

La domesticación de lo irreparable. Cuando la Dirección de Arte entreteje (el género)

Edgar De Santo

Arkadín (N.º 8), e009, agosto 2019. ISSN 2525-085X

<https://doi.org/10.24215/2525085Xe009>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

LA DOMESTICACIÓN DE LO IRREPARABLE

Quando la Dirección de Arte entreteje (el género)

The Domestication of the Irreparable

When the Art Direction Interweaves (the Gender)

EDGAR DE SANTO

edgardesanto@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 19/3/2019 | Aceptado 16/6/2019

RESUMEN

Un ensayo a partir de la película *Tejen* (2014), del director Pablo Rabe, para pensar la Dirección de Arte de producción autogestiva en la actualidad. Un análisis adecuado de esta creación que pone en cuestión el canon y la tradición de este papel que, a pesar de ser fundante en la construcción del film, suele ser invisibilizado por tratarse de prácticas hegemónicas feminizadas. Sus climas, texturas y detalles nos recuerdan lo inexorable de la vida. Las decisiones tomadas por el equipo de trabajo logran una experiencia estética que nos pone de cara a nuestra propia existencia, de otro modo.

PALABRAS CLAVE

Dirección de arte; producción autogestiva; género; crítica

ABSTRACT

An essay from the film *Tejen* (2014), by director Pablo Rabe to think about the Art Direction of self-managed production today. An adequate analysis of this creation that puts in question the canon and the tradition of this role that, despite being foundational in the construction of the film, is often made invisible by feminized hegemonic practices. Its climates, textures and details remind us of the inexorable nature of life. The decisions made by the work team achieve an aesthetic experience that puts us face to face with our own existence, in a different way.

KEYWORDS

Art direction; self-management production; gender; critic

«El peso más grande. ¿Qué ocurriría si un día o una noche un demonio se deslizara furtivamente en la más solitaria de tus soledades y te dijese: "Esta vida, como tú ahora la vives y la has vivido, deberás vivirla aún otra vez e innumerables veces, y no habrá en ella nunca nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer, y cada pensamiento y cada suspiro, y cada cosa indeciblemente pequeña y grande de tu vida deberá retornar a ti, y todas en la misma secuencia y sucesión —y así también esta araña y esta luz de luna entre las ramas y así también este instante y yo mismo".»

Friedrich Nietzsche (1882)

La Dirección de Arte de las producciones autogestivas actuales bonaerenses han sufrido sin duda modificaciones respecto del canon: dialogan profundamente con la obra audiovisual no solamente desde el espacio profílmico, sino, también, en lo proyectual y en la posproducción.

Esta perspectiva de desplazamiento de la categorización del papel de la Dirección de Arte que desborda lo esperable por una cierta tradición es revisada claramente desde las construcciones audiovisuales. Pensar en los fondos ya no es solo privativo de la función del Director de Arte, sino que se encuentra en la génesis escritural del guion, en la apropiación de la cámara, como en múltiples aspectos de la poética del color que son tratados en la misma edición. Celebrando con alegría estos rebasamientos de los límites canónicos puedo decir que esto aporta un nivel de compromiso en la construcción audiovisual diferenciado en las prácticas autogestivas, en contraste con las producciones industriales. Un ejemplo sin lugar a dudas de esta situación es la película *Tejen* (2014), cuya ficha técnica nos dice que Pablo Rabe es director, guionista y cámara.

Sin embargo, el trabajo como Directora de Arte de Analía Almada, señalado tanto en los títulos de crédito del film como en su afichística [Figura 1], no surge en la ficha técnica de Filmaffinity. Este hecho nos hace pensar que existe un quiebre entre el espíritu de lxs realizadores de la obra y las categorías encorsetadas de festivales y páginas en las que solo reconocen ciertos rubros y consideran otros, desde lo que creo una perspectiva patriarcal, meramente decorativos en cuanto a las jerarquías de responsabilidad.



Figura 1. Afiche promocional del film *Tejen* (2014)

En esta misma lógica, las páginas replican un modelo asfixiante, periclitado e injusto. Intento poner el énfasis en debatir quién dice qué es lo sustancial de la cosa, desde qué perspectivas y cuáles en realidad son las que estuvieron presentes en el proceso de trabajo. Me despreocupa que pueda interpretarse este señalamiento como una hipersensibilización, ya que es un hecho que todas aquellas actividades o acciones que se le atribuyen hegemónicamente a la mujer son consideradas despreciables.

