

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

FACULTAD DE ARQUITECTURA - CARRERA DE CINE



**EL DIRECTOR DE ARTE Y SU ESTILO EN LAS
REALIZACIONES CINEMATOGAFICAS: HUGO
TRIPODI**

TRABAJO PARA OPTAR AL TITULO DE
LICENCIATURA EN CINE

Autor: Solange Queirolo Muñoz

PROFESOR GUÍA: SOLEDAD MORALES

Fecha de presentación: MARZO, 2010

Valparaíso – Chile

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quisiera agradecer a mi profesora guía Soledad Morales, por su incondicional labor a través de todo este proceso, sin su apoyo, conocimiento y dedicación, el desarrollo de mi investigación no habría tenido éxito.

Asimismo al director de la Cineteca Nacional, Ignacio Aliaga, por permitir acceder libremente al texto que sirvió como base teórica esencial en esta investigación.

Merecen también de toda mi gratitud aquellas personas que me apoyaron con su testimonio y material de registro para enriquecer esta investigación: Jorge Benítez, Eduardo Machuca Serey, Joaquín Eyzaguirre, Tatiana Gaviola, Roberto Artiagoitía, Loreto Vuskovic, Danka Marinkovic, Lucía Perezy por supuesto Hugo Trípodí.

Finalmente, lo más importante: agradecer profundamente a mi familia por su eterno apoyo, comprensión, amor y fe.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPITULO 1 MARCO TEORICO.....	6
1.1 Definiciones Generales.....	12
1.2 Definición del estilo en el cine.....	15
1.3 Definición y reconocimiento de la intervención del director de arte dentro de la puesta en escena.....	18
1.4 Reseña histórica de la dirección de arte.....	22
1.5. Teorías de las labores en la dirección de arte.....	27
1.6 El desarrollo de la dirección de arte en Chile.....	30
CAPITULO 3 MARCO METODOLOGICO.....	36
3.1 Biografía de Hugo Trípodi.....	36
3.2 ANALISIS FILMOGRÁFICO DE HUGO TRÍPODI.....	43
3.2.1 RADIO CORAZÓN.....	43
3.2.1.1 Análisis del proceso creativo e investigativo del director de arte frente al guión (desglose, propuestas, referencias, etc.).....	44
3.2.1.2 Rodaje: Trabajo del director de arte y su equipo en el set de filmación.....	57
3.2.1.3 Análisis estético del film, comparativo.....	59
3.2.2 CASA DE REMOLIENDA.....	78
3.2.2.1 Análisis del proceso creativo e investigativo del director de arte frente al guión (desglose, propuestas, referencias, etc.).....	79
3.2.2.2 Rodaje: Trabajo del director de arte y su equipo en el set de filmación.....	86
3.2.2.3 Análisis estético del film, comparativo.....	90
3.2.3 TERESA.....	113
3.2.3.1 Análisis del proceso creativo e investigativo del director de arte frente al guión (desglose, propuestas, referencias, etc.....	114
3.2.3.2 Rodaje: Trabajo del director de arte y su equipo en el set de filmación.....	121
3.2.3.3 Análisis estético del film, comparativo.....	124
CONCLUSIÓN.....	138
ANEXOS.....	144
BIBLIOGRAFÍA.....	177

INTRODUCCIÓN

“Desde que Louis Lumière realizó uno de los primeros filmes de ficción conocidos, El Regador Regado (o El jardinero regado), en 1896, en el que utilizó para este fin una huerta –escenario o decorado-, un delantal y un sombrero para el hortelano –vestuario- y un accesorio indispensable como recurso dramático: una manguera –atrezzo-, se hizo necesaria para el cine de ficción la dirección artística, sin cuyos elementos no habría filme, ni historia, ni público, ni éxito”

George Sadoul

Les Maravilles du cinéma

Es sabido que la dirección de arte es uno de los pilares fundamentales al hablar de una buena o mala película. Los diversos festivales de cine que existen a nivel nacional e internacional, avalan lo mencionado, al premiar todos los años a diversos directores de arte que destacan su trabajo por sobre otros en distintos aspectos. A partir de esto, ha surgido la idea de investigar sobre el estilo propio de un director de arte, independiente del género y/o director con quien trabajen, es probable que pueda existir una delgada línea que nos guíe por un estilo propio que se vea impregnado en todas y cada una de las obras en las que ha participado.

Sin embargo, al hablar del resto del mundo que está desvinculado de estos medios como festivales y muestras, nos encontramos con una realidad devastadora ya que, según los comentarios recogidos de variados e importantes directores de arte, existe claramente una falta de consideración sobre la creatividad y la autoridad del director de arte, esto se propaga no solo a los espectadores, que lógicamente, ignoran en su mayoría funciones de la dirección artística, sino a gran parte de los críticos que directamente influyen en ellos, que ni siquiera mencionan esta especialidad fundamenten en el cine de ficción, ya sea para bien o para mal, en las fichas técnicas de las películas que comentan y también a periodistas supuestamente especializados que o confunden los roles de las especialidades cinematográficas o se expresan mal, contribuyendo a que el público se confunda también.

La motivación me lleva a proponer como tesis el tema del estilo en el director de arte, se va generando a medida que observo, analizo y pienso el área de la dirección de arte, no tanto como un concepto sino como un oficio.

Dentro de la problemática del estilo propio en el director de arte, llama la atención en particular el trabajo de Hugo Trípodí, director de arte argentino, quien ha consagrado su carrera en la cinematografía chilena. Se vuelve interesante que un director de arte trasandino sea capaz de plasmar en imágenes, en la puesta en escena, detalles tan pequeños que engrandecen la posibilidad de vislumbrar la identidad de nuestro país, detalles que muy pocos directores de arte chilenos han podido conseguir demostrar ante las cámaras, estando en las mismas precarias condiciones de cualquier producción nacional.

Trípodí, logró fascinarme por aspectos que no percibí del resto. Un carácter tranquilo, introvertido, que se conjuga muy bien con su silenciosa laboriosidad casi imperceptible durante la preproducción, contrapuesto a la monumental puesta en escena, donde se aprecia cada detalle que deja entrever la identidad del país, sin descuidar por su puesto el carácter dramático propiamente tal que debe tener cada elemento montado.

Por razones ajenas a este trabajo de investigación, he visto todas las películas en las que él se ha desempeñado como director de arte y en todas percibí esa intimidad del ser chileno.

La metodología para realizar esta investigación es el visionado de 3 películas chilenas en las que ha trabajado Trípodí, encontrando los recursos estilísticos estéticos que utiliza, así como el patrón estético que pueda estar presente. El análisis de su metodología de trabajo a través de entrevistas al Hugo Trípodí, a los asistentes que ha tenido y a los Directores para los que ha trabajado, así como la investigación de su proceso creativo por medio de libros de arte, material gráfico y fotografías referenciales propias que pueda utilizar en cada film.

Para el desarrollo de la tesis se establecen parámetros de los conceptos que abarcan el rol del Director de Arte, la puesta en escena y sus componentes y el término “estilo”

El desarrollo de la investigación es segmentado por el campo en el que Trípodí se desenvuelve con mayor propiedad: la ambientación y el vestuario.

Se espera que con el análisis se llegue a encontrar algún patrón estético, alusivo a un estilo, independiente de cada director de los filmes respectivos.

Se hace necesario otorgar identidad al film, no solo identidad autoral, sino también identidad estética que no necesariamente sea atribuible al “gran director”

sino más bien al director de arte, aquel que finalmente otorga el poder estético identitario, dejando en el aire una pincelada de sentimientos plasmados en la imagen.

No pretendo con esto dejar pasar desapercibido el hecho de que autores potentes como Almodóvar, Tim Burton o nuestro compatriota Nicolás López son realizadores que abarcan de manera global la estética propuesta para sus filmes. Es sabido y comprobado que ellos imparten con su estilo propio la creación estética de sus espacios. Sin embargo hay un grupo no menor de directores de arte que son buscados y elegidos específicamente por “su mano”, por su punto de vista frente a la vida y frente a la imagen que ven en ella. Solo por este motivo es importante reconocerlos y demostrar su aporte complementario a la cinematografía

Hipótesis:

El Director de Arte, aunque depende de las ideas creativas de su Director, es capaz de imponer un estilo propio en la creación de una obra cinematográfica. Este estilo además de estar presente en una obra, se da a conocer en el trayecto que el director de arte desarrolla a lo largo de su carrera, por lo tanto, puede apreciarse en cada uno de los Films en los que participa, independiente del género y/o autor al cual pertenezca.

De este modo, el director de arte logra entrever a través de su filmografía un estilo estético propio y a través de su oficio, un procedimiento y método único para trabajar su estilo estético dentro de la puesta en escena.

Objetivo General:

Reconocer la poética de Hugo Trípodi como director de arte.

Objetivos Específicos:

Descubrir y analizar los recursos estilísticos y estéticos de la filmografía de Trípodi.

Verificar la presencia de un patrón estético que guíe el diseño artístico de Trípodi.

Apreciar los aspectos históricos/culturales referenciales que fundan la elección y diseño artístico del trabajo de dirección de arte, considerando tales aspectos, como influencia directa en el proceso creativo.

CAPITULO 1:

MARCO TEORICO

La dirección de arte en el cine, si bien es un campo extremadamente importante, digno de ser admirado y premiado a nivel mundial, posee un muy escaso material bibliográfico que dé testimonio de su formación, conformación, definición, desarrollo, historia. Todo material bibliográfico al menos a nivel nacional, está remitido solo a las ramas con las que se conforma el oficio como tal (arquitectura, diseño, estudio del color, fotografía, historia, etc). Los textos existentes sobre la dirección de arte, aluden a la escenografía y tratan el tema de este oficio como tal, basándose en recursos experienciales, con mínimas instancias de reflexión en el diseño artístico. Lo mismo sucede en el caso del estilo de un artista, el que descansa en el apellido de tal o cual director cinematográfico, enfatizando el trabajo narrativo y la puesta en escena a nivel general, atribuyendo de esta manera todo crédito creativo al realizador.

Existen vagos registros del oficio del director de arte, rescatados siempre en ciertos filmes importantes, enmarcados dentro del acervo cultural fílmico, sin embargo, aún no es posible encontrar, al menos en Chile un compendio de directores de arte o un texto que llame al análisis y reflexión del trabajo de este creador dentro de la creación misma. En Chile, la dirección de arte toma un rasgo neto de oficio, no existen textos que introduzcan al método, a la praxis de la dirección de arte, por lo tanto alguien que desee introducirse en esta área necesita conocimientos previos de arquitectura, pintura, diseño, fotografía, historia, etc., sin pasar mediante un filtro que pretenda encausar al artista para desempeñarse en este campo.

Al ser Chile un país lleno de mixturas estéticas, se hace interesante y a la vez complejo trabajar la dirección de arte cinematográfica (al menos cuando se desea representar escenarios que marquen la identidad nacional de la película) debido a que hay que lidiar con temas históricos y socio culturales que influyen de manera importantísima en la puesta en escena.

Actualmente existe un texto escrito por Félix Murcia, donde se puede observar al director de arte en su proceso creativo y productivo, a través de reflexiones personales, observaciones, acciones y anécdotas de su oficio. Si bien Murcia es de nacionalidad española, es un director de arte cuyo trabajo ha cruzado fronteras y por tanto, puede ser perfectamente atribuible al estudio del trabajo de Hugo

Trípodi, uno de los tantos directores de arte en Chile que pasa desapercibido por las masas y que es extraordinariamente reconocido por el medio.

De esta manera se toma el texto “La Escenografía en el Cine; el arte de la apariencia” de Félix Murcia, como la matriz que sostendrá el análisis filmográfico de Trípodi, de manera que el libro sea un puente que nos comunique entre la creación y el sentir y percibir del creador, que apoye el discurso individual del director de arte y rescate su premisa personal por sobre el gran concepto que pueda imponer el director de la película.

Se pretende entonces rescatar dicho texto con el fin de aplicar ciertas reflexiones al trabajo de investigación y en el caso que sea aplicable, apoyar los resultados teniendo como respaldo tales reflexiones.

Así mismo, la fuente bibliográfica mencionada anteriormente, posee datos históricos que podrían acercarnos al quehacer del director de arte, a su evolución, no tanto como quisiéramos conocer a nivel latinoamericano, ni menos aún nacional, sin embargo, como marco histórico se establecen ciertos hitos importantes que es indispensable mencionar.

Dirección de arte, estilo, ambientación y vestuario, son los conceptos con los que se trabajará durante toda la investigación por tanto serán considerados bajo los conceptos de los autores que se mencionan a continuación.

Se reconoce el arte como concepto, asociándolo a una acción directa, según la Real Academia Española.

“es la manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”

Se rescata de Murcia, el concepto de la Información Visual con la Inventada, al momento de representar espacios alusivos a una época de la cual se poseen escasos registros visuales referenciales de atmósferas estéticas

“Para la reproducción artesanal de muchos escenarios por el sistema tradicional, no siempre se posee información y documentación suficientes para garantizar una réplica exacta, por lo que hay que recurrir a soluciones engañosas para cubrir las inevitables deficiencias derivadas de la falta de rigor. Estas soluciones, que

tienen que partir exclusivamente de la inventiva, se sustentan sobretudo en la posibilidad de enmascaramiento que ofrecen las perfeccionadas técnicas de acabado de los decorados mediante prótesis ficticias de realismo psicológico con esqueleto de madera, carne de escayola y papel de papel kraft, reforzadas por un adecuado tratamiento del color, y de determinados elementos de atrezzo para testimoniar el momento histórico. Se entremezcla información visual real con la inventada”.

Por otro lado, el Sindicato de Trabajadores de Cine de Chile ha elaborado un documento que da a conocer los roles de cada trabajador dentro del medio. A partir de este documento se puede dar a conocer un parámetro más nacional sobre el quehacer del Director de Arte, sus competencias y responsabilidades, que podrían llegar a ser extremadamente distintas respecto al resto del mundo, considerando que Félix Murcia proviene de un país donde la industria cinematográfica es sólida y por ende los roles de cada trabajador difieren de esta “PYME” del cine de nuestro territorio.

Murcia presenta la intencionalidad del director de arte dentro de la obra cinematográfica, otorgándole responsabilidades implícitas como otorgar expresividad a cada ambiente que deba trabajar, sugiriendo atmósferas que ayuden a completar el significado total de la puesta en escena, tomando en cuenta que los decorados por sí mismos también poseen su propia expresividad para sugerir ambientes o realizar ideas. Esto sirve como un elemento que permita descubrir un patrón estilístico en común, para el análisis de los decorados expuestos en la filmografía de Trípodi.

Murcia habla de *escenotecnia* como un recurso técnico y artístico para lograr la verosimilitud de los escenarios. También clasifica los escenarios en:

Naturales ⇒ Paisajes

Artificiales preexistentes ⇒ Edificaciones

Construidos artificialmente ⇒ Decorados

Adaptados ⇒ Paisajes y edificaciones reales y decorados artificiales

“Estos escenarios o decorados se suelen diseñar con una aparente naturalidad muy distante del exhibicionismo que requieren las grandes superproducciones, pero sin renunciar, por ello a lo que se entiende por espectáculo, desde el punto

de vista de la contemplación intelectual, ni la capacidad de atraer la atención por medio de la elocuencia expresada a través de ambientes comunes que despierten curiosidad, deleite y otras reacciones mediante la exhibición de determinadas singularidades que acentúan su carácter”.

Murcia, da a conocer a grandes rasgos el proceso creativo del Director de arte. Desde la concepción de la idea de la ambientación hasta la interacción de la escenografía con la narración de la historia. Se toma como modelo este proceso para establecer el presupuesto del proceso creativo del artista. El autor comienza por la materia prima al momento de crear: la imaginación, que servirá para recrear los futuros escenarios, donde el director de arte tomando en cuenta la especialidad, volumen, luz, elementos decorativos, etc., inclusive la acción a desarrollar dentro de tal espacio y la funcionalidad de cada elemento propuesto para el decorado, analiza, detalla y justifica lo que debe y no debe aparecer y establece forma, color, carácter y estilo a cada elemento propuesto, formando de esta manera la atmósfera dramática del espacio, llegando finalmente a la propuesta concreta o boceto.

Pasando al tema del análisis del estilo, se define el concepto de “estilo” apoyándose en David Bordwell, quien conceptualiza el término como un *“sistema fílmico formal que organiza las técnicas cinematográficas”*. Cada director establece un sistema con técnicas específicas según diversas circunstancias que pueden ser alusivas a la historia u otros elementos condicionantes. Si bien Bordwell lleva el tema de estilo a un solo personaje, El Director, el concepto de estilo puede ser aplicable a cualquier miembro creativo del equipo de producción, enfatizando por supuesto la labor del director de arte, cuya labor ya ha sido suficientemente defendida con el autor anterior, Félix Murcia.

Bordwell también otorga importancia y valor al concepto de estilo, cuyo aporte se mide específicamente en el significado y efecto que puede producir una película en el espectador.

“También podemos ampliar el termino “estilo” para describir el uso característico de técnicas hechas por un solo director o por un grupo de directores. El espectador quizá no note conscientemente el estilo del filme, pero éste hace una importante contribución a los significados y a los efectos de la película”

La puesta en escena, que es donde se desarrolla el trabajo de Trípodí, debe

pasar a ser conceptualizada. Para eso se toma como base a Ramón Carmona:

“El término puesta en escena viene del teatro y significa montar un espectáculo sobre el escenario. Aplicado al trabajo fílmico, describe la forma y composición de los elementos que aparecen en el encuadre.”

Apoyando a Félix Murcia, Carmona también hace referencia al trabajo creativo para la puesta en escena, donde le otorga la capacidad de permitir al director de arte, construir un mundo imaginario sin referente real pero completamente verosímil. Es aquí donde entra por completo la capacidad creativa e imaginativa del director de arte, quien debe ser capaz de dar al espectador la seguridad de que un espacio que quizás jamás existió, pueda ser completamente verosímil para la realidad que muestra la pantalla, es decir, puede producir un “efecto de realidad”

Para establecer los parámetros del análisis de la puesta en escena se considera nuevamente a Bordwell. A continuación se enumeran las acciones que él recomienda para este tipo de análisis:

1. Observar cómo se presenta el escenario, el vestuario, la iluminación y el comportamiento de las figuras.
2. Enfocarse en sólo una clase de elemento a través de una escena.
3. Reflexionar sobre el patrón de los elementos de la puesta en escena.
4. Establecer el funcionamiento de dichos elementos.
5. Establecer los nexos entre cada elemento y su función estructural durante el filme.
6. Notar cómo la puesta en escena se moldea en el espacio y en el tiempo para atraer y guiar la atención del espectador, creando diversas reacciones.
7. Relacionar el sistema de la puesta en escena con la forma de la película a gran escala.
8. Descartar en todo momento el factor realista que pueda tener cualquier elemento, para no coartar la variedad de posibilidades que puedan darse en la puesta en escena.

Cabe destacar en esta investigación los componentes de la puesta en escena. Para este motivo, volvemos a tomar como base teórica a Ramón Carmona, quien menciona al menos tres elementos presentes en la puesta en escena:

- a) Elementos que remiten al diseño global de la producción
- b) Elementos que se refieren al componente humano
- c) Elementos que tienen que ver globalmente con la constitución de un espacio/tiempo determinados.

“El diseño de producción es quizá la parte más importante por cuanto de él depende en gran medida la coherencia final del film” (Carmona)

El concepto que se explotará de punta a cabo será la escenografía, llamada en el cine “ambientación”, considerando la analogía comprendida en los textos de autores españoles. Dicho concepto se trabajará según la teoría de Carmona, quien toma al escenario como un contenedor de los acontecimientos del film, siendo a veces simple testigo y otras veces incitador de tales acontecimientos. De esta forma el escenario puede asumir un rol dramático o narrativo; puede contener elementos que por sí solos establezcan una función semántica específica, ya sea por su sola inclusión como parte del decorado o por su carácter recurrente.

“El escenario puede ser natural o artificial, es decir, construido especialmente para la ocasión”. En este segundo caso:

1. *Puede buscar una verosimilitud extrema, intentando reproducir por todos los medios un efecto de realidad o fingirla mediante transparencias, superponiendo en el laboratorio imágenes tomadas por separado.*
2. *Asumirlas como tales decorados explícitos”.*

Finalmente La utilería toma un papel importante dentro de la ambientación. Este concepto es definido por David Bordwell con la siguiente cita:

“Cuando un objeto del escenario tiene una función dentro de la acción continua, podríamos considerarlo utilería”

1. 1 Definiciones Generales

Dentro de esta tesis se utilizarán ciertos conceptos específicos, los cuales serán tomados a partir de la definición según el Vocabulario técnico de la ENCICLOPEDIA ILUSTRADA DEL CINE¹

Accesorios: 1. Sinónimo de Atrezzo. En tal caso se llamaría accesorios de la escena. En general cada estudio tiene su almacén de accesorios de la escena y del decorado. 2. Accesorios de la cámara. Conjunto de aparatos añejos al tomavistas pero indispensables para su utilización.

Ambiente: 1. Una de las características del arte cinematográfico es la de crear, transplantar y reconstruir la realidad en la pantalla. Muchos son los elementos que intervienen para lograr el ambiente, tales como el decorado, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, la elección de los actores más idóneos, el color, la música, etc. 2. Lámpara de incandescencia utilizada en los spotlights para dar una iluminación distribuída de forma uniforme y sin contrastes.

Arquitecto Decorador: Profesional de la industria cinematográfica encargado de idear los bocetos de los decorados y, en ocasiones, realizar maquetas de los mismos. Dirige asimismo la construcción de escenarios y selección de mobiliario y, en general, cuida los detalles de la ambientación antes de iniciarse en el rodaje de las escenas.

Art Designer: Voz angloamericana sin equivalencia castellana precisa, que designa una función ocasionalmente identificada con el del art director y que puede referirse también en algunos casos, al asesor o consejero visual de alguna película.

Art Director: Voz angloamericana que suele designar al decorador de una película o a la persona que se ocupa de la preparación escénica.

Atrezzo: Voz de procedencia italiana, muy usada en España, cuya traducción directa sería “trastos, utensilios, instrumentos para varios usos” y su equivalente castellano es “utilería”. Con esta denominación se comprende todo el material de mobiliario, utensilios y objetivos de uso común necesarios para el rodaje de distintas escenas durante la realización del film.

¹ ENCICLOPEDIA ILUSTRADA DEL CINE, Editorial Labor S.A., Barcelona, España, 1970.

Caracterización: Expresión que se designa indistintamente al maquillaje especial de un actor en una determinada creación, así como la composición efectuada por un primer actor o un intérprete especializado en tipos de carácter también característico y genérico.

Complejo: Conjunto de decoraos que forman varias habitaciones comunicadas entre sí, o bien un piso, un poblado, etc., y que se montan en un mismo plató para facilitar la labor durante el rodaje, mientras en otro plató se construyen nuevos decorados.

Decorado: Escenario real (natural) o artificial en el que tiene lugar la acción de una película. Los decorados artificiales pueden ser erigidos en estudio o en exteriores, ya sea en un lugar que se ajuste a su carácter o a un terreno contiguo al estudio cinematográfico. El decorado cinematográfico se reducía en los inicios del cine a unas telas pintadas, contrapartida del escenario teatral. A partir de las enseñanzas del movimiento neorrealista la *Nouvelle Vague* _por motivos a la vez económicos y estéticos_ impuso el principio de prescindir de los decorados para rodar en escenarios naturales, lo que ha hecho a la vez más simples y más complejos los problemas de la escenografía, que conserva un puesto de excepcional importancia dentro de la creación cinematográfica.

Efectos Especiales: Conjunto de procedimientos utilizados par crear la ilusión de fenómenos naturales o extranaturales, imposibles de ser tomados en realidad. Los efectos especiales y los métodos para conseguirlos son muy diversos y para ello se utilizan gran variedad de trucajes.

Figurinista: Creador de los bocetos del vestuario de un film. El figurinista cinematográfico debe poseer unos conocimientos profesionales más amplios que el teatral, ya que ene el cine, el vestuario contribuye, en muchas ocasiones, a crear la sensación de realismo.

Interiores: Escenas que se ruedan en el interior del plató y que por tanto, requieren iluminación artificial. Algunas escenas de exteriores se ruedan como interiores en el plató, para lo cual se construyen decorados. Interiores naturales son los que se ruedan en el interior de lugares edificios no contruidos especialmente para el rodaje de un film, sino utilizados para ello, aprovechando sus características apropiadas como escenario para una toma determinada.

Maquetas: Decorados en miniatura que se colocan ante la cámara, ajustados a las proporciones en que han de aparecer ante la pantalla con respecto a los personajes, para dar una sensación de que se trata de un auténtico decorado construido según las proporciones normales. Las maquetas se emplean para completar decorados con techos, presentar edificaciones de estructura difícil de localizar, destrucciones y otras variantes de características similares; pueden ser fijas o animadas.

Maquillador: Técnico especializado que se responsabiliza de los maquillajes de los intérpretes del film, de acuerdo con el criterio del director y las necesidades de la caracterización.

Maquillaje: Caracterización de los intérpretes cinematográficos para compensar el color que absorbe la luz y adaptar su rostro a un personaje histórico, a un significado estético o a una determinada edad, superior o inferior a la suya auténtica. Recibe también el nombre de maquillaje el material auxiliar necesario para realizarlo.

Peluquero: Profesional que tiene a su cargo, durante la filmación de una película, todos los pormenores relativos a peinados de los artistas y pelucas y es el responsable del almacenamiento y clasificación de estas últimas.

Storyboard: Guión en el que se indica la planificación por medio de dibujos, utilizando y generalmente en el cine publicitario.

Vestuario: Conjunto de trajes y vestidos que emplean los intérpretes de un film. Los correspondientes a los protagonistas, de gran importancia en lo que respecta a la descripción de su carácter y a la unidad decorativa del film. Son diseñados por un figurinista, de acuerdo con el director y realizador según instrucciones precisas.

1.2 Definición del estilo en el cine

Sobre el estilo, Susan Sontag² invita a reflexionar sobre el concepto de estilo asociado al contenido, haciendo alusión a que muchos teóricos declaran que *“el estilo personal característico de un autor importante, constituye un aspecto orgánico de su obra, y nunca es algo puramente decorativo”*. Esto hasta el día de hoy es parte de una discusión que alude el estilo personal del autor de la obra y los autores de los elementos que componen dicha obra (al menos en la cinematografía que es un arte donde intervienen muchas personas).

Al hablar de estilo hablamos de la totalidad de una obra de arte, por tanto se hace imprescindible apoyarse en metáforas que finalmente nos confunden.

Por ejemplo, según Whitman, él sugiere que el estilo es cuestión de más o menos (cantidad), de espesor o finura (densidad). Pretende convencernos que el artista puede, en principio, optar por tener o no un estilo, cuando éste es parte de la personalidad misma de cada artista.

Así, casi todas las metáforas sitúan la materia (obra) en lo interior y el estilo en lo exterior, cuando es más acertado invertir tal metáfora y considerar el estilo como algo interno, siempre presente en la materia misma. Como dice Cocteau: “El estilo decorativo no ha existido nunca. El estilo es el alma y, por desgracia, en nosotros el alma asume la forma de cuerpo”. Por tanto esto nos lleva a concluir que el estilo es la manera de nuestra expresión, que no necesariamente significa lo verdadero de nuestro ser, sino en la verdadera forma de expresar nuestra manera de ser.

Según Sontag “No existen obras sin estilo, sino, solamente obras de arte pertenecientes a tradiciones y concepciones estilísticas diferentes, más o menos complejas”. Esto nos lleva a que el estilo podría tener un significado que tiene que ver con lo histórico, que va mas allá de la contingencia de un lugar y/o espacio determinado o acontecer de la historia misma del mundo, sino más bien, con la ruptura o experimentación con normas artísticas anteriores que generan siempre algo nuevo y ese algo podríamos denominarlo “estilo”

Sontag habla también del concepto de “Estilización” que es lo que está presente en una obra de arte precisamente cuando el artista recae en la distinción de poseer un estilo y su trabajo se ve enfrentado ante la crítica, entre materia y manera, tema y forma. Cuando esto sucede podemos recién asignar o designar a la obra un “estilo” determinado.

