte del dictador Franco, se recuperaba históricamente la tradición truncada por la guerra civil en los años 30 que correspondía sin duda a ese elan modernista. Solo algunos maestros lúcidos veían en ese modernismo una componente escenográfica acallada oficialmente por una "ética", ética esencialmente constructiva y revisitada desde la tradición local. La palabra "escenógrafo" se usaba a menudo como insulto y el análisis del rol jugado por la fachada en cualquier proyecto era fundamental en ese juicio. Viajamos a Vicenza para ver el teatro olímpico y las villas Palladianas. Allí la cuestión no estaba tan clara; al retorno, durante las noches frecuentaba aun mas a menudo los escenarios de modo que la cuestión se tornaba cada vez mas compleja; un autor muy respetado como Joan Brossa - autor teatral, pero también poeta y autor de ensamblajes y objetos- cuyo vanguardismo y "compromiso" no se ponía en duda, se montaba en ocasiones con escenografías a base de telones pintados del gran escenógrafo wagneriano Mestres Cabanes. Papel, cartón y maderas precarias construían el marco de obras nunca estrenadas bajo la dictadura que experimentaban con el lenguaje y los códigos teatrales. Para cualquier persona no habituada a observar el dorso de un artefacto teatral su precariedad es decepcionante, sobretodo para aquel que piensa en términos de ética constructiva, cuya transparencia está en razón inversamente proporcional a la efectividad de lo ficticio.

Desertar el teatro.

Este malestar, esa dificultad por aceptar uno u otro código, la imposibilidad de certificar una división neta entre lo arquitectónico y lo escenográfico, esa tensión pues, es fundamental para abordar cualquier posición respecto del estatuto de la ficción, la cuestión del rol del público y en fin decidir sobre cualquiera de los elementos que forman parte de un artefacto potencialmente exhibible, desde una escultura a un edificio, un film, penetrable, habitable, temporal, efímero o monumental. Es hora pues de decir que el espacio donde

esas imágenes en movimiento son expuestas no puede ser inocente, y que la tensión de la que hablo en la construcción de ficciones, del otro lado de la pantalla deben igualmente plantear su estatuto ahora en el espacio de recepción. El estado "paradójico de incredulidad" supone igualmente un espectador consciente de su propio "estado distraído" en el espacio en el que se mueve, en el que las imágenes presentadas son un elemento más. El escenógrafo debe también ocuparse de reordenar la platea, de reedificar el edificio del teatro y pensar la calle. El escenógrafo debe ser urbanista, poner a prueba la percepción de la ciudad con una simple caja de cartón (anarchitekton)⁸ visitar el desierto y olvidarse de que el teatro existe y quemar todos los decorados (fuegogratis)⁹.

Una proyección. Delante del teatro en María Elena. María de espaldas a nosotros dice adiós a un grupo compacto de mujeres que entusiastas agitan sus brazos y pañuelos gritando con fuerza CIAO!!!, CIAO!!!, CIAO!!!...María se va caminando y se adentra en el desierto, que ahora ya es pampa, o teatro...etc.

Jordi Colomer.
Paris, Tel Aviv, Barcelona, 2008.

1. Sergio González. Habitar la pampa en la palabra; revista de ciencias sociales n. 13; 2003. Universidad Arturo Prat; Iquique; Chile.
2. Jordi Colomer. Les jumelles. Video et salle avec double projection. 2001.
3. Jordi Colomer. En la pampa. 4 Videos et salle de projection. 2008.
4. Jordi Colomer. Les villes. 2 videos en monitor y sala de proyección. 2001.
5. Walter Benjamin. illuminations. citado en. Jonathan Crary. Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna. Akal estudios visuales. Madrid, 2008/ suspensions of perception. MIT 1999.
6. Georges Méliès. les vues cinématographiques- Causerie par Geo. Méliès. in Annuaire général et international de la Photographie, Plon, 1907. p-362-392. citado en le cinéma: naissance d'un art 1895-1920.Flammarion, Paris. 2008.
7. ROHMER, Eric: L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau. Union Générale d'Éditions. París, 1977. Citado en VILA, Santiago: La escenografía: cine y arquitectura. Cátedra. Madrid, 1997, pp. 21-26.
8. Jordi Colomer. Anarchitekton (Barcelona, Bucarest, Brasilia, Osaka) 2002-2004. 4 videos et salle de multiprojection.
9. Jordi Colomer. fuegogratis. Video et salle de projection. 2002.