En buen romance, me atrevo a afirmar que los reductos machirulos se esconden a través de estos pequeños gestos colonizadores nuestros de cada día, sin que aparentemente tengan mayor trascendencia. Con lo dicho, reconozco un sinnúmero de directoras y guionistas mujeres o autopercibidas como tales, pero al ir a lo medular de los papeles encontraremos con mucha liviandad que en las artes audiovisuales, la Dirección de Arte —que implica el diseño de vestuarios, objetos, muebles, atrezzo, etcétera— termina relegada a una «linda actividad para una chica», sin mencionar que la mayoría de las veces, al grito de *¡Arte!*, lo único que se espera de su intervención es acomodar en la escena una silla para que la luz de la Dirección de Fotografía se luzca —valga la redundancia— en toda su magnitud.

La pregunta sería ¿qué es lo que le permite a la industria cinematográfica invisibilizar una práctica laboral sustancial en la construcción de un film? Si no consideramos como un detalle menor que se apele a una verborrea muy propia de las artes audiovisuales, incluso cuando pueda existir un genuino interés por la opinión y el trabajo estético de la Directora (como es en este caso), lo cierto es que podríamos pensar que no es más que un reflejo de una práctica social y una dinámica habitual que termina desdibujando ciertas funciones claves en la activación y en la construcción audiovisual. Si tenemos en cuenta que se trata de papeles generalmente desempeñados por mujeres, ¿es posible seguir creyendo que se trata de una decisión intrascendente que solo responde a la reproducción de formatos gráficos predeterminados? Y si esto ha sido así por el uso y la costumbre, ¿no sería momento de ponerlo en discusión?

Pensemos en esta línea: qué lugar se le ha dado a la enseñanza de la Dirección de Arte en el ámbito académico hasta hace muy poco tiempo y cuál es el imaginario generalizado de los realizadores en relación con este rubro al momento de llevar adelante sus proyectos. Insisto, más allá de lo discursivo. Quizás, hilvanando aquellos datos que en principio creemos inconexos, podamos empezar a revelar algo de la trama que subyace y motiva tales arbitrariedades.

¿De qué otro modo puede entenderse que Analía Almada, la responsable de la Dirección de Arte de *Tejen* (2014), haya sido literalmente *borrada* en ciertas instancias de difusión del film? Una Directora de Arte que ha cumplido un papel fundante para el constructo de la obra que nos convoca; que se ha consustanciado en la composición de los fondos, de la indumentaria, de los objetos; que ha extraído una forma particular que entraña la palabra a una cosa específica, definida y única; que trabajó de la generalidad de esa palabra a la singularidad de esa cosa específica y ha generado, así, ni más ni menos que el suelo donde se apoya todo el constructo audiovisual.

LAS TOMAS DE DECISIONES EN LA DIRECCIÓN DE ARTE DE *TEJEN*

La indumentaria de la niña protagonista del film es uno de esos vestiditos que todxs conocemos y asociamos rápidamente con las niñas. Una niña que salta, corre, trepa, se ensucia, de la mano de la sabia cámara de Pablo Rabe. Pero repentinamente descubrimos que la muchachita tiene un pantalón corto debajo de ese vestido tan de niña. Podríamos entender —si no pasamos por alto este detalle— que no es más que un recurso para proteger la intimidad de la pequeña actriz, pero yo elijo leerlo en clave simbólica [Figura 2]. En cómo el mundo ominoso que se nos plantea nos da una chance

interpretativa de que esta niña es un súcubo.

El súcubo (del latín *succubus*, de *succubare*, 'reposar debajo'), según las leyendas medievales occidentales, es un demonio que toma la forma de una mujer atractiva para seducir a los varones, sobre todo a los adolescentes y a los monjes, introduciéndose en sus sueños y fantasías. En general son mujeres de gran sensualidad y de una extrema belleza incandescente. El mito del súcubo pudo haber surgido como explicación del fenómeno de las poluciones nocturnas y la parálisis del sueño. Según otras perspectivas, las experiencias de visitas sobrenaturales claras pueden ocurrir por la noche en forma de alucinación hipnagógica. En el siglo XVI, una talla o escultura de un súcubo fuera de una posada, indicaba que también funcionaba como burdel (Wikipedia, 2018a).