² SONTAG, SUSAN. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara 1996.

La “estilización” en la obra de arte, refleja una ambivalencia respecto del tema.

La oposición entre contenido y forma está estrechamente relacionada con el uso que se le da al concepto de estilo en la sociedad contemporánea. Sin embargo ninguna tesis que haga alusión a la relación orgánica entre estilo y contenido podrá convencer hasta que no haya sido debidamente delimitada la noción del contenido.

Para esto también cabe preguntarse qué es (especialmente para los críticos) el “contenido”. Sontag considera que parte de la respuesta reside en el hecho de que una obra de arte tenga “contenido” implica ya una convención estilística bastante singular.

Como se ha hablado de obra de arte, como elemento contenedor de un estilo, cabe destacar el concepto que tiene Sontag sobre la obra de arte como tal: “La obra de arte, considerada simplemente como obra de arte, es una experiencia, no una afirmación ni la respuesta a una pregunta. El arte no sólo se refiere a algo; *es algo*. Una obra de arte es una cosa *en* el mundo, y no sólo un texto o un comentario *sobre* el mundo.” Con esto no quiere decir que desconozca que la obra de arte está referida al mundo real, al conocimiento humano, la experiencia y los valores. Pero se distingue de todo conocimiento debido a que la obra de arte no da lugar a un conocimiento conceptual, sino a algo parecido a una emoción, un compromiso, “el juicio en un estado de esclavitud o cautiverio”

El estilo entonces tiene que ver en como la expresividad es manifestada dentro del contenido y de esta manera adquiere un importante valor dentro de la obra de la obra de arte.

“La obra de arte propone un tipo de experiencia proyectada para manifestar la cualidad de la imperiosidad. Pero el arte no puede seducir sin la complicidad del sujeto que experimenta”

En cuanto a cómo el espectador recibe la obra de arte, Sontag declara que una obra de arte puede tener todo tipo de información y ofrecer enseñanzas sobre nuestras actitudes, pero en la medida en que tratemos estas obras, como obras de arte, la satisfacción que proporcionen será de otro orden: una experiencia de cualidades o formas de la conciencia humana. De esta manera podemos establecer la correspondencia descrita anteriormente entre el artista y el espectador.

En la medida en que la obra de arte sea un logro y mantenga su poder de comunicación con el espectador, solo así éste podrá experimentar la individualidad y contingencia del estilo y de este modo, apreciar su valor real.

En consecuencia con lo anteriormente descrito podemos decir que el estilo es arte, debido a que todas las obras de arte están basadas en una cierta distancia de la realidad vivida que representan, esta “distancia” puede ser inhumana o impersonal sólo hasta el punto en que intervienen los sentimientos y emociones tanto del artista como del espectador, los cuales muchas veces se ven restringidos pero que finalmente aparecen de manera distanciada debido al modo de representación deshumanizada. El estilo es entonces una especie de tira y afloja donde aparecen el alma del artista desde la distancia en que se sitúa ante su experiencia personal y visión de situaciones o concepciones de la vida.

1.3 Definición y reconocimiento de la intervención del director de arte dentro de la puesta en escena

“Desde los primitivos escenarios cinematográficos que sólo remedaban los telones del teatro, hasta la actual fotografía de exteriores, pasando por la construcción especial de complicadas y costosas escenografías, el decorado ha cumplido una función expresiva en el cine. En algunas ocasiones pudo ser un simulacro de la realidad, otras veces pudo ser funcional y hasta simbólico en ciertas líneas de carácter psicológico, como en el expresionismo alemán.

Louis Chavance, en su artículo *El decorador y el oficio*³ comentó que en los primeros filmes expresionistas, muchos pintores, escultores y decoradores comenzaron a hacerse notar en la cinematografía, gracias a que los realizadores comienzan a introducir mobiliarios cubistas, a ilustrar las escenas con caracteres y elementos oníricos y a estilizar sus alucinaciones creativas. Una vez que el director de arte deja de limitarse bajo el punto de vista pictórico, se da cuenta que un decorado demasiado estudiado destruye el conjunto que construye la base esencial del film, que sería toda la fantasía que el mismo autor pretende plasmar en su obra.

Durante la década de los años 20, los decorados tomaron tanto protagonismo que comenzaron a desformar la intención de la obra fílmica, aplastando la actuación de los actores, destruyendo el ritmo de las escenas e impidiendo ángulos interesantes de cámara para privilegiar el decorado con todos sus detalles.

Esto es un claro ejemplo que aún puede darse en la actualidad, lo que hace que la imagen se vea impura y el decorado se vuelva inútil a los propósitos del film. Conviene entonces estudiar el papel de la decoración en un film y para ello conocer el significado del término, formándose una idea de los elementos que componen un decorado. El decorador debe estudiar previamente los ángulos de la toma para poder hacer un trabajo de ambientación acorde a los requerimientos fílmicos y dramáticos que desea dar el director, salvo en los decorados de estudio que está concebido para un objetivo determinado, para un ángulo indicado de antemano, cosa que suprime la elección y la improvisación a la hora de rodar. El decorador es el responsable del aspecto plástico general de una película.

Un decorador necesita y debe estudiar los recursos que le ofrece la luz dispuesta para la escena tanto para la ambientación en general, los colores a utilizar, como para las texturas de algún elemento en particular que se desea destacar, para así

³ *La Revue du Cinéma, primera serie, núm 1, París, diciembre 1928*

conseguir que el espectador mantenga un rendimiento específico a la mirada de una superficie o elemento determinado.

El papel del decorador invade terriblemente el del realizador, a quien suele considerarse como el único creador, esto debido a que su actitud mental de especialista debe convencer y dar seguridad de una representación verosímil que responda tanto a la imaginación del creador como a los ojos del espectador.

Para Paul Nelson es válida la premisa “Hay que saber fallar para llegar más lejos”. Él plantea en su artículo “El arquitecto como decorador”⁴ a un arquitecto (llamado así en su artículo pero haciendo referencia al director de arte) bajo su concepción personal como alguien que debe no solo formar parte de un todo, sino ser el resultado de un plano general que el director necesita crear, conteniendo las limitaciones de la arquitectura. El director de arte entonces, debe dar en sus creaciones la sensación de construcción empleando la visibilidad de las estructuras que componen el esqueleto de un set.

Debe hacer uso de muebles fijos que creen tres dimensiones, para así aumentar las posibilidades de acciones y puestas de cámara.

Debe buscar el contraste en el uso de materias y saber causar oposición del brillo y del mate. Debe procurar tener fondos simples en el sentido de su forma y su color. Jugar con los grises. Acentuar el relieve mediante la distinción de tonos, a veces presentes en un mismo plano. Debe limitarse a la arquitectura como marco, emplear la pintura moderna de manera cautelosa dándole el lugar que le corresponde, al igual que la pintura mural.

Jugar con luces en muebles y paredes.

Todo lo imaginado, debe ser ejecutado enseguida, pues el factor velocidad resulta decisivo.

El artista debe tener la convicción así como convencer que los gastos siempre son desmesurados.

La realización fácil es un recurso del que se ha abusado y ocasiona una sequedad en lugar de servir, haciendo al creador, esclavo de su creación. Pensar cine exige buscar, ser audaz, comprender el provecho que puede obtenerse de cada elemento.

Los decorados, por su forma y plasticidad deberían sugerir el carácter de los personajes de la situación mediante contrastes:

Acción ⇒ Inmovilidad

Tristeza ⇒ Tonos claros

⁴ Texto publicado originalmente en *La Revue du Cinema Critique. Recherches. Documents*, tercer año, núm. 18, 1931.

Alegría ⇒ Tonos oscuros

Inmovilidad ⇒ Movimiento

Alexandre Trauner⁵ dice que la decoración está en función del guión y sólo existe en relación a él. Un decorado con un fin en sí mismo nunca será un buen decorado, por lo tanto del decorador está en función del director y debe preocuparse que a él no le falte nada y que a su vez la acción que acontezca en cada escena no se vea obstaculizada por imposibilidades materiales alusivas al decorado.

El decorador debe pasar por mil limitaciones, sin embargo debe saber sacarle partido a ellas. Su decorado debe ser iluminable, rodable, fotografiable y también verosímil. Esto no quiere decir que sea una copia. Entonces aquí el decorador debe recurrir más a su propio gusto y a sus recuerdos personales, más que a una documentación exhaustiva, ordenando todos estos elementos para poder componer una imagen verdadera y fidedigna, donde el espectador podrá acogerla como fiel representación de la realidad. El decorador deberá elegir los accesorios, estilos arquitectónicos y las materias que darán a su obra el clima que se desea.

También hay que poner especial atención en los decorados exteriores, los cuales deben corresponder a los divisados por la ventana del interior (en caso de que exista esta escena previa en el guión) Así mismo debe haber continuidad de verosimilitud y consonancia entre una locación y otra que estén de alguna manera relacionadas entre sí. Estos detalles, seguramente la mirada de un espectador no las distinguirá pero sí las percibirá. En consecuencia, el decorador debe tener un carácter que depende de un trabajo de reconstrucción el cual él mismo organiza en el marco de una acción, la idea que se ha creado de un medio. Esta idea debe ser verdadera, aspirando a que la acción también lo sea.

En definitiva lo que se les pide a los decoradores es que sean reales, no naturales pues no todos los decorados naturalistas son buenos, mas los decorados realistas son verdaderos y perfectamente adaptados a la función que se requiere.

El color es una parte que también debe ser considerada dentro del departamento de dirección de arte. Para esto tomamos el punto de vista de Sergei Eisenstein⁶ quien manifiesta que la primera condición de una participación lógica de este elemento, consiste en que el color se integre al film en función del

⁵ Texto publicado originalmente en *L'Écran Français, París, 1946*.

⁶ La nueva frontera del color, Ediciones Rialp, S.A., Madrid 1962, Carta a Kuleshov (febrero 1948)

factor dramático y dramatúrgico. El color, al igual que la música (banda sonora) estará en el lugar donde se requiera. Esto quiere decir que el color debe ser capaz de expresar o explicar con plenitud, en un momento dado de la acción, lo que debe ser dicho, declarado, explicado o sugerido.

El color se disimula mientras la situación no le obliga a intervenir como elemento dramático. Evita su potencia en situaciones que ameritan sobriedad, actuando de esta manera como un elemento que contiene en sí pausas a medida de que transcurre la narración y así mismo se despliega ante el espectador en el momento preciso en que la imagen se desencadena como elemento primordial dentro de los hechos.

Eisenstein le otorga dos sentidos a la función dramática del color:

- 1) Sentido de la subordinación del color a cierta ordenación dramatúrgica que el realizador materializa y dispone.
- 2) Sentido de elemento activo, intrínseco al color que tiene que ver con la voluntad conciente del director de arte para aplicarlo sobre su propuesta.

Lo último se explica como una disposición de la expresión cromática, diferente del elemento coloreado que existe en la realidad. De esta forma, por un acto de voluntad creadora, a partir de este “existente” se creará un “inexistente”. Dicho de otro modo, a partir de la cosas de equilibrio indiferente, se crea una cosa destinada a servir a la expresión del pensamiento y del sentimiento del artista.

1.4 Reseña histórica de la dirección de arte

Antecedentes de la Escenografía cinematográfica:

Los decorados para la ópera causan efecto más por su grandiosidad o utilización que por su propia síntesis, en su contraposición con el teatro, enriqueciendo la herencia que recibiría la escenografía cinematográfica, tomando como grandes referentes *Las bodas de Fígaro* (Viena, 1786), de Mozart; *El barbero de Sevilla* (Roma, 1816), de Rossini; *Carmen* (París 1875) de Bizet; *Otello* (Milán, 1887), de Verdi, y *La Bohème* (Turín, 1896) de Puccini.

Para George Méliés, el arte cinematográfico es el arte más interesante de todas las artes pues ofrece y exige variedad de investigaciones, así como una enorme cantidad de trabajo de todo tipo, que termina por incluir todas las artes del espectro (teatro, dibujo, pintura, escultura, arquitectura, mecánica, artes manuales, etc) dosificada en partes iguales. Esto a su vez produce un estado de placer, diversión y satisfacción para quienes participan en tal proceso.

Hacer cine de ficción es un oficio que consiste en realizarlo todo, incluso lo que parece imposible y en dar apariencia de realidad a los sueños, inverosimilitudes e imaginación.

La puesta en escena de Méliés consistía en un estudio que combinaba la tecnicidad del estudio fotográfico en proporciones más grandes, junto con la estética del escenario teatral, incluyendo en tal arquitectura los bastidores tras los escenarios con almacén de decorados y detrás de estos, los camarines para los artistas. El escenario también incluye un foso para los efectos especiales de aparición y desaparición de los elementos dispuestos en la escena en las comedias de magia, calles falsas para hundir los decorados en los cambios de toma y un telar encima del escenario para los efectos de vuelo de personajes u otros elementos.

Méliés componía sus escenas confeccionando primero un guión, buscando efectos que sorprendieran al público, preparar un croquis y maquetas de los decorados y trajes. Su trabajo de preproducción era totalmente idéntico al de la preparación de una obra de teatro con la diferencia de que el propio autor debe saber combinarlo todo sobre el papel.

Sus decorados se realizaban a partir de las maquetas adoptadas. Estaban contruidos con madera y tela en un taller contiguo al estudio y se pintaban con cola fría. Para la pintura se utilizaban solamente tonos grises, pues para el director, los decorados de color resultaban horribles ya que los tonos cambiaban

radicalmente destruyendo todo efecto que quisiera ser producido por cámara. Se hacía necesario entonces pintar cuidadosamente los decorados, igual que los telones de fondo de los fotógrafos. Se hacía hincapié en tener un buen acabado, cuidar una exacta perspectiva y unir la pintura a los objetos reales par dar la apariencia de verdad a cosas totalmente ficticias.

Historia de la Escenografía S.XX.

El decorado utilizado en cine no era más que una prolongación teatral sin mayor relevancia. La escenografía cinematográfica no solo nace o se separa de la teatral, sino que además influye notoriamente en ella, provocando su evolución. En *Coronación del rey de Inglaterra Eduardo VII*, Méliès reproduce un escenario natural excesivamente teatral, sin que por ello se distancie del realismo histórico de la arquitectura representativa de la época, apoyándose desde un punto de vista meramente cinematográfico. Pretende alcanzar realismo en el cine, emulando la realidad mediante técnicas que se distancian de la teatralidad escenográfica. Los recursos técnicos que nacen de este intento de “falsificación” pasan inmediatamente a ser aplicados en la escenografía de ficción con el mismo propósito. Incluso hoy estas reproducciones artificiales de espacios reales y concretos, se utilizan constantemente como uno de los más notorios trucos de la dirección artística.

En Estados Unidos se habla del Diseñador de Producción. Este término proviene de Hollywood y es una especialidad derivada de la dirección artística. El rol lo impuso el polaco Anton Grot, emigrado a Estados Unidos en 1909, apareciendo dicho término en *Lo que el viento se llevó*, atribuyéndose por primera vez el “diseño de la producción” a William Cameron Menzies.

De esta manera, las funciones del director artístico personalizadas en Joseph Urban (quien fue el arquitecto y escenógrafo de *Lo que el viento se llevó*), evolucionaron hasta el punto de que otros profesionales de esta especialidad, posterior llegasen a tener un estatus similar al de los productores ejecutivos de los grandes estudios de Hollywood: unos como *supervising art directors* y otros como *production Designers*. Esto, hasta el día de hoy provoca mucha confusión debido a que la mayoría de las fichas a llenar para participar en diversos festivales internacionales tienen estos módulos a llenar, los que no siempre (por no decir nunca) coinciden con la producción externa a Hollywood.

Volviendo a los dos precursores del Diseño de Producción, se presenta la bibliografía de ambos. Cabe mencionar que estos dos grandes directores de arte siempre buscaron una definición plástica de las películas antes de ser rodadas, para esto utilizaron el *storyboard*, también para visualizar y dar continuidad a los relatos y ayudar al director a precisar la puesta en escena.

Anton Grot:

Nace en Polonia en 1884.

Estudios: Bellas Artes en Cracovia y Diseño de Interiores en Alemania.

Trayectoria: Director artístico supervisor de Warner Bros. Hasta 1948

Inventó una tabla de disminución para perspectivas fingidas y produjo miles de dibujos en todos los tamaños, en los que se detallaban tanto los decorados iluminados como los encuadres y ángulos desde los que podían ser fotografiados, así como los personajes en acción⁷

William Cameron Menzies:

Nace en Estados Unidos en 1896

Estudios: Art Students League de Nueva York

Trayectoria: Ayudante de directores artísticos como Wilfred Buckland. Diseñó y dirigió la construcción de los decorados de *El Ladrón de Bagdad* (1923) de Raoul Walsh. Obtuvo el primer Oscar a la dirección artística por *El mejor caballero* de Roland West. Diseñó y supervisó *Lo que el viento se llevó*, utilizando como método de trabajo, cientos de acuarelas secuenciadas. Así obtuvo el Oscar honorífico por la utilización del color. Contribuyó al desarrollo de la dirección de arte en *Titanic* (1997) de James Cameron.

A mediados de la primera década del siglo XX, nace el expresionismo alemán, en pleno período de guerra mundial. La iluminación adquiere fines expresivos, pasando a una dimensión distinta dentro de la cinematografía, que hasta entonces no existía. El estilo visual de las películas refleja el espíritu del movimiento con telones pintados generalmente por pintores expresionistas, dominando las líneas curvas y las formas cúbicas, las perspectivas extremadamente distorsionadas, muebles exageradamente alargados. Todo esto con la finalidad de desorientar al espectador, introduciéndolo en un ambiente cargado y opresivo.

⁷ MURCIA, FELIX. *La escenografía en el Cine*. Ed. Fundación Autor, 2002. Pag. 102

La guerra mundial condiciona en todo aspecto a las realizaciones cinematográficas tanto en ideología como en material. La escasez de suministro eléctrico obliga a que los estudios incorporen luces y sombras pintadas. Así surge el concepto de atrezzo, lo que permite tener muchos técnicos al servicio de los elementos pictóricos escenográficos, desechando la movilidad de la cámara, el trabajo acucioso y creativo del montaje y el rodaje en escenarios exteriores.

Películas como *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Robert Weine, o *Nosferatu, el vampiro* (1922) de Murnau son claros ejemplos de este tipo de escenografía expresionista. Directores artísticos profesionales como Warm y Reinmann diseñan el vestuario de *El gabinete del doctor Caligari*. Ambos realizan la dirección de muchas otras películas de este período.

En la década del 40 surgen del departamento de arte los *set dressers*, responsables del atrezzo, quienes llegan a constituir un subdepartamento, creando problemas con los directores de arte, encargados hasta entonces de amueblar los decorados; con los diseñadores de vestuario, productores e incluso con los directores de las películas, debido a cierta autonomía que adquirieron en cuanto a organización y criterio estético, así como el nivel que otorgaban a los decorados que realizaban conjuntamente.

A fines de 1950, nace en Francia la *Nouvelle vague*, movimiento que propone un cine de autor revolucionario que esté tan próximo a la realidad como sea posible. Se opone por tanto al cine tradicional y las claras influencias norteamericanas de éste. El *cinema vérité*, es su pilar fundamental, el cual propone Films de carácter fuertemente ideológicos, rompiendo asimismo con los estándares de la industria, el trabajo, la técnica y lo artístico del cine como oficio (o industria) propiamente tal. Su propuesta se basa en minimizar equipos, rodar en escenarios naturales, prescindir de la calidad técnica, así como del star system, ofreciendo así una visión auténtica y exacta de la vida real.

Para estos fines, entonces, la dirección artística debe salir a la calle. Debe resolver de manera más técnica que artística los asuntos alusivos a la puesta en escena, puesto que prácticamente no debían manipularse, para concordar con la ideología de este movimiento vanguardista. Sin embargo esta especie de ideología fue perdiendo cada vez más peso, debido a que los directores no podían plasmar cinematográficamente su sello personal, entonces ellos mismos

instan al director de arte a incorporarse más en el arte de la puesta en escena, transformando, reconstruyendo, como si fuera verdadera y no una apariencia. De esta manera el director de arte recupera su principal función.

1.5. Teorías de las labores en la dirección de arte

Michel Chion:

Michel Chion establece un marco de referencia sobre el quehacer del director de arte y el diseñador de producción:

Director de Arte: Encargado exclusivamente del decorado de la escenografía

Diseñador de Producción: Creador Visual del conjunto de la película. Puede intervenir en la fotografía, el diseño de Vestuario, etc. Ayuda al director a precisar sus intenciones visuales dibujándolas en un Story Board.

Así también Chion establece la instancia formativa del Director de Arte para conceptualizar el oficio de éste, mencionando la pintura y arquitectura.

“El oficio exige no obstante conocimientos variados de arte, artes aplicadas y decorativas y, evidentemente, para las películas de época, historia. . Para este último tipo de películas, aunque no siempre resulte evidente para el espectador, cada decorado suele ser fruto de una investigación documental e histórica. No obstante la veracidad que se pretende debe contemporizar a menudo con las imágenes tradicionales que el público no quiere que le trastoquen (...). La fuente de inspiración de una película de época, puede ser también la representación artística de la época en cuestión”.

Félix Murcia

Félix Murcia complementa dicha información y apoya la teoría de Chion aunque es menos tajante respecto a la responsabilidad del Director de Arte y al Diseñador de producción, es más aplicable al modelo de producción chilena, ya que muchas veces se prescinde de recursos humanos no por motivos creativos, sino monetarios. Murcia asigna la labor de representación escenográfica de manera exclusiva al diseñador de producción o de lo contrario al director de arte, les asigna la exclusiva responsabilidad de garantizar la viabilidad de sus propuestas, a través de sus conocimientos técnicos y presupuestarios. Reconoce que las ideas matrices pueden partir desde el guionista, el director o el productor, sin embargo, esclarece la intervención creativa directa del director de arte.

Sinteci

El Sindicato de Cine de Chile responde a una encuesta general la cual posteriormente pasa a ser el documento oficial del Perfil de los oficios en la Industria audiovisual chilena. A partir de este documento se recoge el extracto

perteneciente a la labor del director de arte.

Su misión es definir, diseñar y construir la atmósfera e identidad estética del proyecto cinematográfico para asegurar coherencia de la acción dramática y proyectar ilusión de realidad.

Es el responsable de la apariencia estética general de la película. Su propuesta es desarrollada a partir del guión y las indicaciones del director.

Supervisa la elección de locaciones, decorados, utilería, diseño de vestuario y maquillaje.

Está presente durante todo el rodaje.

Es el encargado del diseño de decorados y otros elementos que se verán en el film. A su cargo están los escultores, albañiles, pintores, dibujantes y todo profesional relacionado con la decoración.

De él depende toda la visualidad que pasa por cámara: desde la personificación del actor hasta el espacio en el que se desplaza éste.

Este especialista, siguiendo siempre las órdenes del director, trata de dar un estilo propio a la película ambientándola en una época o entorno concreto dentro de un plató o estudio de rodaje.

Durante la Preproducción, está presente en la oficina de producción. Visita cuantas veces sea necesario respecto al guión, bibliotecas y otros lugares que lo ayuden a tener una concepción de el ambiente y atmósfera que el film requiere. Visita locaciones. Es capaz de seleccionar los recursos humanos competentes para el departamento de arte, conformando los subdepartamentos de maquillaje, vestuario, peluquería, decoración y escenografía.

Durante el rodaje, está presente en el set interior y exterior, junto con los subdepartamentos que coordina.

Depende exclusivamente de las órdenes del director.

Dirige a todos los subdepartamentos antes mencionados.

Coordina su trabajo con el director, el director de fotografía, el productor de locación y el jefe de producción.

Aprovecha los siguientes recursos:

- Cultura y Valores: Valora el impacto el uso de las locaciones en la cultura y valores de la comunidad
- Habilidades Emocionales y personales: Aprovecha la diversidad, colabora,

coopera, se comunica y crea lazos entre los demás miembros del equipo.

- Habilidades Emocionales Sociales: Tiene el poder de persuadir e influenciar
- Habilidades Técnicas: Sabe como desplazarse al interior de un set
- Conocimientos: Conoce las cifras claves del negocio del arte en el cine.
- Uso de Herramientas: Usa equipos de intercomunicación personal, maneja los medios de telecomunicación (telefonía celular) Maneja un computador y programas de tratamiento de texto

Otras competencias del director de arte corresponden a planificar el personal, atraer a los buenos candidatos, evaluar y seleccionar a los miembros de su equipo y planificar las necesidades de recursos humanos.

Define la identidad visual y estética del proyecto cinematográfico a través de la definición de su equipo de arte, el desglose del guión, la elaboración del presupuesto de arte, la formulación, presupuesto y negociación del anteproyecto de arte y la propuesta de una identidad estética para el film.

Para esto, debe ser capaz de leer y comprender un guión para posteriormente presentar un dossier con los requerimientos técnicos para arte, tiene habilidad para comunicarse y relacionarse con el resto del equipo, sabe decidir y hacer elecciones, es asertivo e innovador. Posee empatía y liderazgo.

Comprende la estructura dramática de un escenario, la visión artística del realizador, conoce en general la evolución de las técnicas y métodos de la producción cinematográfica. Conoce en general la historia, la historia del arte y las artes visuales. Conoce funcionalmente las técnicas de fotografía y la composición de la imagen. Conoce la gramática cinematográfica.

Al momento de dirigir y supervisar la construcción de las obras de arte, debe escoger y conocer a los proveedores de materiales de decoración para la industria del cine y suministrar el material necesario a la ejecución de sus tareas a los miembros del departamento de arte. Para esto elabora un plan de ejecución y presupuesto para el departamento de arte y presenta un dossier con los requerimientos técnicos. Es eficaz, fiable, puede focalizar, sabe decidir y hacer elecciones, maneja conflictos con una buena comunicación.

1.6 El desarrollo de la dirección de arte en Chile

De la misma manera que el cine como fenómeno, se nutre de otros lenguajes y otras disciplinas, cada una de las que conforman este departamento que es la dirección artística como el decorador, utilero, maquillador, diseñador, vestuarista, etc mantienen fuertes raíces en medios artísticos extra cinematográficos. Por su parte, por formación, varios de estos especialistas provienen de academias artísticas y desarrollos profesionales distintos a los cinematográficos y al convocarlos se distribuye y citan un sistema de operar y proponer.

Cine chileno: un espacio para el arte⁸

La Dirección de Arte es un área que se está recién investigando y al parecer, la mayor pérdida que tienen los profesionales cinematográficos quienes se interesan en un área específica del cine, es que les falta visionar películas nacionales. Es sabido que hay mucho patrimonio chileno que no está, que se ha perdido o que todavía no se encuentra. Sin embargo, Eduardo Machuca realiza durante un año, una interesante investigación, donde pudo encontrar varias películas que supuestamente no existían. Esto nos impulsa a creer que en unos 3 o 4 años más aproximadamente, un 30% del patrimonio supuestamente perdido, que pensamos que no se iba a recuperar nunca, va a estar disponible en formato DVD, VHS o el que sea necesario.

El cine mudo chileno se inicia en 1925 con Pedro Sienna⁹ quien protagonizó y dirigió *“El Húsar de la Muerte”*, si notan este es un gran arpon de teatro. Fue uno de los impulsores.

El cine sonoro nace con Jorge Délano quien en 1933 filma la galardonada *La Calle del Ensueño*, y unos años después *Norte y Sur*, la primera película sonora sudamericana.

En Chile surgieron varios inconvenientes con respecto al cine porque no solamente había una gran carencia de equipos lumínicos para poder levantar una escena o el espacio que tenían los personajes para poder prepararse, que consistían en papel floreado tipo Decomural, bastidores de Decomural, se iluminaban con luz de día. Estos locales no tenían techo, eran 3 o 4 paneles y las

⁸ Basado en la Charla de Eduardo Machuca Serey. Festival Internacional de Cine de Viña del Mar. Noviembre de 2009

⁹ Sienna debuta en el cine en 1917 con la película *“El hombre de acero”*. En 1921 realiza su primera cinta *“Los payasos se van”* en donde además actúa.

personas estaban, bajo cielo, porque no había equipos para solucionar el tema lumínico.