En términos formales, este atributo del súcubo se revela en el diseño de Almada, que elige para una niña descalza en medio de la naturaleza agreste, un vestidito hegemónicamente femenino que contrasta por debajo con unos pantaloncitos hegemónicamente masculinos. Esto nos da pistas. El pantaloncito es verde, el vestido floreado, y este tiende a fundirse con el espacio natural. La silueta de la niña se muestra por la soltura de la indumentaria, que es reforzada por los movimientos de la actriz, por la suavidad de la tela; la amplitud del vestido va construyendo paso a paso, para los espectadores, una inocencia que quizás no sea del todo así.

Con este breve ejemplo quiero dar cuenta de que la noción de «niña descalza» que podría figurar en



Figura 2. Fotograma del film *Tejen* (2014). Dirección de arte: Analía Almada

un guion sin ninguna otra connotación es, para Almada, el disparador de un vestido en particular, con determinadas calidades y cualidades que, reunidas con un cierto tipo particular de pantalón, me permiten atisbar que formalmente se está hablando de un súcubo de manera colateral, al margen de las acciones y situaciones dramáticas que se desarrollan en la película.

Es posible encontrar este tipo de estrategias en películas consagradas como *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954), donde en una escena la protagonista invade el jardín del vecino sospechoso vistiendo un diseño de Edith Head, con un estampado de flores que coincide con la vegetación y logra una mimesis visual que tensa la situación de la película. En esta línea argumental de análisis plástico audiovisual en *Anticristo* (Foldager & Lars Von Trier, 2009) encontramos la misma genealogía cuando la protagonista con un vestido de flores se tiende en el pasto del jardín y se mimetiza con la tierra. Estas inteligentes decisiones sinérgicas entre la Directora de Arte, el Director y Guionista del film, y la corrección de color posterior en posproducción logran la potencia necesaria para que converjan las máximas tensiones posibles, desde lo plástico, lo visual, lo auditivo, y aquellas que surjan en términos estrictamente literarios.

LA CONCEPCIÓN VISUAL DEL FILM COMO UNA VANITAS VANITATUM

«Si los objetos en la Edad Media pueden figurar en la pintura, es porque tienen un sentido. En las vanidades, los objetos representados son todos símbolos de la fragilidad y la brevedad de la vida, de que el tiempo pasa, de la muerte.

Entre todos estos objetos simbólicos, el cráneo humano, símbolo de la muerte, es uno de los más corrientes. Se encuentra este *memento mori* (acuérdate de que vas a morir) entre los símbolos de las actividades humanas: saber, ciencia, riqueza, placeres, belleza [...]. Las vanidades denuncian la relatividad del conocimiento y la vanidad del género humano sujeto al paso del tiempo, a la muerte.

Otros símbolos que suelen encontrarse en las vanidades son fruta pasada, que simboliza la decadencia como en senescencia; las burbujas, que simbolizan la brevedad de la vida y lo repentino de la muerte; humo, relojes, y relojes de arena, que simbolizan la brevedad de la vida; e instrumentos musicales, símbolos de la brevedad y la naturaleza efímera de la vida.»

Wikipedia (2018b)

En esta película de Rabe, donde la obsesión por la reparación es un epicentro, se dialoga con la vacuidad de un destino irrefrenable: vamos a morir. En la misma dirección que las *Vanitas*, donde la contemplación de la obra nos permite recordar la finitud y lo irreparable que hay en la vida humana, el director, con formas contemporáneas, nos remite a estas nociones aterradoras. Es así que el mundo que se despliega ante nosotros con *Tejen* subraya texturas [Figura 3] tales como lo rugoso, lo chicloso, lo baboso, lo fibroso, lo húmedo, que son reductos atávicos de nuestra humanidad que aluden al inevitable hecho de que nos van a comer los gusanos.