Canta y no llores corazón (el precio de una honra) de Juan Pérez Berrocal fue filmada en 1925. El director, también es protagonista de la película. Esta película establece una mirada bastante crítica sobre el teatro chileno, en que el teatro está pasando por una especie de transición, siendo intervenido por los medios de comunicación. Los libros, revistas y periódicos están transformando a mejores personas, personas que van a ir a la ciudad.

En el año 1937 y 1938, se hicieron películas sin estudio usando principalmente exteriores, donde se destaca una película realizada en la V región llamada “*El hechizo del trigal*”, de Eugenio Liguoro una de las primeras películas con sonido que se hizo en Valparaíso. El director junto a varios italianos financiaron la película donde presenta el tren hacia Villa Alemana y un viaje hasta Limache. Esa película se filma completamente en exterior ya que no tenía los medios para levantar ningún interior por lo tanto todo lo que acontecía debía suceder en la puerta, hacia afuera de una casa, es decir, los personajes solucionan todos sus problemas, desayunaban, comían, en el patio a pesar de mostrarse muy ostentosos y de la alta sociedad.

En la década del 40 Jorge Délano, gracias al apoyo de CORFO, funda uno de los primeros estudios profesionales, o semi profesionales: Estudio Santa Elena. Desde entonces en Chile se abre el “Periodo de Estudio”. Si bien antes existían ciertos estudios pequeños que parecían más bien estudios de fotografía, se planteó la necesidad que en la cinematografía chilena debía tener un espacio físico claro, donde pudiesen instalarse focos y donde se diera una atmósfera sonora para poder hacer las películas¹⁰.

Mientras tanto José Bohr realiza *Flor del Carmen* en 1944. Un musical donde todos los personajes conversan afuera de la casa, hacen como que van a entrar, pero nunca entran a la casa. Aquí se reconoce el talento del director para evadir este problema (de la falta de set interiores) y poder contar una película de todas maneras.

A partir del año 44 empieza la construcción del estudio más importante: el

¹⁰ A pesar de que el estudio Santa Elena tenía techo de paja, entonces los pájaros anidaban y perjudicaban en las películas que necesitaban sonido directo.

estudio de Chilefilms. Además se cuenta con la ayuda de CORFO que invierte dinero para producir cine chileno de exportación. Entonces, en 1946, como planeaba el gobierno de esa época, podía darse a conocer un país cuya plataforma era estable como para poder enfrentarse a la producción latinoamericana, argentina y mexicana específicamente.

Con el trabajo de estudio comienza en Lisboa la conformación de un equipo permanente de técnicos, arquitectos y decoradores para trabajar en las producciones cinematográficas, porque una de las motivaciones de Chilefilms era poder tener los recursos para poder contar la historia de Chile; centrarse en el tema del presupuesto para solventar proyectos alusivos al tema de época, principalmente, por lo tanto contratan a un grupo más o menos importantes de técnicos y artistas quienes realizan “Romance de medio siglo” del director argentino Luis Moglia Barth, quien ya contaba con alrededor de veinticinco películas desde su primera filmación de 1927. Se invierten muchos recursos en escenografía e iluminación, incluso se recrean en interior locaciones de fines del 1800

Chilefilms se preocupa de montar una puesta en escena muy opulenta. Por lo general las escenografías representaban casas completas para poder hacer algunas escenas de la película. El diseño de vestuario, el diseño de los espacios y avances con la época, constituyen una producción muy bien pensada. Los decoradores levantaban barrios completos para hacer la película. Se valora en estas personas, hasta el día de hoy, la pericia técnica para poder realizar esto. Es una puesta en escena que no tiene nada que envidarle a las producciones extranjeras de su época.

Jorge Délano fue una de las figuras más interesantes de este período donde hace un trabajo bastante inusual. El dibuja, el pinta, hace cine mudo y después pasa a hacer una de las películas más importantes de los años 40: “Hollywood es así” del año 1946.

En esta película recrea a Frankenstein, Alfred Hitchcock, los hermanos Marx, con el fin de estandarizar la idiosincrasia estadounidense. Constantemente utiliza el recurso de suplantación de imágenes dentro del relato como por ejemplo una escena donde Stalin y Hitler comparten una ensalada, o Marilyn Monroe se encuentra con la protagonista. Para esta película solo aparece en el reparto una maquilladora: Marta Caro. De las demás personas que pudieron haber participado en el arte de la película se desconoce su identificación.

Lo más típico de Jorge Délano son sus dibujos. Debido a la reciente factibilidad técnica que existía en ese entonces, Jorge realizaba bocetos del último plano con todos los detalles técnicos correspondientes, teniendo así una especie de registro de continuidad. Tanta fue su pasión por el dibujo, que en una película que él hizo, al no contar con foto fija, realizó los dibujos de las escenas más importantes de su film.

“La Dama de la muerte” película ambientada en Londres en 1870. Es una típica película que denota muy bien el estilo del periodo, se asemeja al estilo argentino mexicano del melodrama, por lo tanto la ambientación tiende a las fugas, al claroscuro y mucha tensión dramática. Aquí se denota el fuerte poder decisivo del equipo de producción, el no tener miedo a hacer producciones y salirse del esquema o del ojo supervisor Hollywoodense. Propuesta espacial y de vestuario que no tendría nada que envidiar a alguna producción inglesa. Además de Chilefilms existen otras productoras de cine independiente que apuestan por los estereotipos chilenos.

El Diamante del Maharaja de 1946, es una película ambientada en Nueva York. Donde se destaca la presencia en la puesta en escena de 2 elefantes, esculturas gigantes hechos por René Roman, premio nacional de escultura.

Fernando Morales, fue el encargado de hacer los efectos especiales de pintura y los fondos que también fueron montados como paneles enteramente pintados, procurando establecer sombras, volúmenes o refuerza sombras y volúmenes del decorado.

Para *“La casa está vacía”*, montan un gran set de estructuras impresionantemente grandes, ambientado en Holanda, los actores debían someterse a ser teñidos rubios para parecer holandeses.

Si bien Chilefilms contaba con abundantes recursos económicos para producir películas que contaban la historia de nuestro país, utilizando los recursos de ambientación histórica con todo lo que implica el hacer grandes decorados y suntuosos vestuarios para los personajes, lamentablemente la trama, basada netamente en el melodrama, no fue bien recibida por el consumidor extranjero. De esta manera Chilefilms comienza su descalabro financiero y posterior quiebra entre 1948 y 1949.

Posterior a la quiebra de Chilefilms y producto de la escasez de recursos para producciones cinematográficas que generó todo esto. Los autores comienzan a vincularse con historias que tratan la contingencia del país, como “*Un viaje a Santiago*”, “*Valparaíso mi amor*”, “*Ya no basta con rezar*”. En estas películas los equipos se reducen, existe la carencia de un director de arte ya sea por las ideologías mismas que generaron centrarse en este tipo de películas como por las condiciones económicas en las cuales se gestaban los proyectos. Esto llevó a fuertes rencillas dentro de los equipos de producción por el tema de quién debía conseguir tal o cual cosa y que fuera concordante con la estética que planteaba el realizador, así como llevar a cabo toda la atmósfera que cubría tanto la historia a contar como a cada personaje inserto en ella

“*Morir un poco*”(1967), de Álvaro Covacevich, es una película que tiende a ser llamada experimental ya que el director plantea en el film una analogía y contradicción de imágenes que representan espacios y situaciones alusivas a la contingencia del país. Estableciendo semejanzas en materiales, formas y direcciones

Los años 60 y 70, salvo en algunas excepciones como “*Largo viaje*”, de Patricio Kaulen -que fue echa en estudio- tiende a tocar el tema de locaciones reales.

“*Ya no basta con rezar*” (1972), de Aldo Francia, habla del esfuerzo que está detrás de las producciones locales y de las producciones chilenas en general de esta investigación que viene del cine mudo hasta el presente, que siempre tienen un lugar en común incluso en la fotografía donde hay mayor cantidad de presupuesto involucrado, siempre se dan cosas donde el ser humano debe intervenir y superar la maquinaria que tenga a su disposición

Solo a partir de los años 80 y el auge de la publicidad, es posible ver resurgir un departamento de arte, especialistas en construcción de decorados y en estilo al momento de filmar. Cabe destacar a Carlos Lepe como uno de los precursores de este renacer del departamento de arte, así también como Juan Carlos Castillo quien es considerado como uno de los más importantes directores de arte en Chile (*La rubia de Kennedy*), quien controla el espacio y propone elementos que intervienen en la puesta en escena.

En Johnny Cien Pesos se recupera en cierta medida lo que es la metodología

del director de arte, es decir el trabajo de la planta, el diseño y control de los espacios

Verónica Astudillo, directora de arte de para “*Sub Terra*” (2003) de Marcelo Ferrari, presenta los espacios, controlándolos para poder dar cuenta del arte que actúe con intenciones precisas sobre la escena a filmar. Su formación como artista plástica le permite adquirir una particularidad tanto en el trazo de sus bocetos como en el color que aplica en las películas, siendo esta su principal preocupación junto con los tonos y texturas que se manifiesten en el film. Los objetos y el color mantienen directa relación entre sí, otorgando un valor expresivo a las escenas. El despliegue del arte de la época que no lo consume, sino que lo revitaliza.

CAPITULO 3

MARCO METODOLOGICO

3.1 Biografía de Hugo Trípodi



Hugo Trípodi comienza a insertarse en las artes por el estudio de bellas artes, más 10 años de diseño. Llega al cine queriendo llegar, tratando de meterse, de pedir hacerlo. Su primera buena y gran escuela fue la publicidad.

Gracias a su hermano el director de cine, Jorge Trípodi, quien vivía hace 10 años en Chile Hugo llega alrededor de 1995 en busca de oportunidades que en Argentina se agotan por las constantes crisis económicas por las que el país atraviesa.

Una vez en Chile se encuentra con muchos argentinos conocidos en el medio, facilitándose así su incorporación al medio audiovisual.

Trabajó cerca de 3 años en MCM, una productora de publicidad.

El primer trabajo en el cine chileno fue con Arnaldo Valsecchi, con un cuento chileno “Te llamabas Rocicler”, desde entonces su huella quedó plasmada, generó contactos y comenzó a insertarse en el medio audiovisual nacional.

Posteriormente con Cristián Galaz realiza la dirección de arte de la telenovela “Hippie” estableciendo aún más y mejores contactos, hasta llegar a la serie de televisión “Los Simuladores” la que fue una grata experiencia debido a que había libertad para pedir, diseñar y contar con un amplio presupuesto para sus propuestas de dirección de arte. No así como en el cine donde la situación se torna a veces insostenible *“porque puedes tener muchas ganas pero a veces no hay ni uno, entonces hay que conformarse con lo que hay”*¹¹

Pasando de un medio a otro (Publicidad, televisión y luego cine) los recursos se

¹¹ Entrevista a Hugo Trípodi, septiembre de 2009.

acotan. Hugo vive los cambios con una sabia postura que alude a su experiencia con el trabajo escenografía hecha antes en Argentina. *“Siempre ando usándome como elemento de constricción, si quiero algo en específico lo construyo. Por ejemplo, en una película hubo una escena de música y yo quería tener un clavicordio; no sé como hacer un clavicordio ¿de donde lo saco? ¿de un museo? Es carísimo, no se puede, entonces construí uno. Absolutamente de mentira y funcionó perfecto y hubiéramos tenido plata para hacerlo y lo hago porque me gusta hacerlo, cobro un poco más pero...esas cosas me ayudan a resolver. Siempre ando con un martillo”*¹²

Una parte primordial en su trabajo como director de arte es la investigación. A través de la lectura de historia alusiva a los proyectos en que trabaja y más aún cuando no trabaja, su pasión y fascinación por la historia le otorga la facilidad de adecuarse y encontrar fácilmente elementos que ayuden a hacer una representación coherente en cuanto a la dirección de arte de las obras en las que ha participado

*“Sabes lo que puedes poner y qué no, lo que se parecía a algo que había en la época, o que no estaba en la misma época pero estaba un poco después y te sirve para contar algo y te das algunos permisos”*¹³

En cuanto a su metodología de trabajo, Trípodí es un hombre apasionado en su trabajo, “mete el cuerpo” en las cosas, no se queda sentado mirando por el monitor y mandando. Le gusta estar en el set, viendo qué pasa y armando cada cuadro, cuando puede, cuando le dan permiso. A menos que hayan urgencias terribles que no le permitan estar en el set.

Particularmente dice no manejar referentes al momento de crear, salvo para Casa de Remolienda, donde la película Amelie fue usada como referencia para el color que quería asignarse a la película.

Si se basa en referencias de pintura, sobretodo en revistas de la época, lee las historias del momento y no tiene miedo a poner color en sus propuestas, intensificando éste elemento a la conformación espacial y biográfica de personajes femeninos. Fotografía los diarios de época en las bibliotecas para ver las fotos, dibujos, graficas y aplica sobre todo gráfica de la puesta en escena. Antes que apareciera el computador y el 3D, ocupaba las maquetas sobre todo para programas de televisión *“me encantaba hacerlas, darles forma”*¹⁴

¹² I b i d

¹³ Ibid

¹⁴ Ibid

Actualmente ocupa programas de diseño en 3D, animaciones en 3D, debido a que el tiempo que dedica el hacer maquetas va en contra de lo que la producción demanda, a pesar de las ganas que tenga de hacerlas.

Para contrarrestar estos deseos, por decirlo de alguna manera, artesanos, Hugo diseña a mano alzada. Esta afición parte en Buenos Aires, donde se dedicaba al diseño de tapas de discos y de envases, siguiendo con la estenografía para fotografía publicitaria y después a la escenografía para publicidad.

“El dibujo es una herramienta muy valiosa, sobre todo para tener contacto directo con el escenógrafo y que haga lo que yo imagino”¹⁵

La paleta de colores que utiliza en sus proyectos, las va visualizando en el camino. Una vez que tiene idealmente la locación y el timing para ver cuándo se puede intervenir, de qué manera, utiliza el ingenio para poder falsear escenografías o inventar maneras sin tener que intervenir en demasía.

“Con los interiores tengo el tema del muro: cómo unirlo con el color de la piel, si quiero congruencia, contraste, etc.”¹⁶

Trípodi inclina sus gustos hacia los tonos oscuros y la riqueza de color que pueda sacarla de la fotografía. Intenta texturizar los fondos, tratando de meter el máximo de detalles posibles a éstos para que den vida.

Al momento de conocer los presupuestos de su departamento, es más bien reacio a ocuparse de tal actividad, lo ve más como una obligación mas que parte de el gusto que implica el resto de su trabajo, ya que le coarta las posibilidades de diseñar. Trípodi en este caso se deja llevar en el diseño, a veces las cosas caen por su propio peso. De pronto el resto del equipo, en especial el productor, entienden que las cosas no se pueden cambiar a mitad de camino.

Tiene la habilidad de descubrir que con algo más barato se puede hacer algo que parezca caro, pasando días enteros en ferias de cachureos, sacando elementos de escenografía. Sin embargo siempre se topa con el problema de justificar tales gastos, entonces debe llegar a un acuerdo con la producción para que acepte esa parte.

“Negocio con los traperos de Mabuse, canal 13, canjes con productoras, pero yo

¹⁵ Ibid

¹⁶ Ibid

*en ese tema no me meto mucho.*¹⁷

La relación entre Trípodí y los productores de arte con los que le ha tocado trabajar es muy relativa. Con Verónica Vergara, que es su mujer y productora de arte, están permanentemente hablando de los proyectos y cuando no es ella es un poco más distante, aunque sabe que debe mantener una actitud bastante humilde para pedir lo que necesita en todo momento.

Muchas veces se producen conflictos. *“Si, a veces te cortan, te dicen que no hay, que no se puede y trato de entender que no se puede, si sé que no hay no hay. Pero cuando hay que hacerlo, hay que hacerlo y me pongo más rígido. Antes me enojaba más pero ahora me he ido calmando.”*¹⁸

Su experiencia como artista individual ha tenido variaciones, sobretudo en actualidad. En “La lección de pintura” de Pellerman trabajó con una directora de arte mexicana y él estaba como decorador en el set, sin embargo, la dirección de arte fue en forma conjunta. A pesar de que ella estaba más en el todo, mientras Trípodí se dedicaba más a diseñar y construir. Quizás esto se da en los trabajos más profesionales, donde hay alguien que se preocupa por el “todo” y otro que está en set procurando los detalles.

Dice haber tenido una buena relación con ella pues se somete a sus órdenes, dice no tener aires de divo, pues piensa que todo el equipo debe trabajar bajo una misma dirección y con un mismo propósito. Su seguridad consigo mismo en su trabajo lo hace poseedor de una tranquilidad certera al momento de decidir y ejecutar.

Posee un equipo de asistentes con el que debutó antes y lo ha estado repitiendo, debido a que ya hay mayor confianza y se conocen los caracteres. De esa manera Trípodí no cae en la monotonía y a veces perdida de tiempo que significa tener que estar explicando las cosas mil veces, hay una confianza mutua, una capacidad de que los asistentes confían en sus decisiones y él confía en el poder de ejecución de los suyos. *De pronto en el cine se da mucho que la gente que trabaja contigo son todos directores frustrados, pero en el cine hay que hacer de todo.*¹⁹

Trípodí confiesa que es falto de rigurosidad y poco metódico. Se declara desprolijo con sus métodos, *“empiezo con una cosa, después con otra, después me acuerdo de la primera y sigo, y sigo con la otra y con la otra... hago cuatro*

¹⁷ Ibid

¹⁸ Ibid

¹⁹ Ibid.

cosas a la vez y la gente de desconcierta un poco conmigo. Me cuesta cambiarlo, pero a veces la urgencia del momento te hace hacer cambios.

*La pega de arte es tanta cosa...*²⁰ Claramente si se compara al trabajo con el director de fotografía quien no tiene todo el trabajo previo y llega al set una vez montada toda la escenografía, lo mismo pasa con el director y muchas veces no se dan cuenta del estado de “locura” al que puede llegar un equipo antes que lleguen todos a filmar. Aún así, en filmación Trípodi está pendiente de correr la ambientación según la posición de la cámara para lograr una coherencia y continuidad en las escenas, a esto se suma la presión de todo el equipo de producción que recae en el equipo de arte, quien se preocupa de la precisión de su puesta en escena.

Por lo general Trípodi tiene algunos roces con el equipo de fotografía, específicamente con los eléctricos quienes por descuido son los que rompen las cosas cuando instalan sus equipos. Por eso cuando ellos llegan él está ahí para correr las cosas o deja a sus asistentes con esa tarea: de cuidar las cosas mientras están los eléctricos.

Al hacer un análisis de sus estadías en los 3 medios audiovisuales (cine, tv y publicidad) Hugo manifiesta más empatía con El cine ya que significa más compromiso, plantea temas interesantes y se dan instancias de un desarrollo más artístico que comercial. Los comerciales, si bien son más entretenidos, muchas veces son incongruentes. Esto juega en contra porque muchas veces el artista quiere hacer algo más atractivo, más interesante, pero por encima está siempre la voz del cliente quien es dueño y señor del producto.

Su experiencia en TV fue mas bien frustrante, ya que el equipo de producción se dividía en personas que hacían netamente TV y otras cine. Esto generó roces a nivel general, sumándose a que el director de arte no podía tener el control de lo que estaba en el set pues no se le permitía su estancia en el lugar de filmación.

Hugo es un amante de su trabajo, eso ayuda a que su trabajo sea valorado por el resto de las personas que trabajan con él. Le gusta levantarse temprano, sacrificarse por la película, sin remordimientos ni sentimientos de culpa o frustración, es más, ve todo su trabajo como una forma de evadirse de su propia realidad y someterse a una especie de ensueño de manera consciente.

Estudios y Títulos :

²⁰ *Ibid.*

Maestro en artes visuales, Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, Bs. Aires, Argentina.

Profesor de dibujo y pintura, Escuela Nacional de Bellas Artes P. Pueyrredon, Bs. Aires, Argentina.

Dirección de cine, Escuela Profesional de Cine, Bs. Aires. Profesor: Teo Koffman.

Actividades en Argentina

Profesor de dibujo y pintura.

Colorista en industria textil ,“Tintoral S.A.”(2 años)

Diseñador de envases en industria gráfica, “Crufer S.A.”, (10 años.)

Diseño gráfico, realización de tapas de LP: León Gieco, Virus, Seru Giran, Raúl Porchetto, Maria Rosa Yorio, Rubén Rada, Miguel Cantilo y punch.

Diseño de Folletería, catálogos, tarjetas, objetos y muebles.

Realización de escenografía para cine, TV y publicidad.

Realización de efectos especiales en cine publicitario.

Diseño y realización de vitrinas y show rooms.

Realización de maquetas.

Diseño y realización de stands de exposición.

Dirección de arte de comerciales.

Trabajo con directores argentinos:

Luis Cesario; Rubén Andón; Carlos Márquez; Mercedes Corso.

Trabajos realizados en Chile

Dirección de arte en comerciales para las siguientes empresas productoras:

MCM cine; Filmocentro Cine; Cine Tres; Cine Tiempo; Cine Cien; Lobo Films; Cebra Producciones; Nueva Imagen; Compañía de Films; Cinemagica; Entrala Producciones; Valcine; Misito; Bustamante Producciones; Taxi Films; Arbol de color; Procine; 130; s.t.g.o.; La Fe; Kors film; Feroz film; Chilechita; K Films; Cinembargo; Cuatro cabezas; Twist; Rivas y rivas; Blanco. Marka Group; Cueca Films; Paraíso films

Trabajo con directores chilenos:

Cristian Galaz, Boris Quercia, Arnaldo Valssechi, Joaquín Eyzaguirre, Jaime O’Ryan, Juan Carlos Pastine, Juan Pablo Pastine, Enrique Medina, Bryan Welch,

Juan Pablo Olivares, , Raymond Murtand, Rodrigo Ortúzar, Claudio Droguett, Alejandro Molina, Sergio Seguel, Jorge Tripodi, Lucas Tripodi, Ricardo Misito, Ricardo Harrington, Alvaro Entrala, Rodolfo Paglieri, Rubén Bravo, Willy Stuart, Iván Otero, Ladislao Tabott Righth, Tatiana Seguel, Charly Varas, Pepe Zurita, Hernan Edding, Koke Domínguez, Alex Tupper, Guillermo Pelufo, Stanley, Gustavo Asenci, , Pablo Leon, Hugo Urtubey, Andres Wood, Rodrigo Sepúlveda, Tatiana Gaviola, Gustavo Gref Marino, Alex Bowen

Últimos trabajos realizados:

2000/ Dirección de arte Chilevisión, programa “Cambio de domicilio”.

2001/02/Dirección de arte en y realización escenográfica. Teleduc.

2001/Dirección de arte en film de la Escuela de cine de Chile, “Historias de Sexo”.

2002/Dirección de arte, Telefilm “Te llamabas Rosicler”, director Arnaldo Valsecchi, serie Cuentos chilenos de TVN

2003/Dirección de arte película “Tres noches de un sábado”, Director Joaquín Eyzaguirre.

2003/Dirección de arte de miniserie “Geografía del deseo”, Director Boris Quercia

2004/Dirección de arte de teleserie “HIPPIE” canal 13, Director Cristian Galaz.

2005/Dirección de arte serie “Los Simuladores” canal 13, director Rodrigo Sepúlveda.

2005-06/Dirección de arte largometraje “Remolienda”, director Joaquín Eyzaguirre.

2006/ Dirección de arte largometraje “Radio corazón” Rumpi.

2007/ Dirección de arte telefilm “Teresa en fuga” directora Tatiana Gaviola.

2008/Dirección de arte serie “Hermanos y detectives” director Gustavo Gref Marino.

2008/Dirección de arte largometraje “El Inquisidor”, director Joaquín Eyzaguirre.

Premios :

2008, Pedro Sienna Mejor Dirección de arte por largometraje “ Casa de Remolienda”

3.2 ANALISIS FILMOGRÁFICO DE HUGO TRÍPODI

3.2.1 RADIO CORAZÓN

Sinopsis:

Radio Corazón consiste en 3 relatos basados en historias reales. La primera se da en un barrio de clase media baja, donde tres adolescentes de cuarto medio son las protagonistas, quienes se desenvuelven entre el liceo, el hospital donde trabaja el padre de Nice, una de las protagonistas y la casa de ella. La segunda historia se desenvuelve en un hogar viñamarino de clase media alta, donde interactúan Federico, su madre y Manuela, la novia del joven. Además de este hogar que se muestra casi por completo y sirve como hilo conductor de la historia, están presentes además la oficina de Federico, y la casa de Dante, donde logramos apreciar el alter ego de los personajes, la historia y la idiosincrasia de muchos chilenos pseudo artistas.

La tercera historia se da en un ambiente de clase alta, donde todo lo acontecido se da dentro de ella y en los alrededores que corresponden a los grandes jardines de la casa. Se enfatiza en esta historia la habitación matrimonial, lugar donde se desenvuelve todo el dramatismo de la historia y donde únicamente va cambiando la tonalidad del vestuario de los personajes a medida que va transcurriendo el relato.

Ficha Técnica:

Dirección: Roberto “Rumpy” Artiagoitía

Guión: Pablo Illanes, Roberto Artiagoitía

Producción General: Cake Ibarra

Dirección de Fotografía: Antonio Quercia

Dirección de Arte: Hugo Trípodi

Ambientación: Danka Marinkovic

Producción de Arte: Verónica Vergara

Montaje: Danielle Fillios

Sonido: Mauricio Molina

Música: Carlos Cabezas

Elenco:

Claudia di Girolamo, Daniel Muñoz, Amparo Noguera, Tamara Acosta, Felipe Braun, Manuela Martelli, Néstor Cantillana, Daniel Alcaíno, Juana Viale

3.2.1.1 Análisis del proceso creativo e investigativo del director de arte frente al guión (desglose, propuestas, referencias, etc.)

Para este film, Roberto Artiagoitía es quien proporciona la mayoría de las locaciones y deja en completa libertad creativa y de acción a Hugo Trípodí, debido a que el mismo director reconoce que Trípodí posee más entendimiento estético que él. Gracias a esto se da una confianza única para proponer ideas y estilos asociados al film y que colaboran con la dramaturgia, que es a lo que finalmente está dedicado Artiagoitía en todo momento. Esta inmensa responsabilidad por la imagen y la congruencia del relato y actuaciones hacen que Trípodí realice sus propuestas en beneficio de la película, sin exacerbar su imagen como director de arte, sino aportar de manera justa y precisa a la narración.

El director pretende que su película sea realista y naturalista puesto que corresponde a la actualidad, por ende para él es primordial la invisibilidad de los recursos estéticos que muchas veces caen en la grandilocuencia. Entonces Trípodí propone el concepto de sobriedad, que comunica lo justo y necesario, procurando no caer en el minimalismo, sino mantener un punto intermedio donde se pueda apreciar cómodamente la realidad de las atmósferas donde se dan los acontecimientos.

La mayoría de la ambientación se resolvió estando presentes en la locación. Gracias a que la película es de época actual, las locaciones sirven mucho sobretodo porque no necesitan mayor intervención y contextualización temporal. De esta manera Trípodí revisa cada locación, elabora una especie de inventario sobre los elementos presentes en cada una de ellas y posteriormente se forma una idea sobre los elementos que faltarían para darle el acabado al montaje de cada set, poniendo especial énfasis a los detalles que puedan contribuir al guión.

El departamento de arte cuenta con un presupuesto de aproximadamente \$1.000.000, cifra bastante pequeña considerando la cantidad de locaciones y personajes presentes en cada historia. Para hacer rendir dicho presupuesto la producción de arte en conjunto con el director de arte elaboran un plan de búsqueda de elementos que puedan ser adquiridos por medio de préstamos y/o visitando ferias libres, para lo cual deben conseguir además boletas que puedan respaldar los gastos realizados, los cuales en su mayoría carecen de comprobante de venta.

A continuación se detallan algunas fotografías rescatadas de la propuesta visual de Hugo Trípodi para algunos sets de la película.



Mobiliario habitación Dante





Decoración habitación Dante

Podemos apreciar en las imágenes anteriores que Trípodí propone un concepto rústico donde prevalece el material orgánico y lo combina con el blanco de materiales como el yeso y la cerámica. La habitación de Dante debe dar a conocer a un sujeto que tiene su casa en la playa, que se dedica al arte y es una especie de Neo Hippie, por ende Trípodí elabora su propuesta en base al contraste de elementos rústicos y nobles (en materia y color) con los elementos pulcros y fríos, otorgando un equilibrio al espacio, además de dar una personalidad más bien femenina pues éste es el lugar donde interactúan y se muestra sin pudor personalidad de las dos mujeres protagonistas de esta historia; por ende existe una fuerte presencia de elementos que connotan lo femenino tanto en forma (circular) como en materia (flores, estampados, estilo victoriano de la cama)



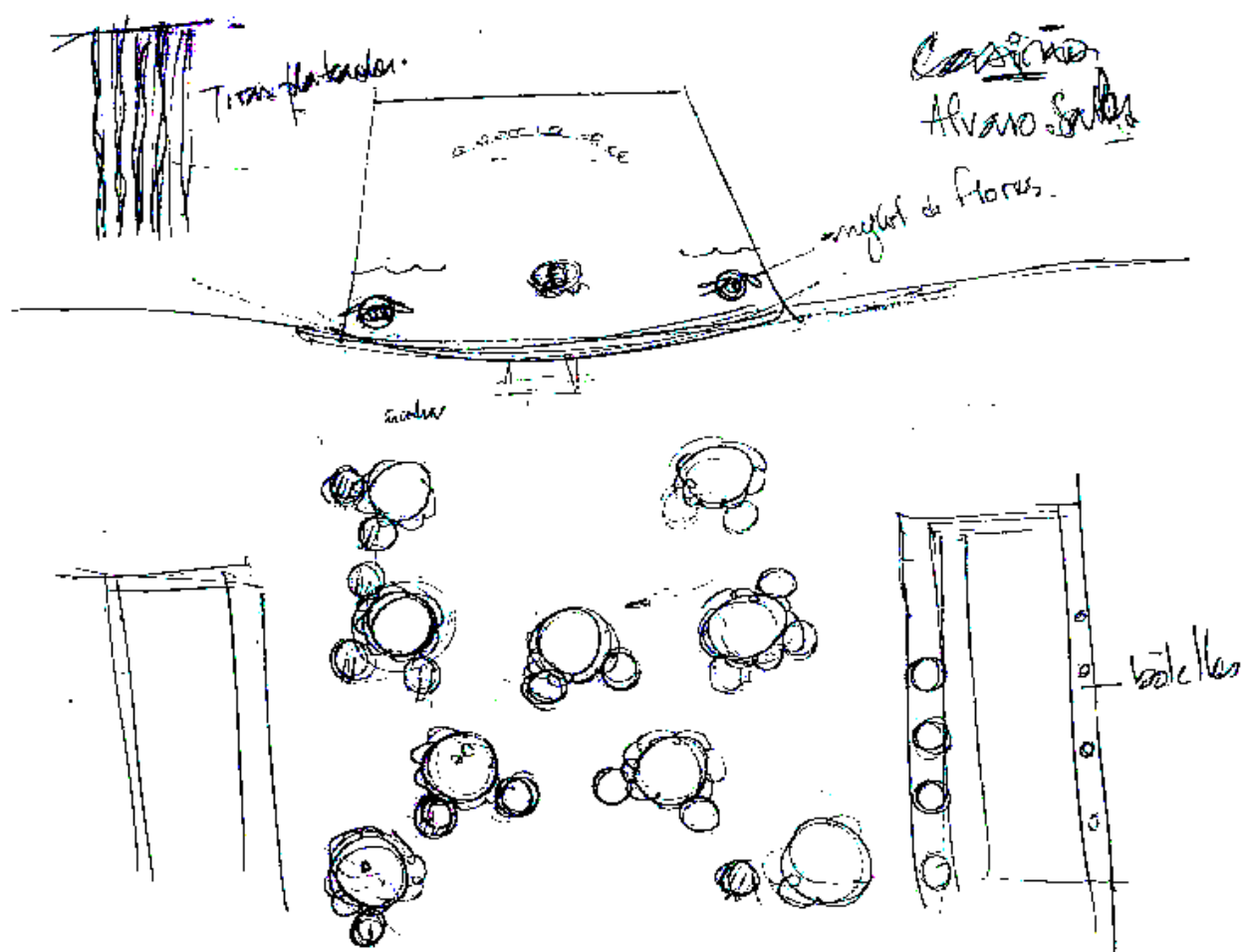
Mobiliario Comedor “Cuento de Hadas”

Trípodí plantea dos ideas de comedor para la historia “Cuento de Hadas”. La primera corresponde al set interior donde el esposo cena solo por las noches. La madera oscura de las sillas en contraste con el blanco mantel de la gran mesa, forman parte de un lugar de iguales características cromáticas y materiales, un espacio que gracias a la oscuridad se vuelve aún más grande, una mesa larga

donde puede exacerbarse la soledad del personaje y los utensilios dispuestos que denotan el sector socioeconómico al cual pertenecen y a los lujosos rituales que forman parte de su cotidianidad.

El segundo comedor, corresponde a la escena final del almuerzo familiar. Claramente podemos ver la unión de dos mesas bajo un mantel blanco. Este comedor estará dispuesto sobre el césped del patio de la casa. Para eso Trípodí propone sillas de un tapizado floral, que tenga congruencia al espacio donde se situará este mobiliario. Las sillas tapizadas con esta tela en particular generan un ambiente más empático y acogedor producto del ligero acolchado que poseen, además de los suaves colores que contrastan con el césped y combinan con el blanco del mantel, de esta manera se mantiene siempre la sobriedad que el director exige, sin dejar de lado las formas, colores y materialidades que aportan al sentido dramático y narrativo de la historia, el que en esta ocasión sirve como contrapunto a la tensa situación que transcurre en el almuerzo donde la empleada es presentada como la nueva mujer del protagonista.

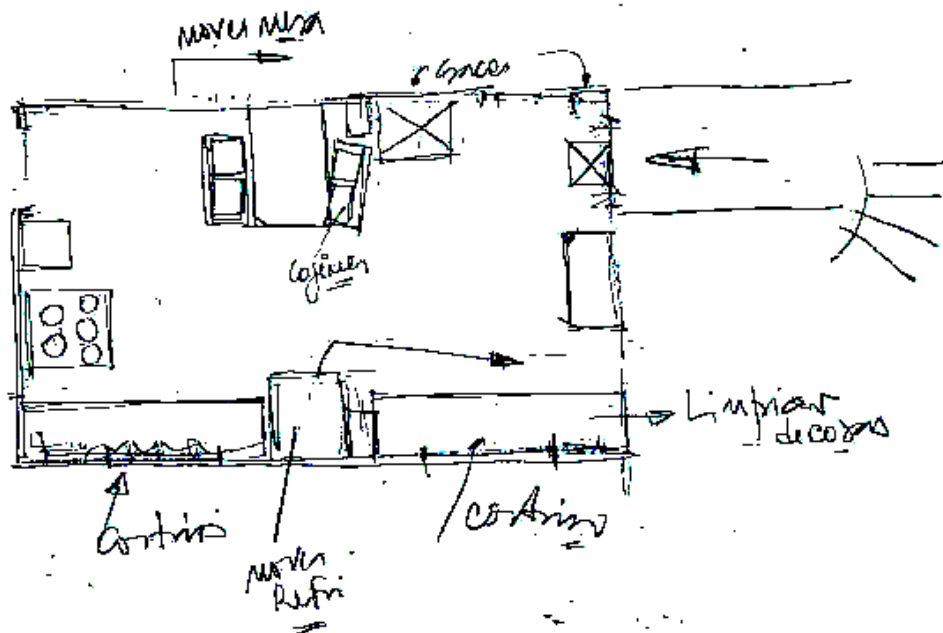
Trípodí elabora plantas de movimiento para tener una mejor concepción espacial y del decorado que necesita utilizar.