Esta particular manifestación de lo ominoso, tanto así como la detención en la imagen en movimiento con un horizonte en la cámara pocas veces ortogonal, que nos lleva a pensar en el declive, en la caída y ascensión hacia la tierra —ya que son movimientos opuestos y complementarios—, está profundamente elaborado pero no necesariamente explicitado literariamente. El lugar de lo insoportable que le puede resultar al espectador, que no se ancla en lo audiovisual y que pretende justificación literaria, es deslumbrante.

La invitación que surge de esta producción es detenernos a contemplar los vacíos en los que caemos

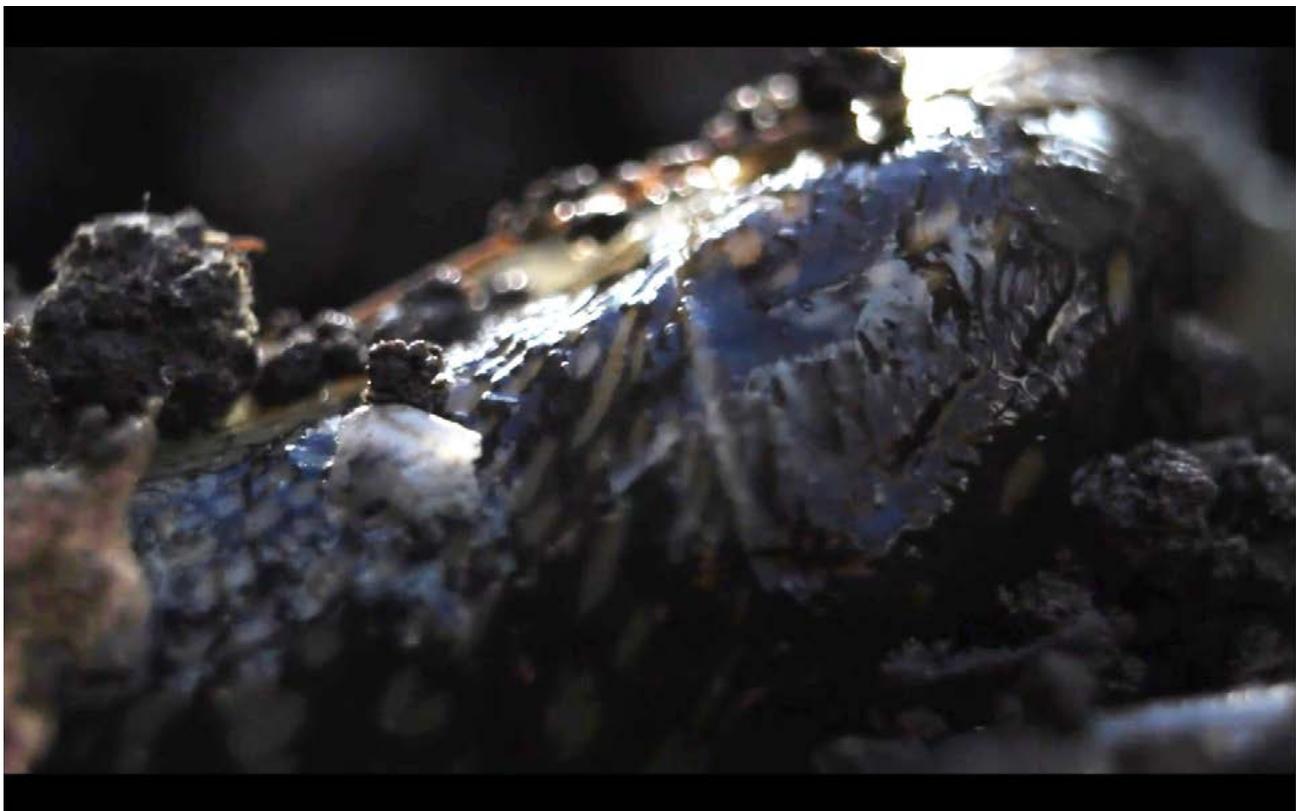


Figura 3. Fotograma del film *Tejen* (2014). Dirección de Arte: Analía Almada

y las emociones que esto despierta, del mismo modo que lo proponían las *Vanitas Vanitatum* en los bodegones del siglo XVII: recordar lo vacuo de la existencia.