Planta Casino Viña del Mar

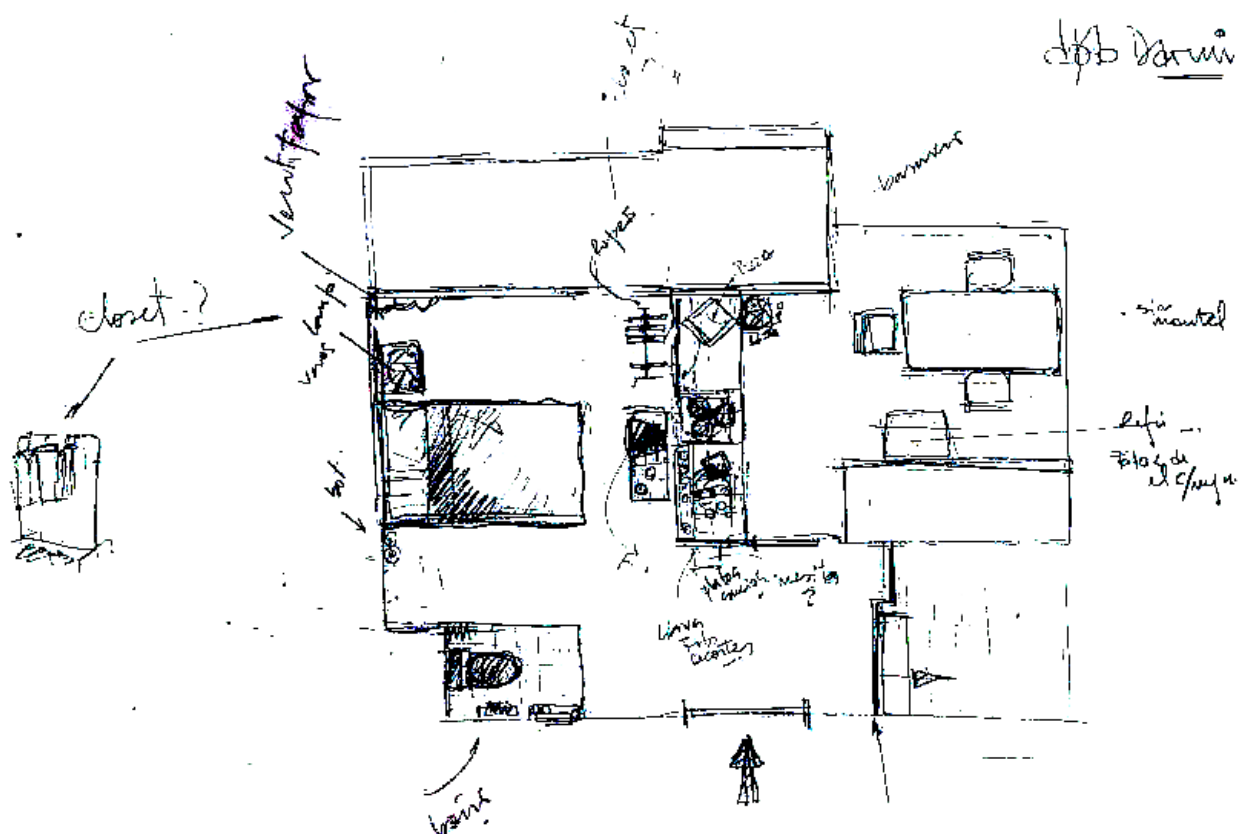
* corner mesa

Cocina Sandra

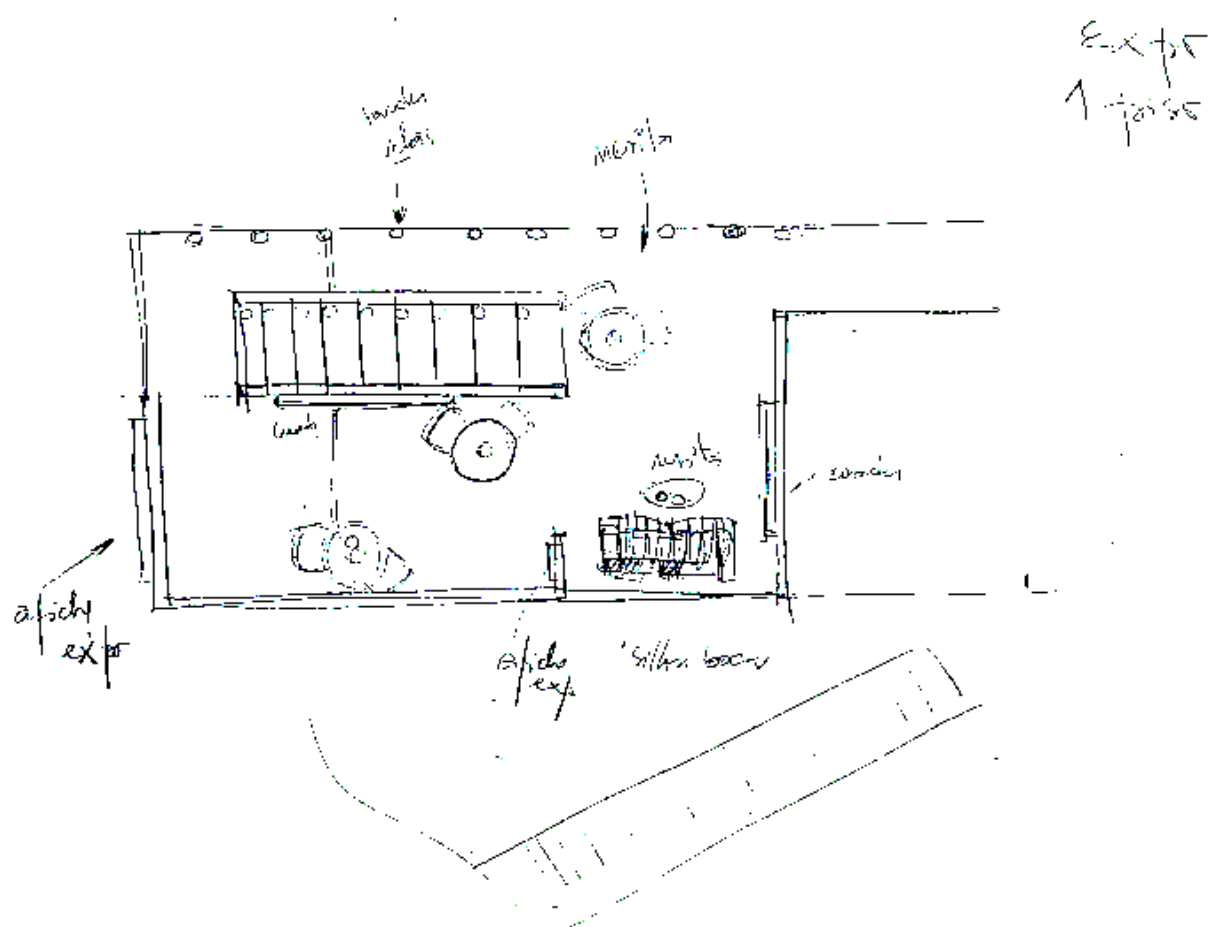


Planta Cocina Sandra

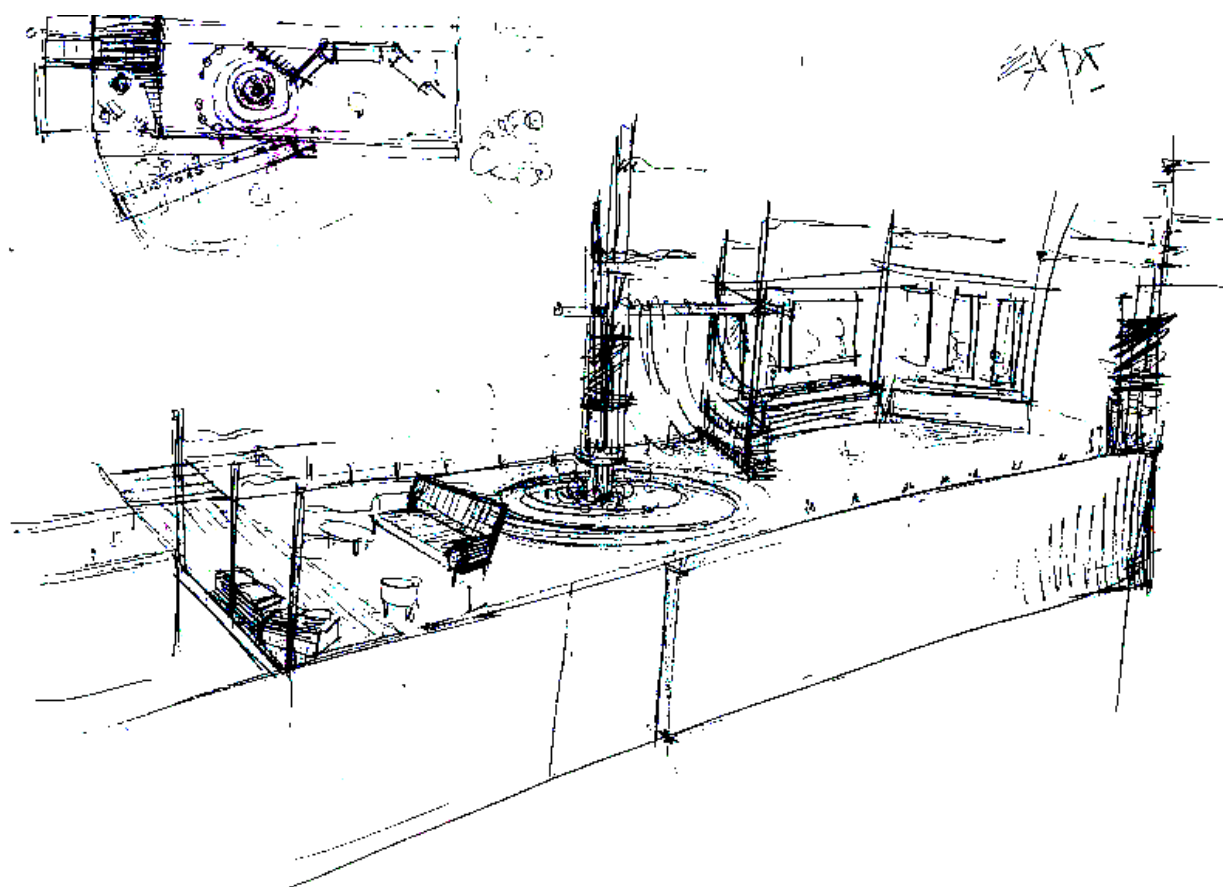
Dep Darwin



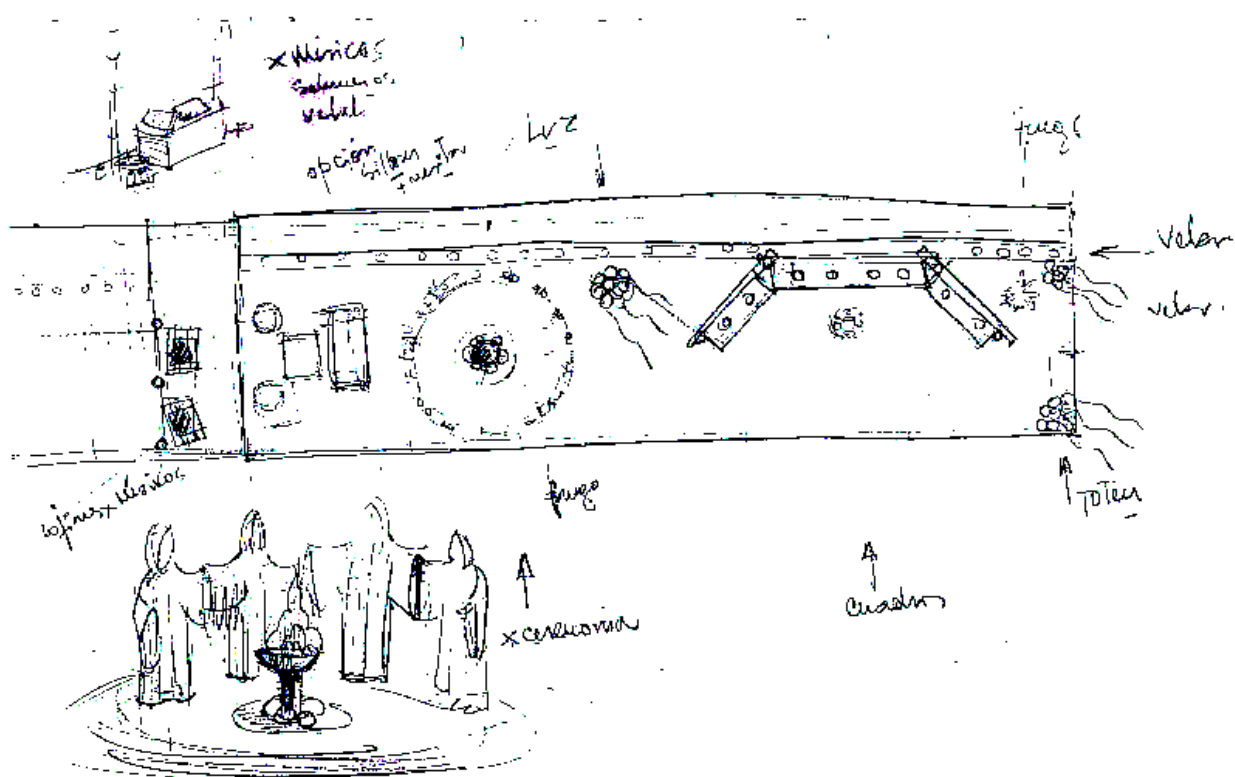
Planta Departamento Darwin



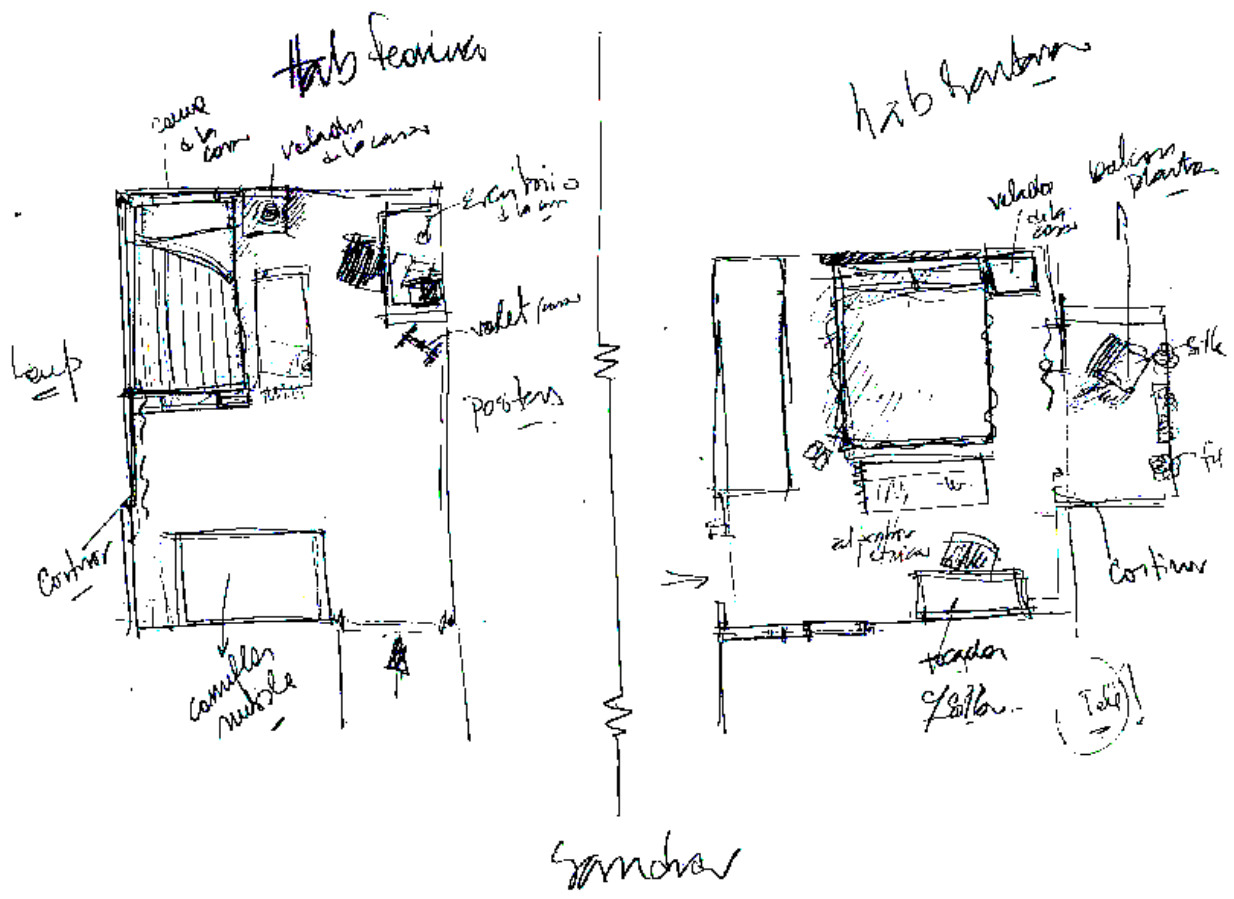
Exposición Piso 1



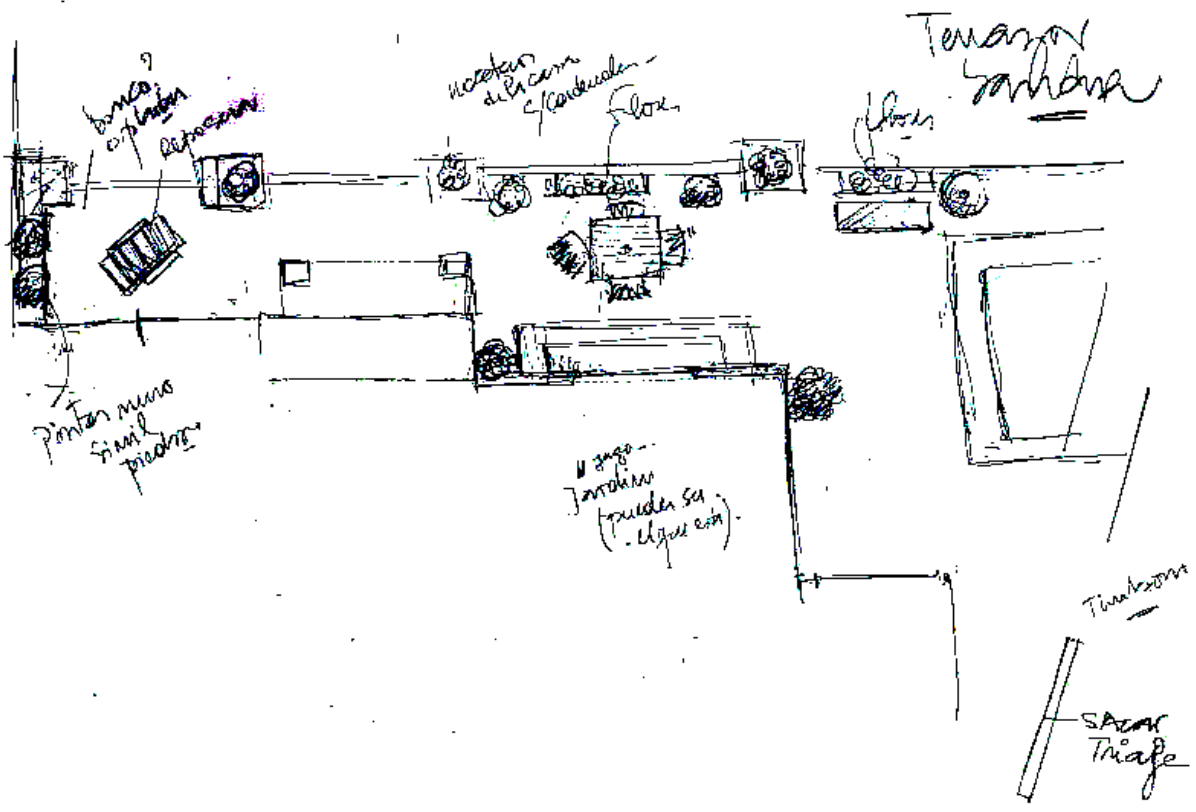
Exposición Dante



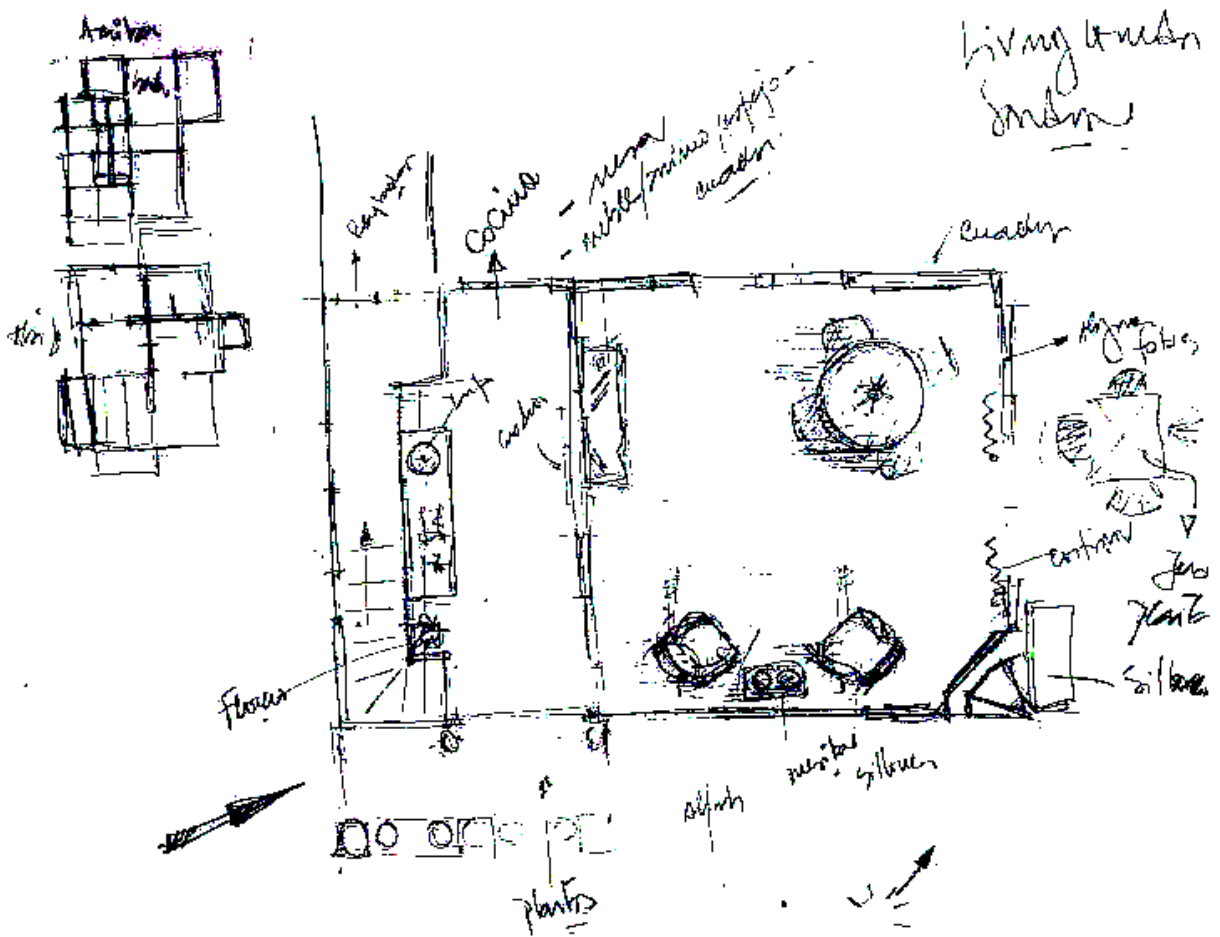
Exposición Dante



Habitaciones Casa Sandra



Living Comedor Sandra



Terraza Sandra

En cuanto al vestuario, Hugo deja en amplia libertad creativa a su vestuarista Loreto Vuskovic, quien se preocupa sobretodo de los detalles de cada personaje los cuales determinan en gran manera su carácter. Vuskovic mantiene la misma premisa que el director y el director de arte: los vestuarios no tienen que connotarse, porque de lo contrario interrumpen en el relato.

Para la estética de los personajes, la casa de la vestuarista se convierte en el centro de operaciones para las pruebas de maquillaje, peluquería y vestuario. Esta es una manera de que el equipo de arte se concentre y comience a establecer lazos profesionales y a entenderse en la comunicación y propuestas de cada uno.

En la primera historia Vuskovic plantea un vestuario para cada colegiala, se dedica durante días a fotografiar niñas de colegios de estrato social bajo, de esta manera sus referentes son completamente actuales y consistentes a lo que el director propone contar. Cada colegiala tiene una personalidad distinta y dicha personalidad se manifiesta claramente en su vestimenta.

En la segunda historia, el vestuario de Sandra se define según su oficio (vendedora de seguros) y sus intereses e la vida, los cuales concuerdan con la propuesta de ambientación de Hugo y por sobretodo con la descripción del personaje hecha por el director y el guionista. Esta consta principalmente de un vestuario clásico y básico, en tonos claros y zapato cómodo tipo mocasín.

Para la tercera historia, Vuskovic plantea un diseño de vestuario clásico y colores que uniforman a la familia con el fin de hacer claras distinciones de clases sociales. En el caso de Amparo Noguera se enfatizan las texturas de su vestuario, prefiriendo el algodón, esto debido a que el personaje debe reflejar elegancia y sobriedad al mismo tiempo. Para el caso de Tamara Acosta, el personaje de la empleada de la tercera historia, se plantea un vestuario acorde a las aspiraciones del personaje y a su posición social y de alguna manera familiar respecto a sus patrones.

3.2.1.2 Rodaje: Trabajo del director de arte y su equipo en el set de filmación

En la etapa de producción y montaje de los sets, el equipo de dirección de arte se apodera de los espacios que han sido gestionados con escasa antelación. Cabe señalar que dicha labor está a cargo del productor de locaciones y no del equipo de arte. Esta situación provoca que la ambientación de los espacios se haga con un gran porcentaje de improvisación. El director de la película interviene muy poco en la ambientación de los sets, a excepción del set de la exposición de Dante, donde todos los cuadros que se utilizan son del director. Esta propuesta nace como una sugerencia del director al director de arte y éste último, después de ver y seleccionar los cuadros, la acepta y la incorpora.

Según las impresiones del director, Trípodí se caracteriza por poseer un bajo perfil, sin embargo, está siempre presente en el set de filmación de manera silenciosa, esperando actuar cuando es requerido.

El hecho de que todo el equipo se despoje de sus hogares, de su hábitat común y establezcan una convivencia, hace que la confianza y el compañerismo aumenten entre departamentos y miembros de cada equipo.

La acuciosidad y trabajo silencioso del departamento de arte son las características más valoradas para el director. A excepción de la vestuarista, con quien no pudo establecer conexión desde el principio de la producción, esto debido más bien a un choque de caracteres y maneras de trabajar en rodaje, puesto que dentro del departamento de arte, vestuario siempre mantiene una excelente comunicación con los miembros del equipo y no recibe ningún tipo de quejas de parte de Trípodí, sino todo lo contrario.

Volviendo a la ambientación de los sets, afortunadamente, y para conformidad del director, cada set tiene variados elementos que sirven a la imagen sin tener que intervenir mayormente en ellos. Un ejemplo de esto es la cocina de Sandra, donde originalmente existían demasiados aparatos electrónicos y tuvieron que suprimirse para lograr un aspecto más sencillo que era lo que quería el director. Sin embargo el rol de ambientación se ve un tanto coartado en términos creativos al encontrarse en estas circunstancias que terminan conformando al director de arte, más que satisfaciendo la concepción estética imaginada por él en el periodo de pre producción.

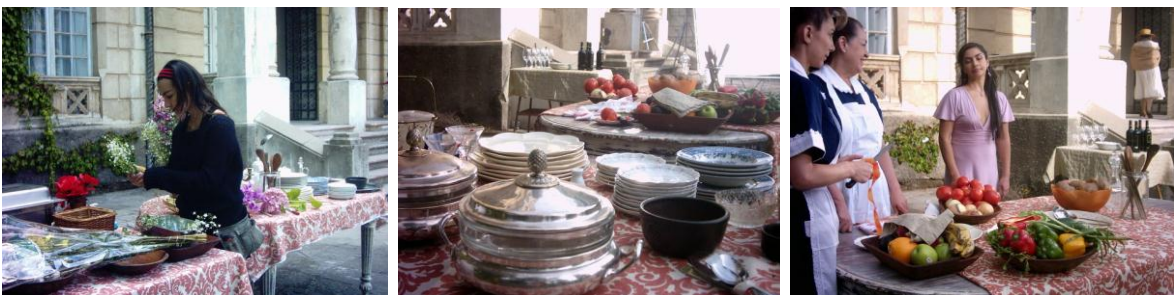
Los lugares de más intervención, en términos de puesta en escena, de parte de Roberto Artiagoitía, son las escenas del Bingo en la primera historia y el almuerzo en el exterior de la tercera historia. El primero por conceptos artísticos y posiciones de cámara, el segundo por cambios de luz y aspectos técnicos que condicionaban la puesta en escena.

Los lugares de mayor trabajo de ambientación son la habitación de Dante, la cual originalmente era un espacio deshabitado. También el techo de una casa donde se monta la exposición de cuadros. En esta locación uno de los grandes inconvenientes es el viento, que dificulta la puesta en escena debido a la presencia del fuego (elemento que debe estar presente ineludiblemente según las órdenes del director), que debe ser permanentemente controlado; las pinturas que tienen muchísimo valor económico, deben cuidarse de caídas producidas por el viento y también en el caso de que el calor del fuego las dañe. Para eso se montan y refuerzan mástiles que hacen la labor de soporte de dichos cuadros. El fuego es controlado de manera artesanal



Foto fija montaje Expo Dante

La tercera historia, tiene como locación un hotel, el cual ayuda al montaje del set en cuanto al mobiliario y al montaje del departamento de fotografía. Uno de los inconvenientes de esta locación son los recurrentes espacios vacíos, la carencia de cuadros y otros elementos decorativos para rellenar estos espacios. Para esto entonces se recurre a floreros y plantas de interior.





Montaje escena final “Cuento de Hadas”

3.2.1.3 Análisis estético del film, comparativo.

“El Dragón”

Locaciones y Sets

Esta historia posee 3 locaciones madres las cuales tienen un tratamiento muy distinto una de otra, las que se dedican más que nada a complementar la descripción de los personajes presentes en la historia.

Hospital:

Locación realista, con predominancia casi absoluta del blanco. Dentro de esta locación existen 4 sets. La sala de auxiliares, la cual consta de 2 habitaciones completamente blancas con 1 computador y un mesón en tono verde.



Sala de Auxiliares

El segundo set corresponde a la recepción el cual mantiene la misma tendencia cromática con toques de color y el carácter picaresco que posee la historia en sí, dado por los elementos de utilería, enfatizando elementos tales como el dragón de juguete sobre el mesón, calendarios y otros elementos pegados en el muro. Trípodí cuida la limpieza del set, insertando toques lúdicos y cómicos que aportan narrativamente a la escena.



Recepci ón

El tercer set corresponde a la sala de mantención, decorada con elementos que pueden simbolizar el sadomasoquismo por la presencia de cabestrillos metálicos con cuero, los cuales cuelgan del techo del set. El grado de comicidad siempre esta presente esta vez representado por un afiche de inhalador el cual es colocado tras el rostro placentero del personaje. El cuarto set corresponde al pasillo, una especie de galería donde existe una hilera de ventanales que aportan la luz natural. Este lugar es el más calido en cuanto a colores, narrativamente otorga un aporte narrativo a la intencionalidad de la historia. Cada elemento dispuesto como utilería cumple la función de complementar la narración de la historia, hasta el punto de exacerbar la acción con el recurso de las analogías entre acción de los personajes y apariencia del objeto en sí. También se utiliza este recurso como hilo conductor de escenas anteriores o como índice de escenas posteriores.



Sal a de mant enci ón

Casa Manolo

Esta locación se caracteriza por otorgar rasgos muy femeninos, denotando la fuerte presencia de la mujer de manolo. Tal ambientación contribuye a dar a conocer el alter ego del personaje, todo lo que está tras de él, que corresponde a su mujer y su familia. El ambiente se caracteriza por abundancia de flores en

toda la casa ya sea de manera natural o en estampados. Los colores son cálidos con predominancia al café y al rojo. El set está lleno de detalles lo que permite marcar una fuerte presencia de personajes activos que conviven en un lugar mas bien pequeño donde existe poco espacio íntimo producto del excesivo montaje de objetos que marcan la presencia de la familia. Cada elemento dispuesto marca el status de esta familia que corresponde a una clase social media baja. Esto se da por los estilos del mobiliario que corresponden a elementos antiguos con una patina de descuido, la opacidad de las maderas, la textura de las telas correspondientes a cortinas y mantel, así como el resto de los elementos decorativos que podemos ver fácilmente en tiendas de bagatelas y ferias libres.



Casa Darwin:

Esta locación consta básicamente de 2 sets. El primero es la cocina, lugar donde se presenta al personaje, dueño de la casa con sus gustos, preferencias, el descuido del hogar, la fuerte presencia de desorden y suciedad, donde el muro gris brillante logra un complemento expresivo con la fuerte presencia de loza sucia amontonada, afiches y artículos de cocina.



Cocina Darwin

La segunda locación corresponde al dormitorio de Darwin, una habitación de muros con papel desgastado, con flores muy delicadas que denotan una despreocupación del personaje respecto a su vida de hogar y la permanente ausencia de éste en su casa, el set es oscurecido por la cortina azul que da una atmosfera que enturbia un ambiente poco ventilado y desaseado. En este set el

color predominante es el azul, el cual se contrasta con el rosa presente en Nice, puesto en su maquillaje, vestuario y utilería propia del personaje.



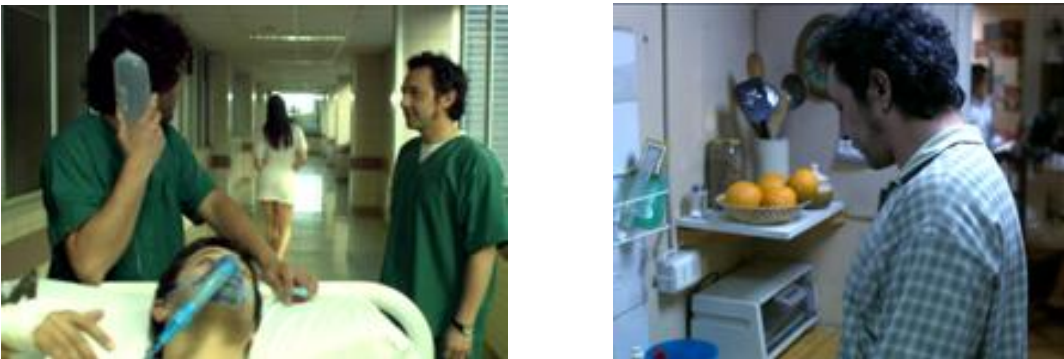
Dor m i t o r i o D a r w i n

Vestuario

Nice, la protagonista manifiesta un carácter dinámico, activo, con aficiones deportivas, sin dejar de lado su parte femenina que se ve reflejada en el maquillaje y accesorios que utiliza el personaje. La segunda colegiala representa a un grupo de jóvenes de esta sociedad impulsados por una tendencia “neo punk” que en nuestra sociedad se conoce como “Emo”. Para la tercera muchacha se opta por un vestuario sin tanto accesorio debido a su contextura física y personalidad extrovertida, que no necesita de otros elementos recurrentes, los cuales pueden provocar sobre información y entorpecer el relato.

Para Manolo el vestuario es más amplio. Para el hospital usa el típico uniforme verde de los asistentes paramédicos. Su vestimenta civil consiste en jeans azules y polera, camisa y sweater en tonos claros que van aumentando su consistencia material a medida que la historia avanza.

Cabe destacar también el vestuario de la enfermera, el cual sin salir del delantal habitual blanco, delata extrema sensualidad al ser muy ajustado y corto. El tono de comicidad lo otorga su calzón con el dibujo de un dragón.





Maquillaje

El maquillaje de las mujeres de esta historia está fuertemente marcado por su personalidad. Nice destaca sus grandes ojos negros delineados y mantiene su femineidad e infantilismo con los brillos y estrellitas doradas autoadhesivas en el contorno de sus ojos y/o mejillas. Su compañera “Emo” aumenta la tosquedad de su rostro aplicando una línea gruesa de delineador negro en sus párpados y aumentando su palidez contrastante con el rojo del cabello. Para la otra compañera de Nice, el maquillaje es sutil, sin embargo el peinado y tinturado del cabello es trabajado de tal manera que se vea desprolijo e incluso un poco sucio.

Para Manolo también se utilizó un maquillaje que denotara un rostro cada vez más cansado y estresado, su palidez y ojeras fueron incrementando a medida que sucedían los acontecimientos.



“Mi nuera”

Locaciones y Sets

Esta historia cuenta con tres locaciones madres: Casa de Sandra, Casa Dante, Oficina Federico. Cada una cuenta con una estética particular que enfatiza tanto la descripción de los personajes, como la relación e interacción que se produce entre ellos, lo que va aportando al hilo narrativo y dramático de la historia.

Casa Sandra

Corresponde a la locación que presenta la historia; ésta se muestra desde su fachada, donde a medida que nos vamos insertando en la historia, nos introducimos más en la casa, conociendo habitación por habitación.



Living Comedor

Este set es utilizado para marcar el inicio el clímax y el desenlace de la historia. Al principio el set en penumbras muestra detalles clásicos en el mobiliario tipo victoriano. Muro blanco con pequeños toques de color madera en las terminaciones, muebles, tonos azules en cortinas, colores más calidos en adornos y flores siempre presentes.



Cocina:

La cocina sigue la misma línea clásica del living comedor, el blanco de los muros se interrumpe por la cerámica con diseños en tonos café, similares al color del mobiliario del set. La ambientación mantiene el sentido clásico aportando elementos más rústicos que permitan otorgar mayor naturalidad al espacio, como los cuadritos de madera, el canasto de mimbre, el mantel de género escosés, el paño de cocina en tonos cálidos, la tetera de diseño clásico y las cortinas tipo visillo aportan al concepto de calidez de una cocina con comedor diario, la cual lumínicamente otorga una atmosfera acogedora, a pesar de que en términos narrativos este espacio sea el punto que gatilla los conflictos de los 3 personajes.



Habitación Federico

Se mantiene el color blanco en los muros, esta vez con contrastes de los afiches, cuadros, medallas y fotografías presentes en él, que dan la impresión de un sentido de no pertenencia del personaje que ocupa esta habitación (Manuela), así como es capaz de delatar el alter ego de Federico, un tipo que esta a punto de casarse, con un trabajo estable y maduro, a diferencia de su habitación que posee elementos decorativos alusivos a una nostálgica adolescencia insuperable.



Habitación Sandra

Esta habitación rompe con lo clásico de la casa, los elementos decorativos presentes muestran el alter ego de Sandra, una persona que según sus actos y dichos es bastante esquemática, sin embargo en su habitación hay una fuerte presencia de un espíritu libre, alegre, hasta ecléctico, con fuertes influencias de la moda hippie y neo hippie planteada en el pañuelo mural, en el pañuelo que cubre la pantalla de la lámpara y en su lámpara japonesa. Las flores vuelven a estar presentes, marcando la presencia femenina en el espacio. Un detalle que cabe resaltar es el vacío del interior del closet. Esto se vuelve inverosímil respecto a la historia, donde se supone que es la casa donde vive Sandra, el closet pertenece a ella y en la historia más bien pareciera que ella estuviera de visita en su propio hogar.



Oficina Federico

Este set aporta gratamente a la narración, puesto que vemos a Federico inserto en este laberinto de paneles de vidrio llenos de líneas rectas que limitan su expresión y agobian su mente. El personaje de Cacho colabora en la presentación de este set, gracias a su vestimenta, la cual también contiene una corbata a rayas, que lo hacen parte anexa de este agobiante set.

Otro punto importante es la disposición de los muebles. El enfrentamiento de escritorios ayuda en términos de puesta en cámara (debido a que claramente vemos que el espacio es bastante reducido) y también en términos dramáticos, puesto que logramos apreciar dos amigos de características completamente dispares las que se ven delatadas por los elementos dispuestos en cada escritorio. El orden y la presencia de objetos cromados sobre el escritorio de Federico, el símbolo de la corchetera, que sirve para que nada se pierda ni se traspapele, hace perfecta divergencia con los elementos dispuestos en el escritorio de Cacho, desde el taco con papeles desordenados, pasando por el tazón de café de Homero de los Simpson, el cual hace perfecta alusión al carácter

del personaje, hasta la perforadora, a la cual se le puede aplicar la simbología de “perforar” lo que encuentre a su paso sin discriminación ni cuidado alguno.

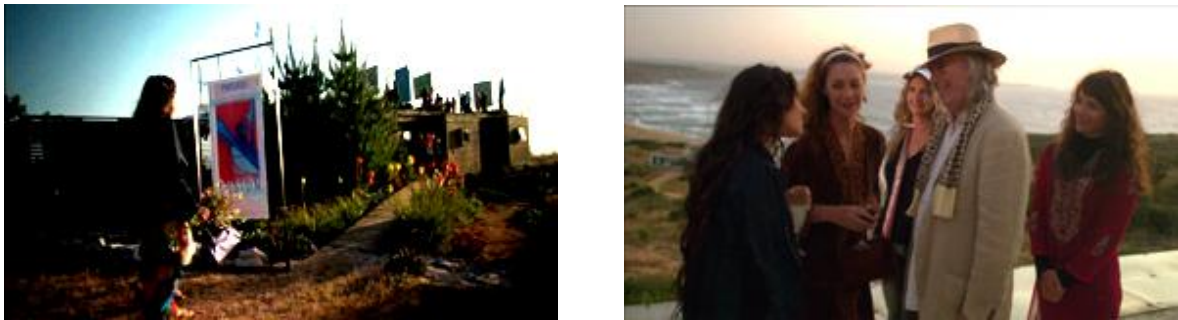


Casa Dante

Esta locación mantiene 2 sets. El primero es donde se realiza la exposición y se presentan los personajes. Un lugar el cual cambia de luminosidad producto de encontrarse en un exterior, enriqueciendo la estética del espacio. El segundo set corresponde a la habitación de Dante, lugar de tonos muy calidos que desatan las pasiones ocultas de Sandra y Manuela.

Exposición Dante

Exterior que corresponde al techo de una casa, cuyo piso pareciera ser concreto donde los colores del cielo (atardecer y noche) juegan un papel importantísimo como fondo. La ambientación esta repleta de colores donde abundan el verde, azul y blanco de los cuadros, además de los vestuarios en tonos tierra de los asistentes a esta exposición. Dos elementos importantes aportan a una composición fina que permite un equilibrio cromático en la puesta en cámara: el vestuario de los músicos y el fuego.





Habitación Dante

Un set que se caracteriza por una ambientación netamente naturalista con toques náuticos en espejos y ventanas. Predomina la madera, presente en los muros y los muebles, a excepción de la cama, que junto con cortinas, lámpara de pie, pantalla de luz de techo, marcos de ventana, espejo y escultura, otorgan puntos de atención que logran equilibrar el ambiente cromático sin saturar con calido tono predominante. Están presentes las explosiones de colores como el vestido de Manuela, los pañuelos puestos en una especie de altar ubicado al fondo de la habitación, donde se yacen muchas figuras alusivas a la isla de pascua, y en la cabecera de la cama donde también se ubica una tela de tonos cálidos, otorgando un carácter lúdico y excesivamente poético llegando a la cursilería de lo que se concibe por estilo rústico.





Vestuario:

Sandra viste siempre con tonos claros y cortes rectos que denotan la profesión del personaje, más bien estructurada y sin mayores pretensiones. Sin embargo cuando Sandra visita la casa de Dante, sus tonos se vuelven más llamativos; la vestuarista opta por agregar tonos tierras al personaje, enfatizando el café por sobre los tonos claros siempre presentes aunque en cortes menos rectos, que dan mayor movimiento y soltura al personaje.

Manuela es una explosión de color. Su presentación es más bien cautelosa, optando en las primeras escenas a vestirla con tonos grises y neutros los cuales van pasando por el rosa y azul, hasta el vestido lleno de movimientos y líneas curvas que junto a los colores otorgan jovialidad y dinamismo permanente al personaje.

Federico mantiene una misma tendencia en su vestuario. No varía del pantalón de vestir, la camisa y corbata, sin embargo el trabajo con el vestuario para este personaje es netamente cromático puesto que el tono de sus camisas varía a medida que va transcurriendo la historia. Se puede apreciar que a medida que el personaje se ve sometido a mayor presión, el tono de la camisa se va enturbiando, comenzando por la utilización de un gris claro, pasando por el rojo bermellón, luego al azul oscuro y finalizando en el negro.

Otra parte del departamento de vestuario a destacar en la película es la vestimenta de los músicos presentes en la exposición de Dante. Si bien estos personajes cumplen una función de figurantes dentro de la historia, en términos de composición plástica aportan enormemente debido al color dispuesto para sus trajes, el cual permite establecer puntos de equilibrio en la composición del plano a nivel cromático y lumínico. El vestuario de estos personajes tiene tendencias orientales y su color simboliza claramente el fuego, elemento de suma importancia para esta escena.



Federico, inicio de la historia



Sandra, Federico, Manuela. Primeros conflictos



Vestuario Manuela



Sandra y Manuel a. Vestuar i o Exposi ci ón Dant e



Vestuar i o habi t ual Sandra



Vestuar i o Músi cos Exposi ci ón Dant e

Maquillaje:

Los personajes mayormente intervenidos con el maquillaje son Sandra y Manuela. Para Sandra se opta por un maquillaje muy natural que opaque los brillos y la vaya empalideciendo a medida que transcurre la historia, debido a que el personaje mismo pasa por un decaimiento extremo después de verla radiante en la escena de la Exposición de Dante.

Manuela es maquillada cuidadosamente, de manera que su piel se vea lo más juvenil y tersa posible. Se connota el tono moreno mate y la forma de sus ojos delineadas con una gruesa capa de mascara de pestañas negras y delineador negro y una sombra en tono rosa que suaviza los rasgos de la mirada penetrante de la actriz y la vuelve un personaje dulce y delicado.



Maquillaje Manuela



Maquillaje Sandra, inicio, clímax y desenlace.

“Cuento de Hadas”

Locaciones y Sets

Existen dos locaciones donde mayormente se narra esta historia. La primera y última escena muestran la utilización de sets naturales, grandes y bien cuidados jardines con árboles milenarios y abundancia de flores, logran insertar primero al espectador en un real cuento de hadas y al final de la historia se repite este recurso, exagerando el montaje de la puesta en escena, llegando incluso a demostrar cierta cursilería propia de los “love story”



Pri mer a Escena



U t i ma Escena



Set s Ext er i or es

El resto de la historia acontece en los interiores de una casa con escasa decoración la cual recurre únicamente a elementos orgánicos como flores y elementos de fierro y madera, acomodados sobre muebles de madera maciza en tono claro y muros blancos. Toda la parte textil de los sets, también es de tonos claros.



Interior Habitación Matrimonial



Interior Living

Otro set destacable de la historia corresponde a la habitación de la Nana. Corresponde a un set bastante realista, respecto a la situación que viven las empleadas de casas ABC1. Una habitación más bien pequeña que mantiene el blanco de los muros del resto de la casa, con muebles sencillos y una radio tal vez demasiado antigua para la calidad de vida que lleva tanto los patrones como la misma empleada. En los muros abundan innumerables fotografías y paisajes que denotan una personalidad nostálgica. Los textiles de colores claros y estampados de flores delicadas denotan la femineidad y delicadeza del personaje.



Habitación Empleada

Vestuario

La ambientación de los interiores de la historia juega con el vestuario de la protagonista, quien al estar enferma, postrada y encerrada por un tiempo, al parecer indefinido, su vestuario adquiere las tonalidades mismas de la casa (blanco, beige, café), a excepción del día del bautizo, donde utiliza un vestido en tono rosa. Las telas que se utilizan para este personaje son siempre sofisticadas y carentes de brillo, los cortes son mas bien rectos y con toques delicados que otorgan femineidad y distinción.

Para la empleada el vestuario en cuanto a tonos es bastante similar aunque con tonos de mayor saturación, las telas que se usan para ella denotan una menor calidad; los cortes de las prendas otorgan la delicadeza que no da la textura de la tela. Las prendas son mas ajustadas y con fuerte presencia de vuelos en mangas y escote, los cuales desaparecen una vez que el personaje se sitúa como la nueva mujer del patrón.

Existe una congruencia de tonos y texturas entre ambas mujeres a medida que transcurre la historia y su relación se afiata volviéndose cómplices una de la otra. Se utiliza en gran cantidad los tonos beige y pasteles (celeste y rosa) para el resto de la familia, quienes siempre concurren en cierta forma “uniformados” con estos tonos para cada evento que se da en la historia.





Maquillaje

El maquillaje se ve mayormente manifestado en la patrona de la casa, para quien se utiliza el maquillaje común para los enfermos (ojeras, colores pálidos para el rostro y labios, tratamiento para que el cabello luzca con menos brillo y cuerpo. Para la empleada solo se utilizan tonos de maquillaje muy suaves que dan leve rubor a las mejillas, únicamente se ve más maquillaje en la escena final, donde la empleada adquiere una transformación más sofisticada manteniendo la sencillez y evitando el recargo de accesorios, maquillaje y peinados muy elaborados.



Maquillaje Patrona

3.2.2 CASA DE REMOLIENDA

Sinopsis:

Esta película está ambientada en la época progresista de los años 50. Tanto interiores como exteriores corresponden al sur de Chile. Las protagonistas son 3 prostitutas pueblerinas quienes enamoran a 3 jóvenes de campo. Todos conviven en la Casa de Remolienda, lugar que experimenta transformaciones de índole moral, pasando de ser una casa de putas a una residencial familiar. Otros lugares donde se desenvuelven los personajes corresponden a exteriores especialmente ambientados en la época donde se da predominancia a la arquitectura y a las fiestas costumbristas como las corridas de caballos.

Categoría: Ficción

Tipo: Color

Duración: 98 min.

Año de producción: 2007

Productora: Cinembargo Producciones

Guión: Cynthia Rimski, Gonzalo San Martín

Producción: Consuelo Castillo

Fotografía: David Bravo

Edición: Sophie Franca

Música: Andreas Bodenhofer

Sonido: Mauricio Molina

Dirección Artística: Hugo Trípodi

Producción de Arte: Verónica Vergara

Asistente de Dirección: Verónica Vergara

Ambientación: Danka Marincovic

Vestuario: Loreto Vuskovic

Maquillaje: Taly Waysberg

Intérpretes: Amparo Noguera, Paulina García, Daniel Muñoz, Alfredo Castro, Tamara Acosta, Luis Gnecco, Daniella Llorente, Luz Valdivieso, Francisca Eyzaguirre, Álvaro Espinoza, Andrés Eyzaguirre, Claudio Valenzuela, Claudio Arredondo y Luis Bravo

3.2.2.1 Análisis del proceso creativo e investigativo del director de arte frente al guión (desglose, propuestas, referencias, etc)

Para el director del film, Joaquín Eyzaguirre, las referencias puntuales fueron las fotografías de familiares cuando salían a comer y a las boîtes en las noches en los años 40 y 50. Así como la experiencia personal del director por haber vivido mucho tiempo en el campo, donde se mantienen durante mucho tiempo las tradiciones de años anteriores y las maneras de vestir.

Muchas veces ocurrió nos pasó con los extras en Casa de Remolienda que sólo tenían que cambiar las zapatillas y los jeans y el resto estaba todo igual. Usaban el mismo chaleco sin mangas, el mismo sombrero y muchas veces usaban ese chaleco abotonado, o sea podían situarse perfectamente en los años 40 o 50 sin grandes modificaciones.

Entones los referentes se basaban más en la observación que el director tenía sobre lo cotidiano y sus gustos personales sobre el vestuario y la arquitectura de los años 40.

También se refugió en los libros de su padre que era arquitecto y en las revistas que estaban en su casa.



Estructura Fachada Casa Remolienda



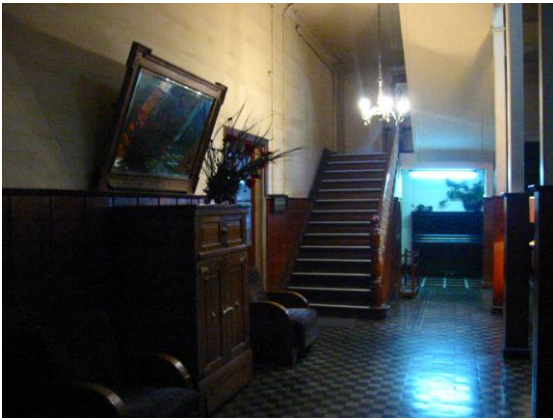
Color fachada



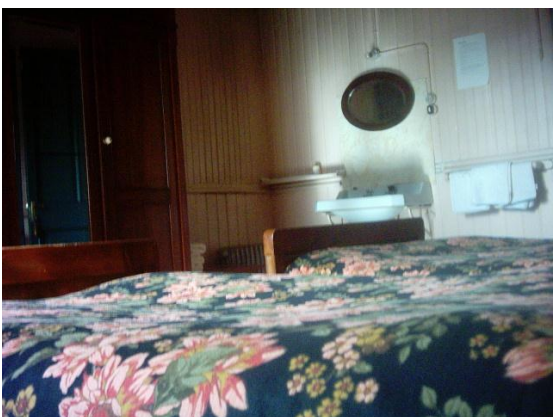
Fachada en construcción.



Diseño propuesta integral fachada



Interior Casa de Remolienda



Interior Habitaciones Casa de Remolienda

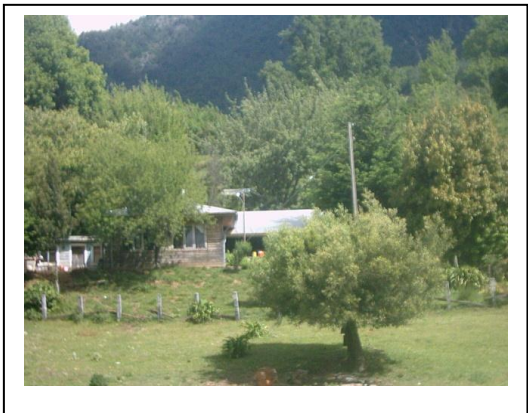
En la Remolienda se hizo participar como un personaje más a la naturaleza, los árboles se mueven mucho, los ríos, todo tiene un lenguaje con los exteriores y la naturaleza. Las mismas sábanas que se mueven con este viento provocan un carácter dramático que estaba presupuestado

La metodología de trabajo se basó más que nada en conversar un poco, pero sobre todo ir a ver lugares. Eyzaguirre descubrió y reconoció un lugar en Temuco locacionando. Entró a la casa y se dio cuenta que estaba en el Hotel Continental que estaba ambientado completamente en los años 30 con una gran

cantidad de espejos, baúles, armarios, cuchillería, bar, etc. Así también llegaron a Cunco que es donde había un río y una casita arriba como en las praderas, rodeada con mucho pasto, la cual fue tomada como el rancho de los Morales.



Propuestas fotográficas interior Casa Los Morales



Propuesta exterior Casa Los Morales



Diseño Interior Casa Los Morales

Posteriormente, cuando ya estaba todo establecido, cada lugar, cada escena que se filmaría, entonces el director comenta sus propuestas tiro de cámara. A veces el mismo director de arte sugería otras ideas, igual que el director de foto, por supuesto. Finalmente el director discrimina y decide frente a estas sugerencias.

Uno de los aspectos del diseño de producción donde Hugo Trípodi tuvo mayor libertad creativa fue en la elección del set del Salón Principal. Después de una larga discusión, puesto que el director quería hacerlo en otra parte donde era mucho más grande y había mayor facilidad para variar los tiros de cámara. Sin embargo Hugo propone el bar mismo del hotel donde estaba absolutamente todo desde el mesón, hasta las mesas un poco destruidas, sobretodo por el mesón que denotaba la antigüedad óptima para ambientar la escena con una pátina que hacia alusión a los años 40 y anticipando que el otro set propuesto por el director requería muchísima inversión de dinero y trabajo para ambientarlo como bar, por tanto a demás de ser inviable podría caer en el riesgo de verse muy falseado, por el contrario el otro set requería muy poca intervención y eso además de abaratar costos, aporta muchísimas horas de trabajo para ambientar otros sets. Gracias a la persuasión del director de arte quien a su vez convence al director de fotografía, quien estuvo de acuerdo con la sugerencia de Hugo a pesar de que el espacio para trabajar en lo que compete a su área era más reducido.

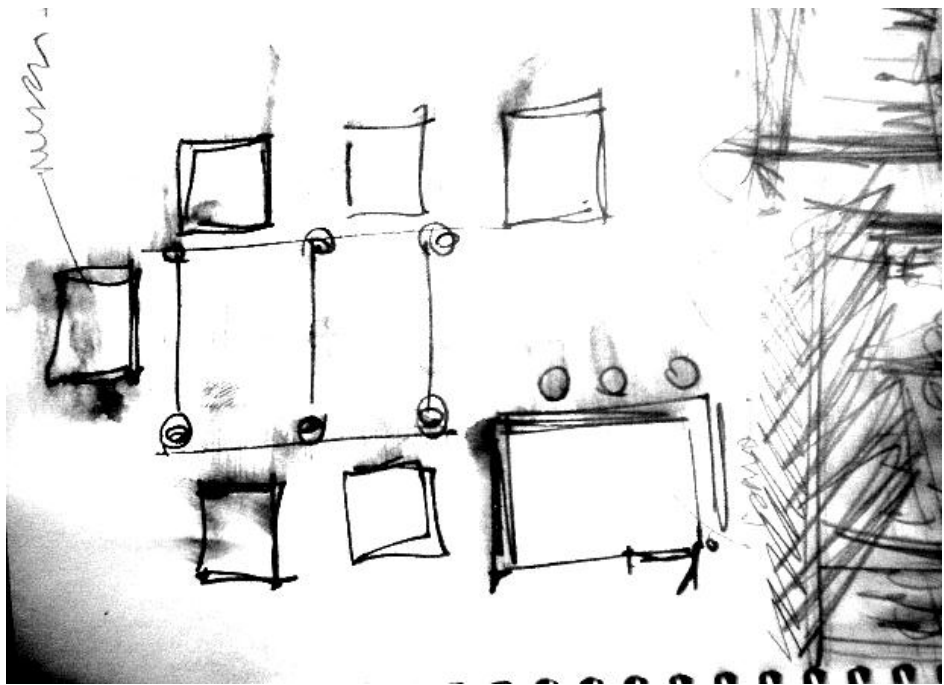


Bar Casa de Remolienda



Bar Montado

Trípodi se encarga de diseñar las plantas de movimiento, guías que sirven a todo el equipo presente en el set.

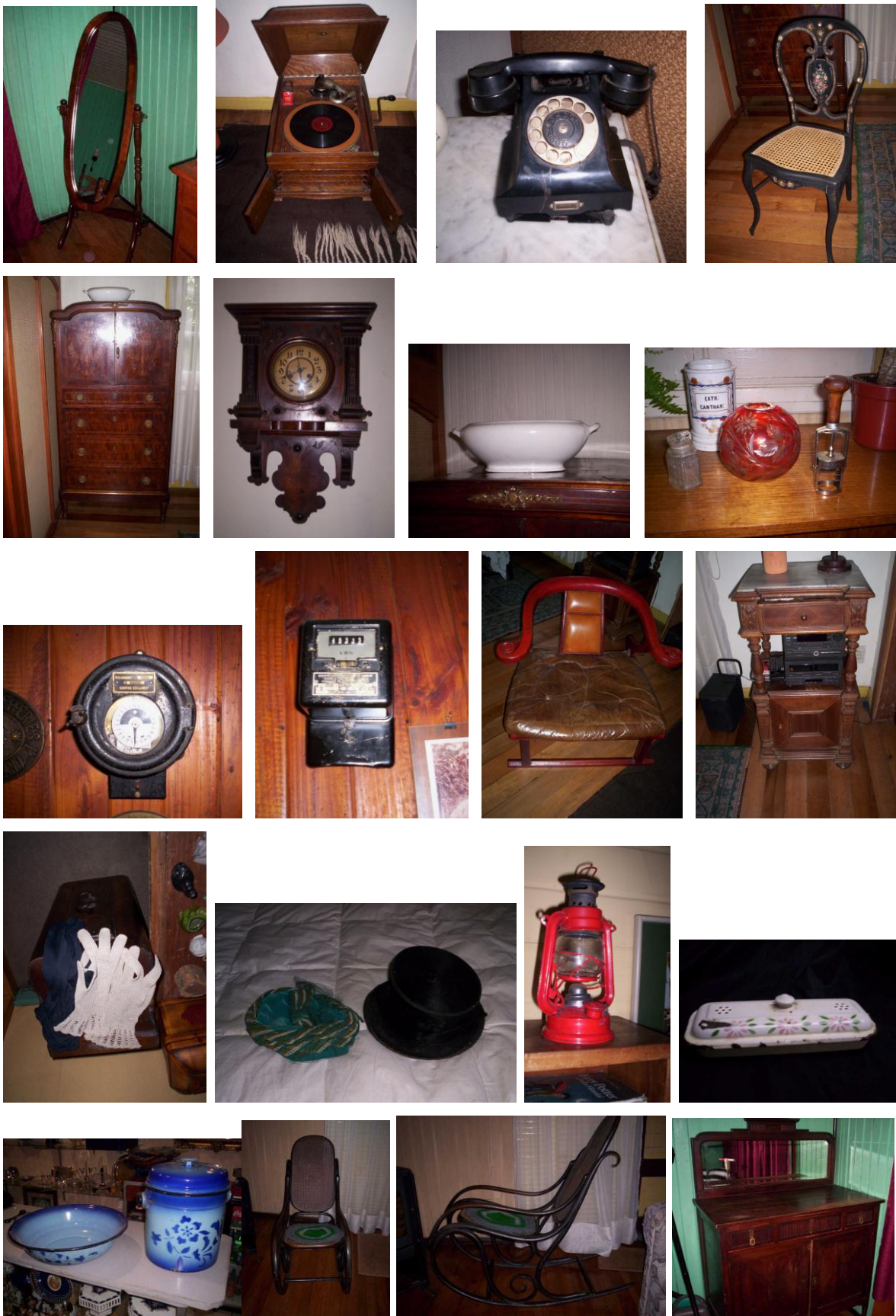


Planta de movimiento Bar

Para la recolección de elementos de ambientación, Hugo se dedica a recorrer ferias libres y de antigüedades tanto en Santiago como en Temuco. El y la ambientadora mantienen este hábito durante todo el periodo previo al montaje de cada set. Todo según los registros de referencias que ya estaban planteados. Danka siempre propone ideas a Hugo y ese sentido, él no censura las ideas de los demás integrantes de su equipo; de esta manera él logra involucrar a todos en el trabajo de investigación y propuesta, permitiendo una recepción de material innumerable el cual posteriormente va discriminando según las necesidades y decisiones tanto de él como del director.

A continuación se muestra parte del registro de investigación del departamento de arte para la ambientación de la película.





Para ambientar uno de los sets de la película, la habitación de Rebeca, se basan en la estética mexicana, que estaba muy presente en la época. La habitación de la dueña del hotel tenía la habitación ideal para montar este set, puesto que su estética estaba detenida en el tiempo. El único inconveniente es

que esta habitación obviamente estaba habitada y obviamente era la única restricción para poder filmar, sin embargo, el equipo de arte logra entrar en esta habitación, saca fotografías de referencia y logra conseguir algunos elementos para el decorado de la habitación de Rebeca que finalmente la hacen en otra habitación la cual es completamente reacondicionada para tales efectos. El resto de la ambientación fue llevado de Santiago a Temuco, desde telas hasta pinturas. La producción de arte compra tela en Santiago, la cual es llevada a la locación de Temuco y se utiliza para cubrir las paredes, simulando un papel decomural. Para esto, una engrapadora y prácticamente una noche entera estuvieron dedicadas tanto Verónica Vergara como Danka Marinkovic.

Uno de los inconvenientes de ambientar esta locación fue que no les alcanzó tela para la elaboración de las cortinas, resolviendo esto con las cortinas de madera propias de la locación, otorgando un valor dramático a la puesta en escena, donde el estado de ánimo del personaje se veía reflejado en la entrada de más o menos luz natural a la habitación, gracias a estas cortinas que servían para bloquear la entrada de luz al set.



Habitación Rebeca

3.2.2.2 Rodaje: Trabajo del director de arte y su equipo en el set de filmación

El equipo de arte tiene una productora base en Temuco, lugar donde se filma el gran porcentaje de la película. En ese lugar esta Verónica (productora de arte), Hugo (director de arte), Danka (ambientadora) y una joven meritoria que es la *runner*. Al ser un largometraje de época existe muchísimo movimiento y equipo a disposición del film quienes viven en el mismo hotel que usan de locación, por ende se genera una convivencia que va mas allá de lo profesional, donde se conocen los caracteres y formas de comunicarse de cada uno.

El equipo de arte llega varios días antes del rodaje para conocer las locaciones a intervenir, comienza a internarse en el centro de Temuco, reconocer los lugares donde pueden conseguir material para la ambientación así como telas, cortinas, ropa y otros elementos de utilería.



Habitación Nicolasa



Carreta de los Morales





Casa de Remolienda. Gran Salón



Casa de Remolienda. Cocina



Habitación Rebeca



Habitación Muchachas



Corridas de Caballo



En cuanto a la relación interpersonal, la presencia del director Joaquín Eyzaguirre le otorga un valor agregado, puesto que estaba siempre presente en cada aspecto de la película sin descuidar absolutamente ningún departamento, sobre todo el departamento de arte. La cohesión del equipo logra plasmarse en el rodaje, independiente de los pormenores que existan, los problemas de presión y tiempo que se dan en toda producción.

Para el montaje de los sets, el equipo de dirección de arte cuenta con una buena propuesta de locación, la cual posee casi la totalidad del gran mobiliario necesario para ambientar, de esta manera el equipo se preocupa de llevar prácticamente los elementos de utilería que por lo demás son bastantes, debido a la concepción estética de la película. Otros elementos son conseguidos en la zona del rodaje, Temuco, gracias a las gestiones de Verónica quien junto a Hugo y Danka salen, incluso en sus días libres, a recorrer la zona en busca de más elementos en diversas ferias libres, negocios, tiendas de antigüedades, etc., aprovechando también de conocer el lugar y controlar los lugares de abastecimiento para el departamento mismo.

Uno de los elementos primordiales en el equipo es la comunicación y el entendimiento. En el momento en que había que recurrir a un armado de estenografía, Hugo cuenta con la ayuda de un escenógrafo que interactúa con el grupo de manera parcial, dependiendo de los requerimientos que el arte tenga para que éste personaje participe. Una de los sets intervenidos por el escenógrafo Ricardo “Gato” Carrillo es donde los Morales se presentan y conversan con las prostitutas en una especie de recibo de la casa de Remolienda. Este set originalmente era un largo pasillo el cual es intervenido con un panel de ladrillos para acortar el espacio y dar la impresión de una habitación, en vez de un pasillo. Para esta intervención el escenógrafo demora aproximadamente una tarde en montar todo. De esta manera Hugo apuesta a cubrir su departamento de

arte con tales ayudas, con personas entendidas y con experiencia en el armado de escenografía, para si aminorar tiempo en explicaciones sobre lo que pretende del acabado de un set.

Durante todo el proceso de rodaje el trabajo de arte es intenso. Por lo general, una vez terminada la jornada de rodaje, el equipo de arte come y vuelve a los sets a montar para el día siguiente.

3.2.2.3 Análisis estético del film, comparativo.

Ambientación y Utilería

Gran Salón:

Locación madre, donde sucede la mayor parte de la historia de la película. Tiene la función de ser una especie de restaurante-cantina.

Existe una predominancia e colores marrones, madera oscura.

Tanto en la primera escena como en la última donde se muestra este set, la ambientación es la misma. Podríamos decir que ambas se filmaron ocupando la misma ambientación y cambiando un atrezzo por otro: el pandero por un tablero eléctrico. Todo transcurre en el día, por tanto utilizan la luz que aportan las ventanas alargadas de la locación. La ambientación presenta un desorden generalizado. Sobre el mesón del salón hay botellas de vino, copas, vasos, platos con comida, pandero, un ramo de flores, una mata de ají seco colgando. Al fondo, en un gran estante de madera que cubre casi la totalidad del muro, hay muchas botellas, grandes contenedores de vidrio transparente con productos en escabeche, un telón rojo oscuro de fondo colgando de manera descuidada, se encuentra justo al centro del fondo de la barra.

Observaciones: A pesar del desorden, existe un descuido por parte del ambientador donde notamos que tanto vasos, como jarrones, manteles, etc. no presentan manchas ni rastros de una juerga anterior. Podemos decir que es un desorden demasiado pulcro.



Fotogramas Salón primera

Donde la locación cobra mayor importancia narrativa es en las Noches de Juerga. La escena que continúa respecto a esta locación es justamente una noche de juerga y lujuria. La atmosfera de noche es acompañada por una luz amarillenta que se justifica con varios candelabros, lámparas de aceite y velas puestas en cada rincón del salón. Mesas de madera con manteles claros que

contrastan con el ambiente oscuro y amanerado del lugar, sillas de madera. Sobre las mesas hay botellas de vino, copas y vasos con trago. Sobre el gran mesón hay bandejas metálicas, las cuales también son utilizadas como atrezzo, al igual que los jarros de vidrio con vino con frutillas. Se mantienen los mismos elementos de la escena anterior, agregando los elementos recién mencionados. A un costado de la locación se encuentran 3 músicos al lado de un Piano negro.



Fotogramas Noche de Juerga

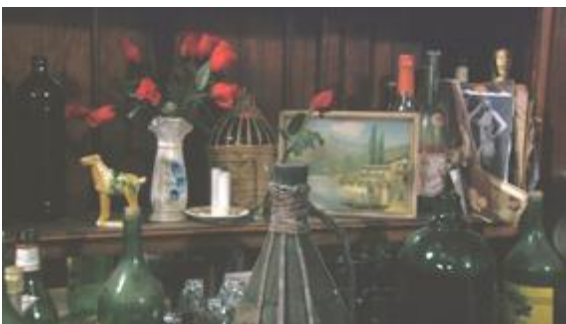
Una tercera escena digna de mencionar es cuando un empleado prepara la instalación eléctrica. Esto sucede justo al día siguiente de la noche de juerga. Para entonces el gran salón está prácticamente ordenado, salvo por la presencia del empleado quien impone su presencia con cables, herramientas y ampolletas. El resto de la escenografía sigue tal cual, salvo que la luz de día y la ausencia de personajes deja ver el detalle de las paredes marrones, los cuales contienen un cuadro imitación de Goya “Mujer desnuda” y afiches pegados de manera desordenada que también contienen imágenes de féminas de la época. Gracias a la luz día aplicada en la ambientación también se puede apreciar el color de los muros de madera, cuya parte superior es de un tono beige y la parte inferior, café moro, generando siempre un contraste entre los tonos marrones y blancos. El mesón del salón contiene vasos y jarras de vidrio limpias, excepto una que está llena de vino, muchas botellas de vino, un frasco lleno de cucharas de palo (elemento que quizás no tiene mucho que ver con el concepto de cantina que toma el gran salón) y una bandeja con mates y azúcar, la cual queda de primer plano en cierto momento de la escena. Esta escena, en términos escenotécnicos, se asemeja muchísimo a la que posteriormente se da cuando el empleado instala

las ampolletas, justamente antes de la próxima transformación escenográfica de la locación.



Fotogramas Salón día

A medida que transcurre la historia, la locación va sufriendo una transformación vertiginosa: pasa de ser una casa de remolienda a un restaurante familiar. Podemos decir que esta transformación se produce de manera dietética, puesto que los mismos personajes son los que transforman el set. Todo esto acontece con luz día. Se mantienen las botellas. Los afiches pegados antes en las murallas se esconden entre estas botellas que están ordenadas en el gran mueble que abarca el fondo de la barra del local. Se esconde la imitación del Goya y es cambiado por cuadros con flores delicadas. Manteleros blancos con flores estampadas en tonos rojo y verde. Las plantas llenan los espacios y rincones, de las cuales nacen sutiles flores de tonos claros que otorgan un contraste al oscuro ambiente y dan delicados tonos de frescura al lugar.



Fotogramas transformación salón

La escena de la “cena familiar” da un sentido completamente distinto al gran salón, otorgando una impresión de sobriedad y elegancia. Primero, debido a que la escena sucede de noche y está prácticamente en penumbra, con luz de las

velas blancas sobre las mesas y las lámparas de aceite ubicadas en los muebles laterales. Las mesas pequeñas están unidas a lo largo con un mantel blanco, al centro hay un bajo arreglo florar rosado. Se mantienen los mismos vasos tipo “caña de cantina”, jarrones de vidrio con vino, panera de mimbre celeste con hallullotes, botella de vidrio con agua, alcuza de vidrio. Candelabro con restos de cera, un gran pocillo de greda con pebre y platos con cazuela servidos a cada uno de los comensales. El mantel blanco, los brillos de los cubiertos metálicos y el vidrio de los elementos dispuestos en la mesa contrastan con la opacidad del muro de fondo color marrón, el cual adquiere presencia gracias a los siempre presentes afiches publicitarios en blanco y negro.



Fotogramas Cena Familiar

Nuevamente el salón se transforma en casa de remolienda. Esta vez se puede apreciar aún más la utilización de contraste de tonos debido a que las muchachas son quienes cuidadosamente vuelven a colocar el cuadro de Goya de marco oscuro, sobre la parte superior del muro de madera de tonos claros. Lo mismo pasa con los afiches de mujeres desnudas en blanco y negro sobre el café moro de la parte inferior del muro del salón. Si bien la acción no aporta casi nada en términos narrativos, sí aporta en los aspectos estéticos. Es como si el director le permitiera un espacio de lucidez a la puesta en escena que plantea junto a su director de arte. Es un momento de pausa para contemplar el arte mismo de los colores, las texturas y formas. La entrada de Isaura a este espacio cuya transformación ya había culminado, irrumpe esta atmósfera de contemplación, el cigarrillo que sostiene en su mano le da el último toque de bohemia al lugar completando así la atmósfera inicial del espacio.



Fotogramas segunda Transformación

Finalmente nos encontramos con la escena de la “Fiesta de la luz”. La decoración de casa de remolienda es exacerbada esta vez con carteles de papel pegados de manera muy desprolija sobre los muros cuyo mensaje escrito a mano dice: “Bienvenida la Luz”. Una guirnalda de pape blanco cuelga a lo ancho del piano negro, sobre éste un macetero con una de tono verde muy fuerte, una lámpara de petróleo, una vela con su candelabro respectivo, un guitarrón. Como elementos de atrezzo abundan los cigarrillos, las botellas de vino, copas, vasos y botellas vacías, las cuales son utilizadas durante la pelea, la sangre, la huasca de Nicolasa es un elemento que forma parte del atrezzo pero que también revela actitudes que se mantenían escondidas en los Morales, así como también el cuchillo de Nicolás.