LA LUZ QUE OCULTA

Sabemos que es imposible pensar e interpretar la Dirección de Arte sin el pleno diálogo con las decisiones lumínicas. Si hemos dicho que el campo textural de la película es difuso es porque la Dirección de Fotografía de Franco Palazzo logró enfatizar luces rasantes que estallan en potencia dramática con precisión, incluso sobre lo asqueroso o lo que entendemos como tal, que podría haber sido soslayado con la luz indicada. En este caso, la herramienta musical que aporta la luz a un conjunto de decisiones compositivas donde prevalece la figura compleja sobre el fondo complejo.

Esta vocación de ambigüedad se ve moderada por las decisiones de luz sobre los objetos, que exalta perímetros, contornos y, a la vez, oculta la estructura de la cosa. Esta materialidad arrasante de superficies refuerza aquella noción ya dicha de las *Vanitas*, como cierta incapacidad humana de quedarse solo en superficies que se opone a la línea argumental de la obsesión del personaje por ir a las estructuras. La vieja discusión renacentista que para dar cuenta del mundo que nos rodea es necesario ir a la estructura, a los huesos, a los tendones, músculos u órganos, se ve expuesta visualmente, descuartizada en su fina necesidad, por esta manera que se despliega ante nuestros ojos. Se sabe que genera cierto grado de molestia lo que en principio es una contradicción, pero desde el punto de vista visual del film, la contradicción nunca es incoherente a mi modo de ver. Decir y contradecir, mostrar y

ocultar, ese doble movimiento poético que nos detiene y nos aterra repele todo raciocinio. Una fuerte escena casi final subvierte el tema de las figuras humanas: no son figuras sino fondos palpitantes. Casi como una escenografía viviente, los cuerpos constituyen una masa crítica. La luz los enrarece, los movimientos retuercen el potencial plástico y la cámara casi parece rasguñarlos. Como una escena del *Purgatorio*, de Dante Alighieri, [Figura 4] ese fondo-marco de paredes palpitantes trama lo que de por sí a lo largo de la diégesis es ominoso, es asfixiante pero sin pirotecnias coreográficas. Un hallazgo conceptual plástico [Figura 5].

CIERTAS CONCLUSIONES: ENTRE «EL ME GUSTA Y NO ME GUSTA»