Fotogramas fiesta de la luz

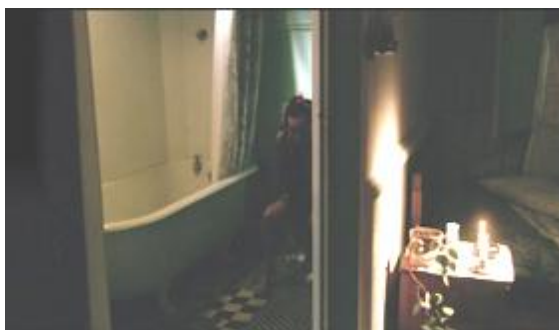
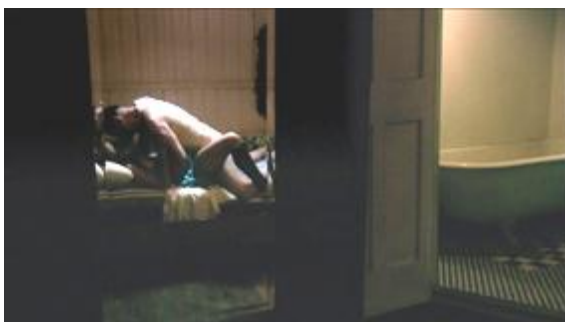
Habitación Niñas:

Es una habitación dividida por un baño una parte de ella muestra a las niñas en su complicidad y su diario vivir. Se presenta con un muro cuya parte superior es de color beige claro mientras que la parte inferior de éste es blanca. Cortinas cortas y floreadas en tonos rosa y rojo. Un gran ropero de madera con un espejo ovalado en el centro, frente a éste se disponen maletas con ropas. Mesitas distribuidas por la habitación que contienen floreros con flores en tonos lilas. Un sillón rojo con flores en tonos más claros. Un sombrero de paja cuelga sobre los muros junto con otros cuadros con motivos más bien infantiles, afiches de flores y un abanico gigante. En la habitación hay 2 catres de madera tosca y oscura. Contiguo a esta habitación, se muestra un baño, el cual detalla una cortina de ducha azul con flores.

La tercera parte de esta habitación da un ambiente mucho más tosco, a pesar de que las paredes siguen siendo blancas y también posee un ropero marrón, la iluminación de ésta parte de la habitación es más tenue y se muestra únicamente en las escenas nocturnas de la película. Cortinas de un tono rojo muy oscuro tras una puerta, una mesa de diario con mantel floreado, una botella y un vaso de vino a medio tomar, una lámpara de aceite y una silla de madera envejecida son los principales objetos que conforman el decorado de esta sub habitación, la cual podríamos decir que representa a un alter ego del resto de set.

En la última escena en que se ocupa esta habitación aparecen 2 espejos ovales más que acompañan al espejo del ropero. La habitación se aprecia mucho más desordenada, con mucha ropa colorida, los trajes de señorita sobre la cama de las muchas. Maletas de mimbre apiladas, zapatos de señoritas sobre ellas mezclada con ropa de prostituta. Bufandas de plumas rosadas y zapatos rojos, un vestido rojo ajustado de prostituta cuelga en la muralla.





Fotograma Habitación Niñas

Habitación de Rebeca:

Este set es la esencia del personaje mismo. Está forrado completamente en un papel mural tan floreado como los vestidos que usa el personaje. Un ropero similar (quizás el mismo) al que está en la habitación de las niñas en cuyo espejo se refleja una mesa circular de madera oscura cubierta con un mantel blanco de encaje; un mueble ancho con un juego de té de porcelana blanco y un cuadro de baratija. Cuadros con imágenes de niños dibujados, enmarcados en dorado. Muebles de madera maciza como el velador.

Un tocador de madera con un espejo en el centro. En su superficie hay un desorden de maquillajes, lámpara de petróleo, velas, un collar de plumas, collares de perlas, un perfumero antiguo, un espejo de mano dorado, un lapicero tipo pluma, un cepillo de pelo redondo, un calendario en el día 15, un cenicero cuadrado de vidrio grueso con un cigarrillo prendido.

En otra escena de la película, donde podemos apreciar al personaje ensimismado en su intimidad. De fondo se aprecian las ventanas con cortinas de madera y el borde de un visillo en tono damasco, un candelabro triple dorado y grueso sin velas y absolutamente limpio, un vaso de vidrio con flores silvestres. En segundo plano, apreciamos un catre de bronce con sabanas blancas con flores estampadas en tonos rosa, un cubrecamas rosado, sobre él un costurero de metal con utensilios. cajitas de porcelana arrinconadas en la habitación un retrato fotográfico en blanco y negro de dos personas con un marco dorado. Como atrezzo: el bordado redondo de Rebeca.



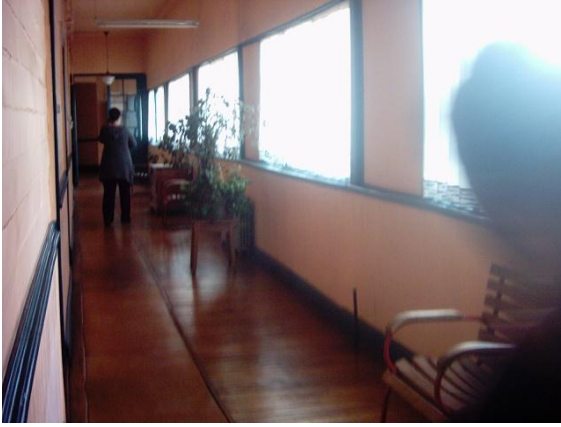
Fotogramas habitación Rebeca

Pasillo habitación Rebeca:

Se caracteriza por sus muros de tabla café y beige blancas, lámparas de aceite empotradas en la muralla, una estufa tipo radiador y una banca de madera. Desde otra perspectiva, en la escena donde Valentín canta los sucesos casi al lado de la habitación de Rebeca se logra apreciar una escala con barrotes blancos. Los elementos dispuestos para este lugar son tan inusuales como la posición de los personajes en este set: Un piano, sobre éste un botellón forrado en cuero, dos vasos de vino, tres flores rosadas sobre una bacinica y longanizas sobre un plato. Al lado del piano, un colgador de madera de la época.

Otros elementos que participan en la locación son los correspondientes a cuando Valentín se presenta ante Renato, donde se utiliza el pañuelo blanco de Renato, la cajetilla de cigarrillos y la caja de fósforos de Valentín.

La bandeja de metal en tonos verde y amarillo por el borde de esta, el plato blanco con mermelada, una panera de mimbre cubierta por una servilleta de género blanca con bordes rojos, instalada por un par de zapatos blancos impecables correspondientes a los de Nicolasa, es otro conjunto de elementos que se incorporan en otra escena de la película donde se utiliza este set.



set pasillo sin ambientar



fotograma pasillo

Cocina Casa de Remolienda:

Se hace uso abundante de sombras, dando una impresión de claroscuro. Esto otorga una atmósfera fría, sombría un silencio visual casi sepulcral. Los tonos blancos son tratados con frialdad, no hay atisbos de calidez en la ambientación. En la primera escena se exagera esta frialdad al ver la cocinera que le saca los ojos a un pescado, se muestran implementos de cocina y provisiones. En la escena cuando Yola y Chepa entran a preparar vasos con vino para los invitados utilizando como atrezzo una bandeja de metal con vasos de vidrio y jarra de vidrio con vino, la cocina adquiere un poco más de color, pese a su fondo

blanco predominante y el marrón de las estanterías, existen delicados toques de verde otorgados por los vegetales que aparecen por doquier. El lugar también adquiere vida al apreciarse el movimiento de gallinas siendo correteadas. Si en un principio la cocina tenía más bien un aspecto de morgue, ahora se ve mejor ambientada con cajones de madera, el manejo de la cámara permite descubrir los detalles de los grandes mesones que sostienen canastos y ensaladeras con verdura cruda y rebosante; un cadáver de pollo a medio desplumar con parte de su plumaje al lado, trozos de carne. La estantería con platos y utensilios de cocina, botellones, cucharones de metal y madera en un frasco, enormes ollas con vapor saliendo de ellas. Sobre las vigas al aire de la locación misma cuelga el cadáver de un animal (al parecer un cerdo pequeño), paños blancos de cocina también cuelgan enganchados a la pared.



Cocina sin ambientar



Fotograma cocina

En la próxima escena donde aparece esta locación, apreciamos la ira de Isaura, utilizando como atrezzo platos de loza, quebrándolos sobre una mesa de superficie metálica y tosca. El tiro de cámara deja entrever otros detalles de la locación como velas, grifería de la cocina, platos rotos, una cocina a leña, un canasto con choclos, botellas de vidrio vacías, la materialidad del piso (baldosas), cajones de

fruta vacíos, una trenza de ají colgando, botellas de leche, bowl y jarrones enlozados blancos.

Posterior a esta escena y a continuación, cuando Rebeca suplica a Isaura no contar la verdad a los Morales, la cámara nuevamente deja ver otros detalles de esta locación, pudiendo apreciar el contraste del muro de fondo con el muro lateral, el cual está forrado con papel mural de fondo blanco y suaves tonos verdes y amarillos con diseños florales. Cortinas blancas cortas con vuelos sobre la puerta batiente de la cocina. La presencia vegetal del apio y el cochoy colgado en las vigas. Frascos grandes con productos escabechados. Tarros metálicos alusivos a la época que detallan el café, el azúcar, los fideos, etc., apoyados sobre una repisa con un pequeño mantel plástico floreado.

Patio Casa de Remolienda:

Es un ambiente prácticamente natural y muy poco intervenido, pese a que en su propuesta había intención marcada de construir una pérgola, solo se aprecian cordeles y muchas sábanas blancas colgadas, las cuales se mueven con el viento, provocado por turbinas y cuyo fondo adquiere profundidad gracias a la máquina de humo que se utiliza y a los puntos focalizados de hojas secas quemadas tras los árboles. Esto otorga un contraste entre el verde tupido del patio con el blanco de las sábanas que intervienen como biombos móviles y le dan un carácter mágico a la escenografía, donde por lo general se dan sucesos románticos y melancólicos, a excepción de la escena de ira donde Graciano cala sandías de forma violenta con un martillo negro, sobre un mesón de madera en bruto. Tal escena se muestra de día, la cual va acompañada de elementos como canastos con hortalizas, con el fin de dar impresión de que hay actividad habitual de día y tanto de noche como de mañana se dan estos momentos de misticismo y sensualidad.



Rancho de los Morales:

La locación se muestra desde los ojos de un personaje (Gilberto) que tras la ventana espía a su madre, quien está dentro de la casa poniéndose sus zapatos de manera muy sensual.

Lo particular de esta locación además de ser presentada desde una perspectiva voyerista, es que Gilberto lleva una camisa de un tono exactamente igual al de la pintura exterior de la casa, la cual es trabajada con una pátina de madera envejecida y gris, tal como un reptil que desea pasar mimetizarse con los objetos para no ser descubierto.

Posteriormente la cámara pasa al otro lado de la ventana, ya situándonos dentro de la casa se aprecian los adornos de la ventana: una pequeña plancha de fierro, adorno de cerámica, visillos de encaje. Las paredes interiores pintadas en tono verde pálido, de fondo una fotografía en blanco y negro de un hombre, con un marco ovalado y dorado, Un ramo de flores silvestres y cortinas claras con pequeñas flores que cubren una ventana al fondo del cuadro.



Habitación Nicolasa





Fotogramas Rancho de los Morales

Habitación de los muchachos:

Piso de madera oscura, paredes de un verde pálido con un umbral blanco, similar a la habitación de Nicolasa. Retrato con marco dorado, imagen de cristo pegada en la pared, de fondo un rectángulo de espejo apoyado en la ventana, lámpara de petróleo, canasto en el suelo con cebollas colgando, un catre metálico de color verde y frazadas de cuadros blancos y café, lavatorio de loza, cuadro pequeño pegado en la pared en primer plano con motivo religioso, en el cuadro se asoman ramas de una planta de hojas verdes y flores blancas. Como atrezzo se utiliza la navaja, y una toalla.



Habitación Muchachos



Fotograma

Personajes

El vestuario se adapta a la película, porque sus protagonistas no son mujeres campesinas y la película se hace en un contexto de pueblo en vías de urbanizarse. Loreto Vuskovic, vestuarista de esta película se basa en todas las actrices mexicanas de los años 50, debido a que en la época en la que esta ambientada la película, las mujeres imitaban mucho a las actrices mexicanas, como María Félix, y estas películas mexicanas eran de consumo del pueblo. Para el resto del pueblo hubo una investigación previa.

Loreto posee vestuario hecho en su taller a pesar de haber poco presupuesto, de esta manera Loreto recurre a la experiencia misma de la confección de trajes en los 50, investigando cómo se hacían la ropa las mujeres también. Así mismo consigue ropa usada y la interviene en el taller. Existe también el uso del vestuario con motivos orientales, específicamente chinos los que son fácilmente atribuibles al vestuario de Rebeca, la cabrona, según la investigación hecha por la vestuarista.

Rebeca:

Vestido floreado en tonos azules, abanico en el tono del vestido.

Las escenas de día la muestran siempre con tubos en la cabeza, camisa de dormir larga. El color de estas camisas de dormir cambia de rojo a celeste cuando aparece su amante, Renato. Mantiene la bata floreada, en primera instancia tonos lilas y rojos, luego

Bata floreada en tonos lilas y rojos, luego una bata china color violeta con flores en las mangas, hombros y parte inferior.

Este personaje mantiene a lo largo de toda la película una vestimenta que

exacerba el floreado en sus vestidos, preferentemente ocupando los tonos azules, combinados con grandes estampados de flores anaranjadas, rosas, blancas y verdes. Vestidos de corte entallado, con escote tipo corazón. y los pañuelos tipo turbante. Cuando su personaje debe recatarse según la narración de la historia, se le agregan accesorios como guantes cortos blancos y cartera tipo sobre, collar de cuentas grandes color rosa oscuro, aros gruesos y dorados, una pulsera dorada en cada muñeca.

El único momento en que Rebeca se muestra algo más recatada es la escena es posterior a su encuentro con Renato, donde lleva un vestido amarillo claro, con mangas cortas y cuello tipo camisa, cinturón negro combinando perfectamente con sus zapatos de tacón negro. Un pañuelo floreado en tonos café en la cabeza. Con este vestuario ella se desplaza por el Gran salón convirtiéndose como un punto de atención que resalta la belleza y la jovialidad por sobre un escenario que denota pesadez por su abundancia de tonos marrones.

El día de la fiesta de la luz, Rebeca aparece como una verdadera gallina castellana. Viste un corsette negro con aplicación de plumas rojas y negras en la parte central del busto, falda larga y ancha en tono rojo bermellón con aplicaciones de lentejuela negra, aros rojos metálicos de argolla y como accesorio, un pañuelo rosado para bailar cueca, el cual juega un papel importantísimo de connotación sensual y sexual en la escena del baile.

Maquillaje: ojos muy delineados, labios en tono rojo fuerte, uñas rojas.



REBECA

Chepa:

Para este personaje los tonos predominantes son lilas y rosas, blancos y celeste.

En primera instancia viste con vestido morado a lunares negros, con un rosetón negro a la cintura y collar rosa.

Su vestimenta para dormir es una corta camisola de raso en tono rosa muy tenue y bata de encaje en el mismo tono.

Su vestido diario de señorita corresponde a un traje blanco y delantal con pechera celeste, otras veces con un chalequito tipo bolero en tono celeste aguamarina, sandalias de terraplén y aplicación flores.

Para las carreras de caballos Chepa está con un vestido blanco, sombrero rosado de tela, pañuelo blanco de seda y collar de perlas

Para la fiesta de la luz el personaje se vistió con un corsette negro y un vestido de tul lila con transparencia en la parte superior y la parte inferior hasta la rodilla con abundancia de tul.

Maquillaje: Tonos rosas y blancos dan un aspecto de mas naturalidad y jovialidad.



CHEPA

Ronca:

En la primera escena donde se presenta, lleva un vestido de tonos dorados y negros.

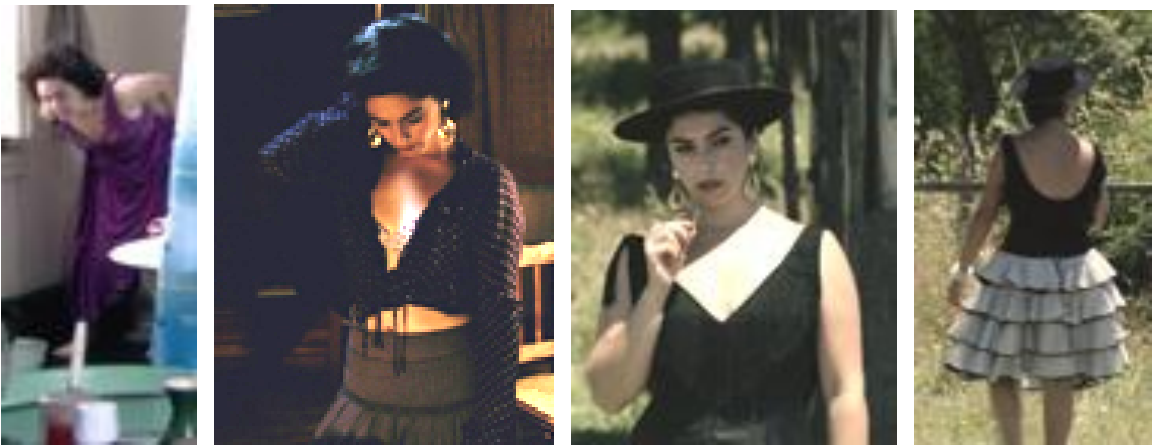
Su vestimenta para dormir es una de las más audaces por estar en tono morado, contrastando con el tono crudo de las demás camisas de dormir de sus compañeras de cuarto.

Su ropa de diario tiene un estilo de gitana. En la escena cuando deja la Casa de Remolienda, Ronca blusa gitana negra a lunares blancos entreabierta, la cual deja ver un sostén blanco a lunares negros, falda azul piedra del mismo estilo gitano, aros dorados muy grandes y gruesos, collar de perlas a modo de pulsera enrollado en muñeca, zapatos negros de charol, medias negras transparentes,

En la escena de las Carreras a la Chilena, lleva un vestido negro de raso ajustado, escotado, con flecos a la altura del busto, la parte inferior es una falda con vuelos blanca con lunares negros. Sombrero negro, mantiene los mismos aros y el collar a modo de pulsera.

En las últimas escenas vemos a Ronca con una blusa negra semitransparente, con vuelos en la solapa, un pañuelo de tonos verdes en la cabeza, sin los aros dorados pero manteniendo el collar - pulsera.

A lo largo de toda la película su maquillaje no varía. Lleva uñas negras y un maquillaje facial que denota brillo en la cara sombreado negro en los ojos, leve rojo en los labios.



RONCA

Yola:

Es la más versátil en cuanto a paleta de colores aplicable al personaje.

Se presenta en la primera escena con un vestido turquesa con aplicación de lentejuelas negras.

Su vestimenta para dormir consta en una camisola delgada de raso color crudo y una bata de encaje en el mismo tono.

Su vestimenta de señorita consta de un vestido rosado con lunares blancos, cintillo blanco con lunares rosa con un rosetón encima de éste color rojo con lunares blancos. En la segunda parte de la película Yola lleva una blusa blanca, falda blanca con detalles de cuadros y flores muy delicadas, blusita corta tipo bolero de manga corta color aguamarina y un cintillo floreado en tonos verde y anaranjado. El vestuario varía en la escena de la cena familiar, donde lleva un vestido rojo a lunares blancos con tirantes y pañuelo en la cabeza en tono blanco con flores rosadas.

En la escena de la fiesta de la luz Yola usa un vestido tipo enagua de color negro con plumas rojas a lo ancho de todo el busto, medias rojas con portaligas negro, collar rojo de perlas enrollado en la muñeca.

Su maquillaje consta de un delineado de trazo fuerte en sus ojos grandes y almendrados, además un rojo bermellón en sus labios, que le da naturalidad por la tez morena propia de ella.



YOLA

Isaura:

Es presentada recién después de la primera fiesta de la casa de remolienda, donde tendida en su cama viste un corsette color turquesa y calzones del mismo tono, posteriormente aparece con un corsette negro con aplicaciones rojas.

Su vestimenta para dormir es una camisola celeste pálido.

Para las escenas donde se muestra como señorita viste una blusa de hilo y una falda en tonos beige.

Camiseta blanca tipo corsette. Chaleco de hilo celeste tipo bolero. Falda café hasta las rodillas. Zapatos blancos. Pañuelo blanco.

Para la escena del río viste con ropa interior de la época, la cual consiste en una blusa blanca con tirantes, calzones largos, ambos de una tela delgada, la cual contrasta con la noche americana de la escena y el azul casi petróleo que adquiere el río.

En la escena de las Carreras a la Chilena lleva un vestido azul con lunares blancos y tirantes, una franja de vuelo de la misma tela a la altura del busto, cinturón blanco, guantes blancos cortos, zapatos de tacón blancos, collar de perlas blanco y un elegante sombrero de paja redondo.

En la escena donde comienza el desenlace, es decir, cuando Isaura descubre que el “restaurante familiar” vuelve a ser una casa de remolienda, Isaura viste una camiseta blanca tipo corsette, chaleco de hilo celeste tipo bolero (el mismo que usó Yola en otra escena). Falda café tableada hasta las rodillas. Zapatos blancos. Pañuelo blanco.

En la escena de la fiesta de la luz, lleva un vestido negro de raso con aplicaciones de color calipso.





ISAURA

Nicolasa:

Nicolasa Se presenta con un traje sencillo y recatado. Viste de blusa blanca, falda negra y tacones blancos.

Al partir hacia la casa de su hermana, lleva sobre esta vestimenta un echarpe negro algo desgarrado de lana gruesa. Un sombrero de paja café claro, algo raído con una cinta negra.

Los zapatos blancos de Nicolasa otorgan la identidad al personaje asignándole una personalidad definida, de vida austera, sacrificada; esto se produce debido a la escena donde se prueba lentamente y contempla sus zapatos blancos los cuales desaparecen cuando camina sobre el campo descalza a hablar con la tumba de su esposo y luego reaparecen cuando ya está sobre la carreta que llevará a los Morales a la casa de Rebeca.

Su vestimenta cambia muy poco. En la escena de la reconciliación de Rebeca con Nicolasa, ésta viste una blusa azul marino con pequeños lunares blancos botones concha de perla, falda larga azul marino.

Su vestido negro se mantiene en casi todas las escenas, salvo para la

Para la fiesta de la luz donde mantiene su luto sin embargo su vestido es más escotado de lo habitual y lleva consigo un pañuelo color crudo que se contrasta con el pañuelo rosado de su hermana Rebeca.



NICOLASA

Los hombres

Los hombres que participan en la película mantienen el mismo vestuario, salvo Valentín, quien aplica algunos cambios referentes a sus accesorios.

Renato viste de tonos café, un terno a rallas, corbata y sombrero en el mismo tono, un reloj de pulsera dorado y anillo dorado en anular derecho, un accesorio fundamental de este personaje es el pañuelo que lleva en el bolsillo de su

chaqueta, pues lo usa frecuentemente para secar el sudor que provocan sus estados nerviosos o alterados ante alguna situación.

Mauro viste con tonos claros, una camisa gris clara, pantalón negro y en otras ocasiones marrón. con suspensores rojo bermellón, un anillo plateado en el meñique izquierdo. Sus zapatos café siempre se ven descuidados y con polvo.

Graciano, Gilberto y Nicolás visten con un ambo negro y camisa blanca. Graciano y Gilberto llevan sombrero negro.

Valentín viste una camisa blanca, terno negro, pañuelo blanco en bolsillo superior de la chaqueta corbata tonos grises, colleras doradas. Tanto la chaqueta como el pañuelo que está en ella son usados solo en escenas donde hay fiesta. De día aparece sin chaqueta. Sus atrezos personales son el pandero, los platillos de loza (cuando canta en la fiesta), cigarrillos y su pañuelo blanco.



Renato



Mauro



Graciano, Gilberto y Nicolás



Valentín

Escena Final:

Cabe destacar la escena final pues se produce una propuesta interesante en el vestuario de las 3 muchachas: Chepa, Yola e Isaura visten de una forma casi grotesca, con sus trajes de prostituta intentando adecuarlos a señoritas.

Chepa lleva un vestido blanco, chalequito tipo bolero aguamarina, pantys negras, zapatos rosados, sombrero rosado.

Yola lleva un vestido rojo con lunares blancos, chaqueta negra de gamuza, pantys rojas, zapatos negros, sombrero rojo

Isaura viste un blusón azulino, falda negra, pantys negras, zapatos negros, moño de señora cinturón negro, sombrero celeste.

Isaura pareciera ser la menos grotesca de todas, esto se condice con los deseos del personaje de salir de la realidad donde estaba inserta y cambiar radicalmente a ser una “mujer decente”

3.2.3 TERESA

Sinopsis:

La película cuenta la biografía de Teresa Wilms Montt, una bella y atormentada escritora, de carácter rebelde, proveniente de una aristocrática familia, quien se casa así mismo con un aristocrático patrón de fundo, por lo tanto la historia en un principio se da entre casas patronales y palacetes lujosos alusivos a los años 20. La segunda parte de la película se da en el norte de Chile, en un ambiente desértico propio del ambiente donde se explotaba el salitre. El leit motiv espacial corresponde a los bares a los que concurre teresa, intercalados por los hoteles de cada país en el cual se esconde, como Argentina y España. Cada espacio presentado corresponde a un acontecer histórico y a una etapa psicológica por la cual pasa Teresa, la catarsis del personaje ocurre en un convento de monjas, un lugar lúgubre que asemeja a las catacumbas.

Ficha Técnica:

Casa Productora: Octubre Cine y TV Televisión Nacional de Chile (TVN)

Producción: Patricia Navarrete

Asistente de dirección: Elisa García

Director de Fotografía: Juan Carlos Bustamante

Director de Arte: Hugo Trípodi

Producción de Arte: Verónica Vergara.