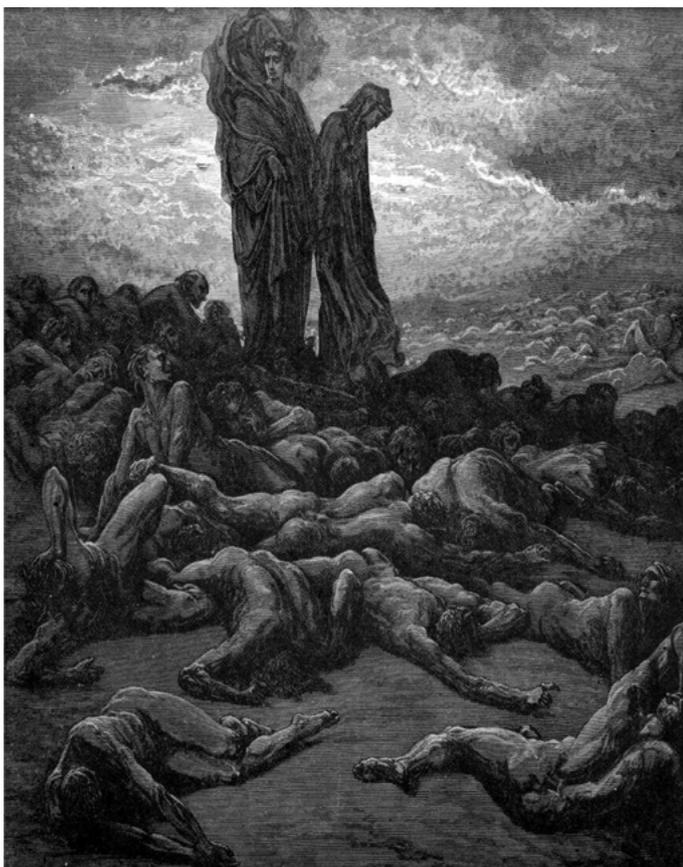
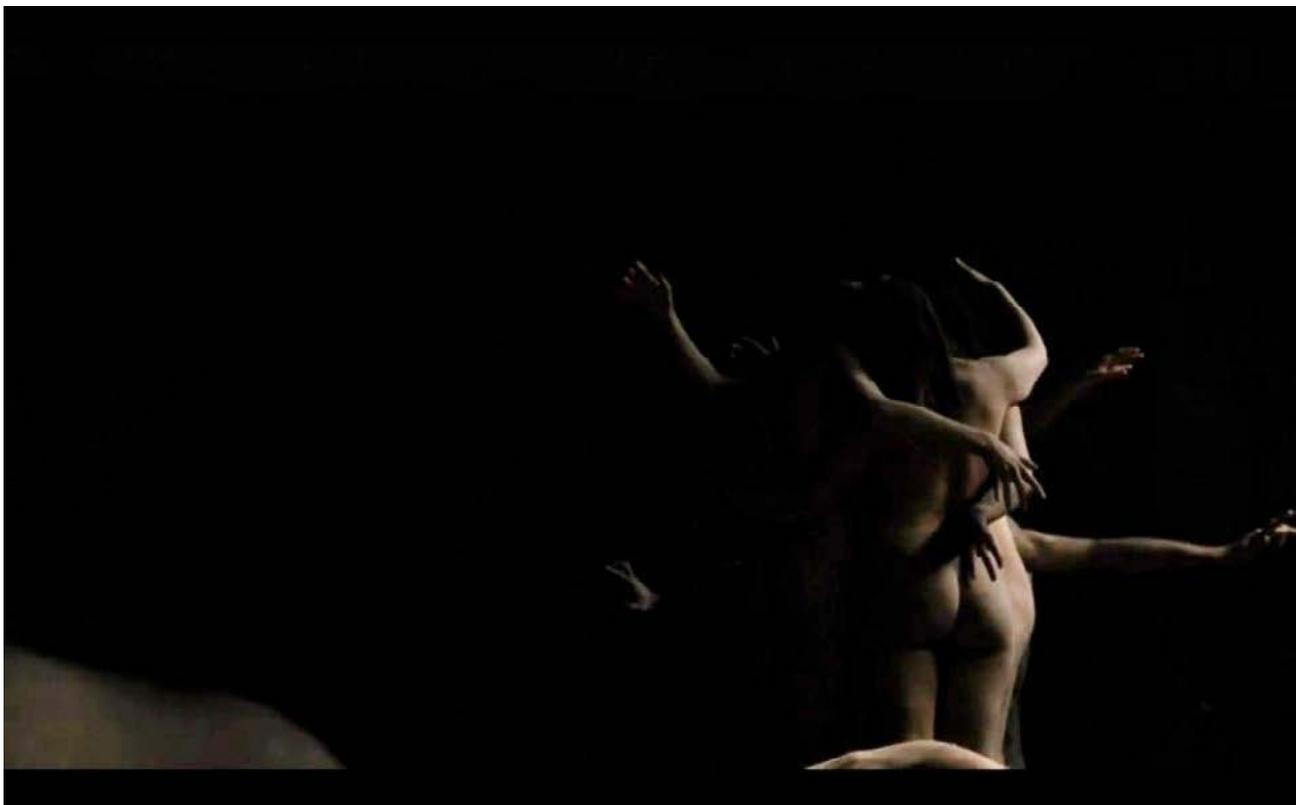


Figura 4. *El Purgatorio* (1867), de Gustave Doré. Obra de la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri

Figura 5. Fotograma del film *Tejen* (2014)

He intentado con este escrito revisar la Dirección de Arte en sus dimensiones contractuales sociales, focalizando en la práctica en sí para luego problematizar la obra. Es impensable una Dirección de Arte sin film, como asimismo es impensable un film sin Dirección de Arte, al margen de quién ejerza la función. En esta breve conclusión voy a poner en discusión ciertos aspectos que en este vaivén entre cámara, luz, dirección de arte, edición y campo sonoro hacen de *Tejen* una obra coherente. En principio, el «me gusta» y el «no me gusta» no alcanzarían, y tampoco los premios que recibió la película; la pregunta acerca de lo que pretenden los autores con sumir al espectador en fuertes emociones, en otras palabras, profundizar el patetismo del discurso, se me torna absurda: desde los griegos que sabemos que atravesar ficcionalmente profundas emociones de tristeza, melancolía, horror, angustia, aluden a la posibilidad catártica. Cuando escucho ciertos «no me gusta» me pregunto: ¿A qué se refieren, a la materialidad, a la historia o al tratamiento visual de la película? ¿Al problema metafísico o al contrato social que arma? «Me gusta» o «no me gusta», que en la actualidad proliferan, deberían estar en el *Manual de zoncetas argentinas* (1968) de Arturo Jauretche. Es estúpido, dada la complejidad del constructo artístico, reducirlo a un gusto que se parece más a elegir entre una mayonesa y otra, que a la interpelación a la que alude al hecho artístico.

No voy hacer una exégesis de lo que significa hacer el trabajo de este trabajo; otra zonceta argenta es pensar «qué trabajo que dio». Algo que es inherente al proceso artístico es proceso y resultado. La letanía de muchxs acerca de «qué trabajoso, qué difícil fue hacerlo autogestivamente» es simplemente una queja cuando no se logra el objetivo de los creadores. Es manifestarse con la obra creativa y no

hacer una suerte de biografía de lo que resulta el proceso de producción. Esos chimeríos, que la prensa amarillista utiliza siempre para victimizarse, prefiero dejarlos de lado en pos de una cuestión que *Tejen* posee: eficiencia artística. Poéticamente desfamiliariza o nos sumerge en el extrañamiento tan mentado por Viktor Shklovski: despliega ante nuestra mirada un mundo común y lo transforma en ominoso y pesante.

Caigo nuevamente con mis inevitables citas al recordar el cuento «El cardenal Napellus» (1979), de Gustav Meyrink, como síntesis de mi opinión sobre esta notable obra que nos convoca:

—Nunca fui sacerdote, pero desde muy joven un oscuro e irresistible impulso me alejaba de las cosas de la tierra. He vivido horas en que el rostro de la naturaleza se transformaba, frente a mis ojos, en una burlona mueca diabólica y montañas, paisajes, agua y cielo, mi propio cuerpo me parecían inexorables muros de una cárcel. Probablemente ningún niño sienta nada, cuando la sombra de una nube, pasando delante del sol, cae sobre un prado; yo, en cambio, era presa de un terror que me paralizaba y como si una mano me hubiera arrancado de golpe una venda de los ojos, alcanzaba a ver el secreto del universo, lleno de torturas mortales, de millones de minúsculos seres vivos, que odiándose se torturaban, ocultos entre los tallos y las raíces de la hierba (p. 35).

Tejen es una experiencia estética, como fenómeno artístico audiovisual, que aporta notas nuevas a cualquier imaginario previsto: nos pone de cara a nuestra propia existencia de otro modo. Establece un nuevo techo en la producción regional y nacional de autogestión y posee una constitución poética que abre a una imperdible experiencia.

Sin dudas, este trabajo de Analía Almada da cuenta de cuando la Dirección de Arte se entreteje de manera potente, coherente y sobria en el hecho audiovisual.

REFERENCIAS

- Foldager, M. L. (Productora); Lars von Trier (Director). (2009). *Anticristo* [Película]. Dinamarca: Zentropa.
- Hitchcock, A. (Productor y director). (1954). *La ventana indiscreta* [Película]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Jauretche, A. (1968). *Manual de zoncetas argentinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Meyrink, G. (1979). *El cardenal Napellus*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Librería La Ciudad/F. M. Ricci. Recuperado de <https://lelibros.online/libro/descargar-libro-el-cardenal-napellus-la-biblioteca-de-babel-en-pdf-epub-mobi-o-leer-online/>
- Nietzsche, F. (1882). *La Gaya ciencia*. Ciudad de México, México: Monte Ávila.
- Rabe, P. (Director). (2014). *Tejen* [Película]. Argentina: Más Ruido Cine Digital.
- Wikipedia. (2018a). Acerca de Súcubo. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%BAcubo>
- Wikipedia. (2018b). Acerca de Vanitas. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Vanitas>