Montaje: Andrés Lehuede

Música: Juan Cristóbal Meza

Diseño de vestuario: Loreto Vuskovic

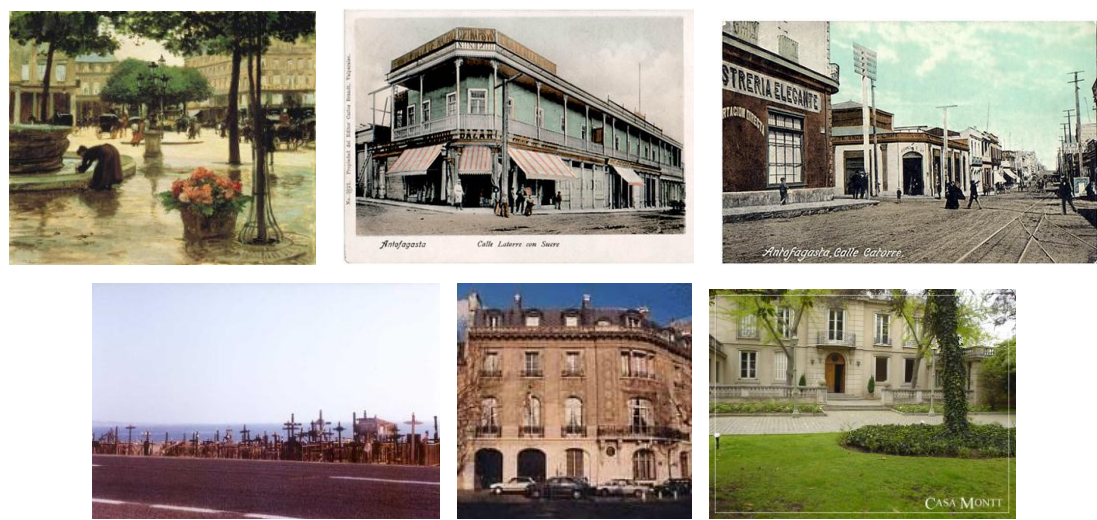
Elenco:

Francisca Lewin, Diego Casanueva, Juan Pablo Ogalde, Álvaro Espinoza, Catalina Guerra, Edgardo Bruna, Tomas Vidiella, Roxana Campos, Matías Oviedo, Elsa Poblete

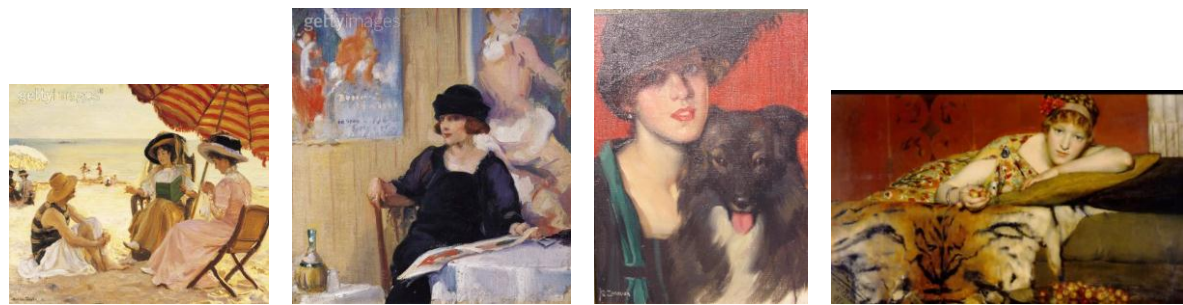
3.2.3.1 Análisis del proceso creativo e investigativo del director de arte frente al guión (desglose, propuestas, referencias, etc)

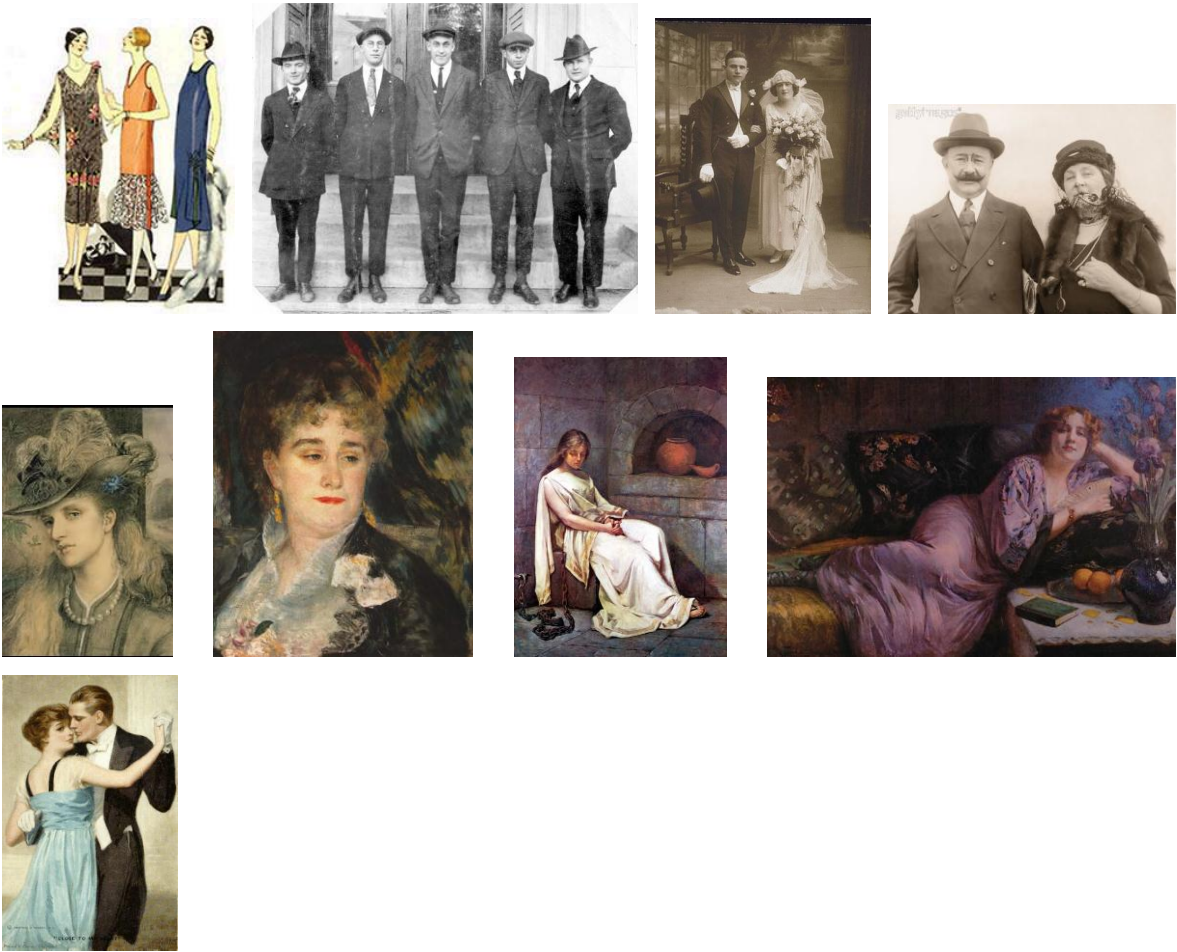
Para Tatiana Gaviola, sus referencias visuales estaban basadas en la estética del film “Con Animo de Amar” de Wong Kar-wai, donde se hizo uso de los tonos rojos, negros y ocre, sin embargo la propuesta de Trípodí fue enfatizar el blanco y neutralizar los colores, otorgando una pátina más bien pálida. Cabe recalcar que Trípodí intenta prescindir del uso de los fondos blancos, él prefiere fondos con colores atractivos, con detalles y texturas antes que un blanco neutralizador. Sin embargo las condiciones de producción, en este caso abocadas al estado original de las locaciones, las cuales no podían ser mayormente intervenidas, hacían que la propuesta de arte en cuanto a los colores se adaptara a lo que se había conseguido. Las propuestas e investigación están hechas de manera grupal, donde intervienen todos los miembros del departamento de arte.

Referencias de ambientación y locaciones:

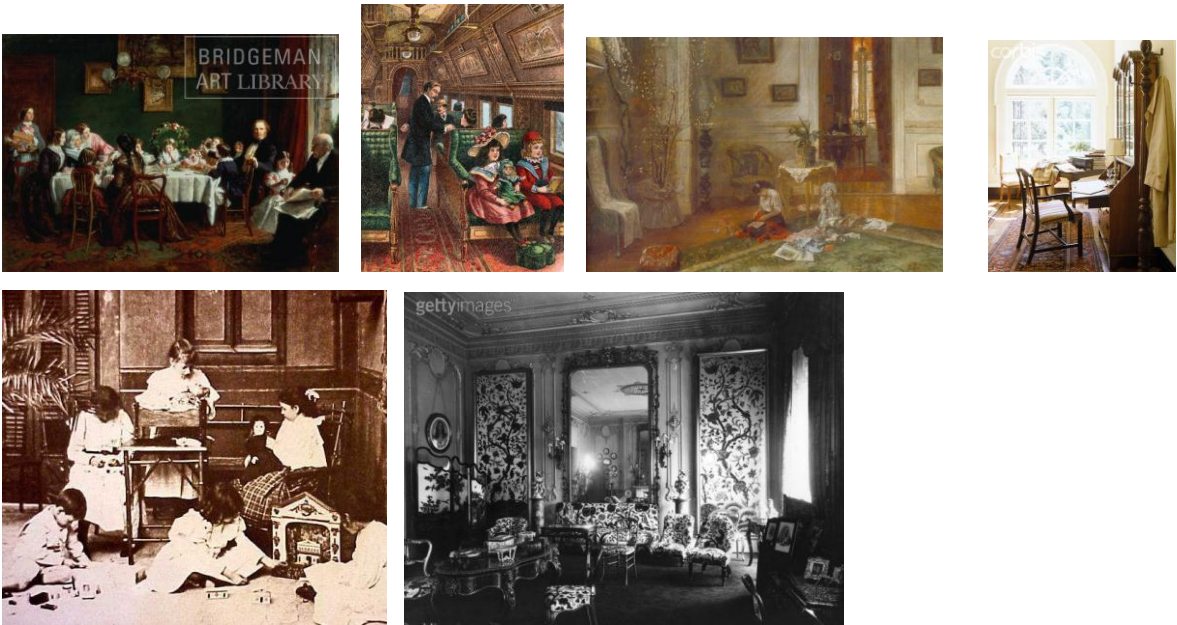


Referencias de Vestuario:

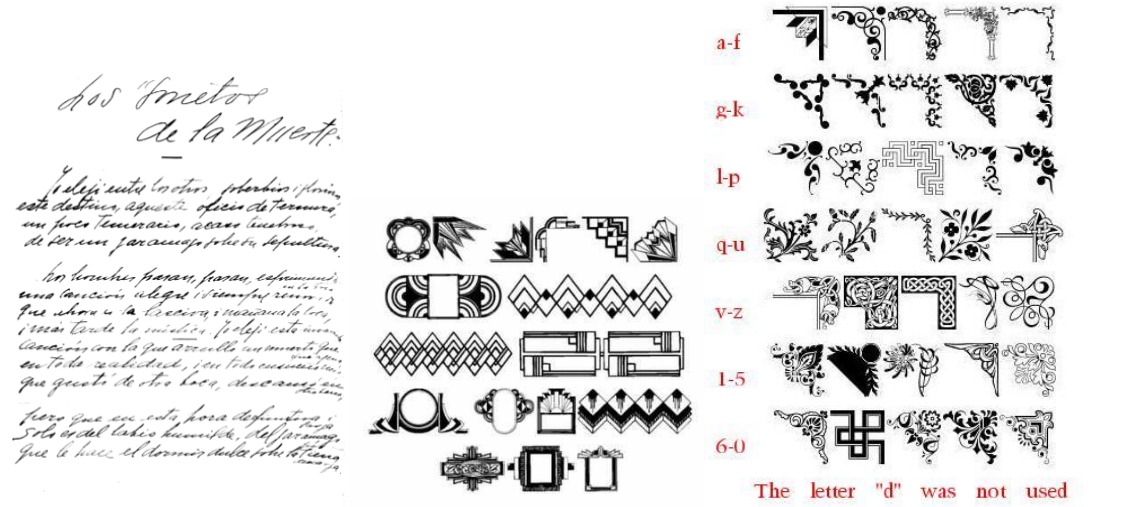


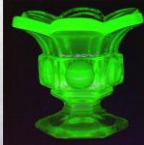


Referencias de Ambientación:



Referencias de Uterería, gráfica y tipografía:





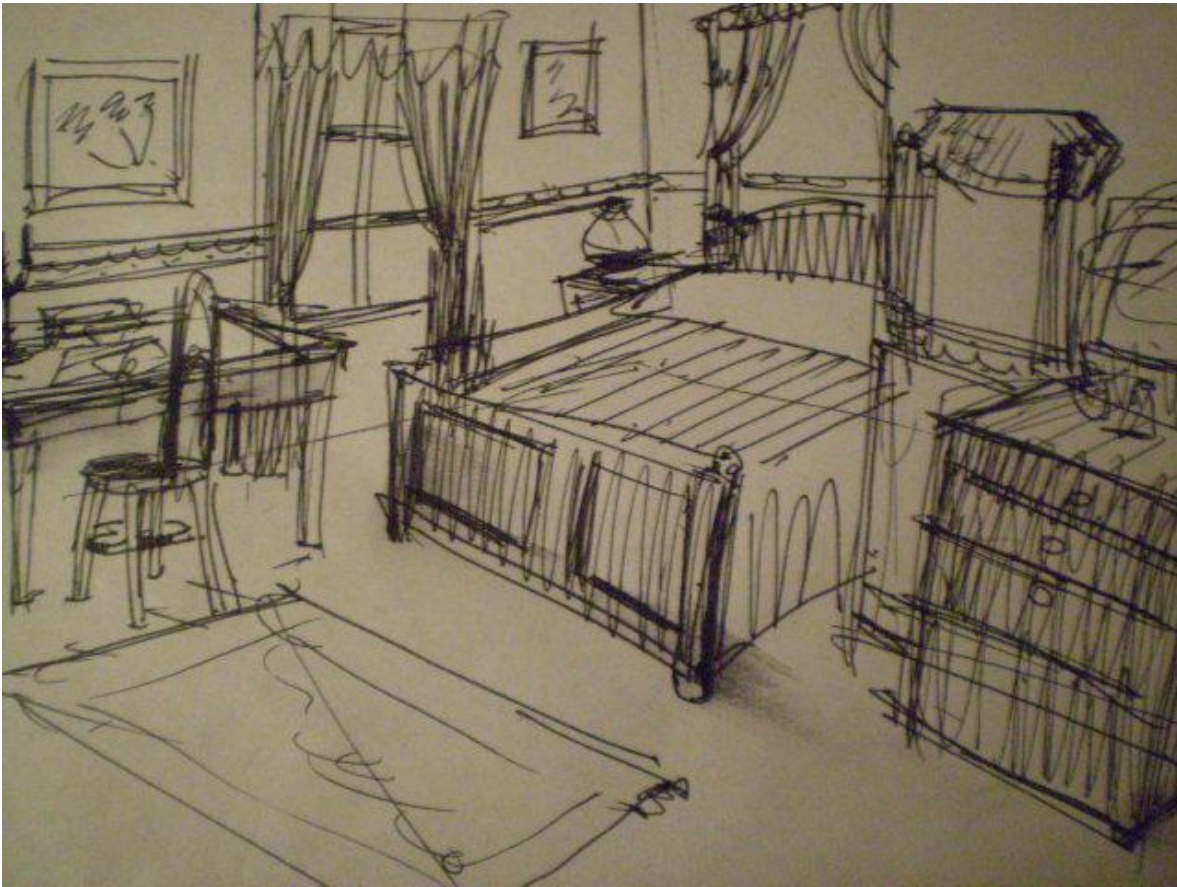
Croquis propuesta de sets ambientados:



Hot el I qui que - Bar



Hot el I qui que - Bar



Hotel Iquique – Dormitorio Matrimonial

Propuestas de vestuario elaboradas por Loreto Vuskovic:





3.2.3.2 Rodaje: Trabajo del director de arte y su equipo en el set de filmación

Durante el proceso de Rodaje, la directora enfatiza por sobre todo el punto de vista de la protagonista frente a los objetos que la rodean, por ende, Trípodí pone especial énfasis en las texturas de la ambientación, otorgando a los espacios pátinas de grietas y sombras, pone también especial cuidado en crear un universo para que el actor pueda adentrarse en el personaje, en sus acciones frente a la utilería, al trazo que debe tener con la pluma al escribir, al movimiento con la tela de su vestuario, a la manipulación de muebles, copas y cigarrillos siempre presentes a lo largo del film.



U t i l e r í a T e r e s a



C r u c i f i j o, P l u m a y D i a r i o d e v i d a d e T e r e s a



Utilería presente en Hotel Buenos Aires – Habitación Teresa



Utilería presente en Hotel Iquique – Habitación Matrimonial

Tatiana Gaviola pretende fortalecer la idea del encierro en las distintas locaciones por las que pasa Teresa, para eso, la propuesta de cámara abunda en encuadres cerrados, por los que Hugo debe tener especial cuidado en las terminaciones y elementos dispuestos en cada set.



Escenas que denotan situación de encierro para Teresa

El personaje Teresa sufre un cambio radical a lo largo de su historia, una especie de polarización que se manifiesta al llegar a Buenos Aires, entonces se recurre a un cambio de colores, cortes, líneas sobre el personaje, sin embargo la estructura de los espacios no varía debido a que corresponde a una misma época.

Es importante señalar que la locación de Iquique fue reconocida por el director de arte solo unos días antes del rodaje, por lo que no se pudo intervenir mayormente por problemas de gestión de producción y manejo de los tiempos del rodaje. Este ultimo tema fue el gran inconveniente a lo largo de todo el rodaje, los tiempos eran tan ajustados que prácticamente el 50% de la película en papel no pudo ser filmada; esto también se traduce a que los tiempos para montaje de cada set es muy precario, tanto como el presupuesto asignado al departamento de arte (aproximadamente \$800.000.-). Volviendo a la locación de Iquique, ésta es la más difícil de montar tanto por la falta de espacios y el excesivo blanco que entorpecía el relato visual que se quería mostrar.

En general la propuesta de arte apuesta a enfatizar las texturas de los elementos de ambientación y vestuario, que gracias a su presencia en la época se puede explotar para ambientar la historia. No así los blancos con los que se encuentra Trípodí al momento de montar, este color pasa a convertirse en un accidente donde el director de arte se ve imposibilitado de intervenir mayormente debido al ajustado tiempo que posee para ambientar los sets y al escaso presupuesto para el departamento de arte.

3.2.3.3 Análisis estético del film, comparativo.

Casa Wilms Montt

El frontis de la casa de los Montt se caracteriza por poseer un gran jardín con arbustos y árboles el cual tiene como puerta principal una reja de fierro forjado.



Pasillo y Salón

El set consta de un pasillo de paredes blancas, piso de madera, mampara de madera, muchos cuadros de marcos dorados colgados alrededor al final del pasillo. Existe la presencia de cuadros con motivos religiosos, como El Sagrado Corazón de Jesús. Abundan las flores por el pasillo y sillones en tonos tierra. Dentro del salón hay puestas guirnaldas de papel color rosado fuerte. Muros blancos en la parte superior con cuadros de marco dorado, en la parte inferior, tablas delgadas de madera. Como utilería existe una cámara de fotos, copas con vino tinto. Como parte de la ambientación abundan los candelabros con velas encendidas y una lámpara dorada que cuelga en el centro del salón, otorgando una atmósfera solemne pero al mismo tiempo familiar donde se destaca la posición social de una familia tradicional y de alto estatus socioeconómico.

Habitación Matrimonio Wilms Montt

Esta habitación juega con los tonos blancos de muros y elementos textiles de la ambientación, así como la cubierta de mármol del tocador y tonos marrones propios de la madera correspondiente al mobiliario de la habitación. Los elementos de utilería aportan tonos rosa pálido y el dorado de los marcos de los cuadros se repite. La presencia de 2 catres de madera, otorga realismo a la intimidad de las familias de la época. El lavatorio y jarrón de porcelana dan a conocer la cotidianidad de los hábitos de higiene de la sociedad. Los candelabros de vidrio con velas a cada lado del tocador dan un toque de fragilidad

al espacio y aportan a dar una atmosfera lumínica asociada al claroscuro con pequeños destellos propios del cristal. Existe la presencia de un ramo de flores en una ventana la cual está cubierta con un visillo de encaje blanco. Parte de la utilería también corresponden a frascos perfume y vestidos guardados en un gran ropero de madera café oscura con espejos, los que son sacados y rotos por Teresa en un ataque de ira.

En la escena de la muerte de doña Luz se produce un cambio en la ambientación del set. Los catres pasan a ser dorados, se adhieren botellas de agua y de medicina, también un crucifijo, un rosario y un timbre para llamar, todos estos elementos dispuestos sobre un velador de madera oscura. El cubrecamas de doña luz cambia pasa a tener una textura más rígida y tonos rojos, mientras el cubrecamas de don Federico se mantiene Beige. De fondo se aprecian flores en tonos rosa. Entre las dos camas aparece un cuadro con motivo religioso de la Virgen. De esta manera se puede apreciar que el set sufre un drástico cambio dramático que exacerba el estado moribundo del personaje llegando incluso a transgredir la habitualidad que mantiene un dormitorio matrimonial, sobre todo cuando se está tratando una concepción estética realista.



Habitación Matrimonial Williams Montt

Habitación Teresa

Habitación de muros blancos con bordes en tono amarillo pálido, ventana con visillos blancos de encaje al igual que la habitación de sus padres, un suelo de baldosas blancas y negras, con patina envejecida, ropero de madera similar al de la habitación anteriormente descrita. Como parte de la ambientación hay canastos de mimbre con telas blancas, una silla de madera sobre la cual está sentada Teresa, una mesa de madera y una plancha de la época encima de ella. Este set

otorga un complemento a la descripción del personaje respecto a su relación con su familia y su posición en la casa. Una habitación más bien descuidada, con patinas de fuertes rasgos envejecidos y un descuidado amueblado, delatan el descuido mismo por el bienestar y acogida hacia Teresa. La presencia de un cuadro con motivo religioso enmarcado en tonos dorados y un florero con gladiolos blancos, potencian el sentimiento de no pertenencia del lugar con el personaje, quien se va revelando a medida que transcurre la historia.

Habitación Niñas

Habitación de paredes blancas con guarda decorativa floreada en tonos rosados. Piso de tabla. Las paredes del mismo tono que toda la casa dan uniformidad a los personajes que pueden estar ceñidos bajo un mismo estilo de vida. La alfombra marrón algo raída presenta un descuido que interrumpe la cuidada atmósfera de inocencia de todo el set. Un crucifijo colgado al medio de las dos camas, bajo éste una pequeña fotografía enmarcada y una lámpara con base dorada, mantiene el carácter de toda la casa y por ende de la familia Wilms Montt. Dos catres de bronce con idéntica cubrecama con pequeñas florecillas rosadas y sábanas blancas están separadas por un velador de madera clara. Sobre éste una carpeta de encaje, un candelabro, un espejo de mano. Una mesa de noche con una lámpara del mismo diseño de la lámpara apliqué y una algodонера. A un costado de la habitación una cómoda de madera café oscura tapada con un mantel en tono verde, sobre ella una cama de muñeca de madera oscura y un caballito blanco de madera. En la pared, cuelgan 2 abrigos rojos idénticos.



Habitación Niñas

Tren

Esta locación está visiblemente ambientada para representar al tren chileno y al tren europeo que se muestran en la película. Sus asientos forrados en tonos rojo bermellón no varían en absoluto, a excepción de las cortinas en tono crudo con pompones pequeños tono rojo bermellón en el borde de estas que corresponden al tren chileno.

El tren europeo posee cortinas rojas con pompones y abrazaderas blancas, las dejan ver el marco de madera de las ventanas. Se aprovecha otro espacio del tren correspondiente al bar, donde aparecen mesas con manteles blancos y rojos, mas los asientos mantienen el mismo tono bermellón y la misma pátina que finalmente delata el uso de una misma locación. La presencia de Teresa llena el espacio gracias a la utilería esparcida sobre la mesa, correspondiente a una copa de vino, una cigarrera metálica, un corto portavela de vidrio y el portafolio negro de Teresa.



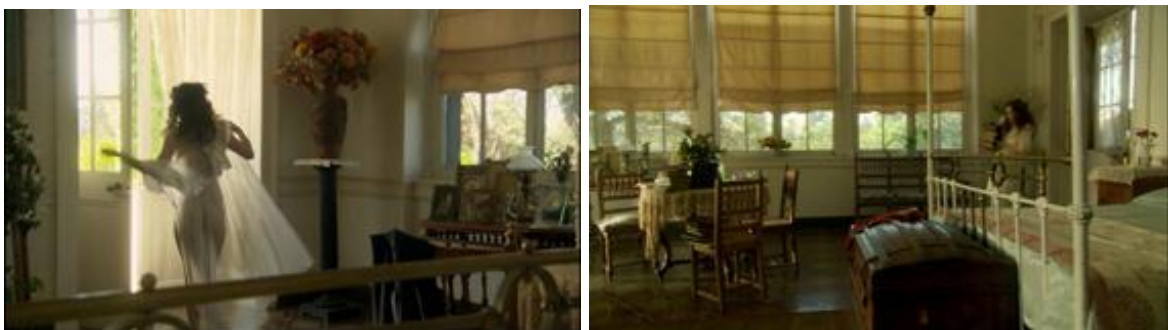
Interior Tren



Estación de Trenes

Habitación Matrimonial Teresa y Gustavo

Este set está ambientado casi en su totalidad con tonos blancos y una cortina en tono crema. Posee un catre pintado blanco. Un fondo de ventanales muestra una locación de techo muy alto. Un florero con girasoles está puesto en una de las ventanas. Una mesa con una planta verde en una maceta y un pedestal de tipo romano sostiene un gran jarrón al parecer de terracota, con flores en tonos amarillos y rojos oscuros. Todos estos últimos elementos decorativos cumplen la función de dar además de un punto de color ante la inmensidad del blanco, una profundidad al set, gracias a la posición estratégica de cada uno de ellos.



Habitación Matrimonial Teresa y Gustavo

Para la escena del parto sólo se adhieren utensilios de hospital en una mesa y sábanas blancas manchadas con sangre.



Habitación Matrimonial – Escena del Parto

En las escenas posteriores vemos a Teresa tener un mayor desplazamiento sobre el set, donde podemos apreciar una mesa de madera y fierro con muchos retratos enmarcados en plaqué y otros materiales metálicos ubicados en el sector central de este gran dormitorio los cuales más adelante son reemplazados por libros apilados que manipula Teresa. Un baúl de madera dispuesto a los pies de la cama matrimonial. Un biombo de madera esculpida y tela rojo bermellón con algunas flores en tonos dorados. Un trozo de tela de encaje de tonos bermellón sirven como un muro traslúcido por el cual se observa a Teresa escribiendo en un diario envuelto en un trozo de tela roja satinada, dispuesto sobre una mesa de mantel de encaje blanco, donde además hay un candelabro y un florero de cristal con flores rojas, una algodонера metálica, libros rojos y cafés, un portarretrato metálico y pequeños pocillos de loza blancos con dibujos azules. De esta manera paulatinamente vemos el cambio del personaje, la pasión que se desborda de ella por medio de los elementos que va manipulando, los cuales parecieran teñirse de rojo.



Hotel Iquique

Bar

Espacio de paredes blancas y marcos de madera barnizada. Mesas redondas con manteles largos satinados en tono café. Sobre cada una de ellas hay un florero con flores blancas, copas de vidrio de vino. Una botella de vino en tono verde. Vasos de vino. Un colgador de sombreros con sombreros de tonos claros y cinta negra. Cuadros con motivos florales con marco dorado. Se juega entre la penumbra de la luz tenue del bar y la atmósfera cálida que dan los tonos cafés contrastados con el blanco que pasa a adquirir un tono sepia debido a la luz cálida que presenta el bar.



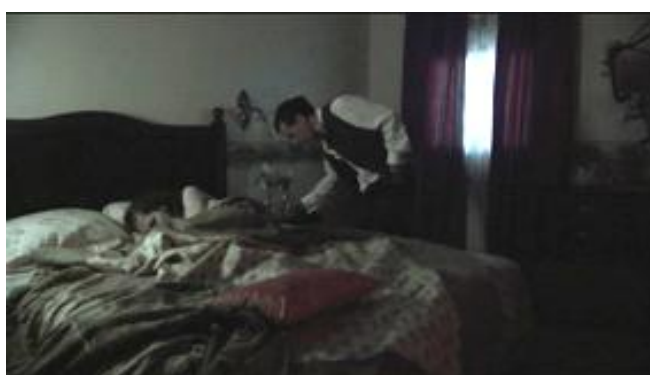
En la escena posterior, la ambientación cambia ligeramente al adornarse con símbolos patrios y panfleto del candidato Errázuriz.



Habitación matrimonial Teresa y Gustavo

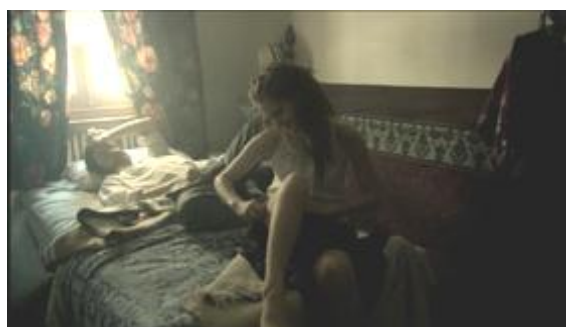
Habitación de paredes blancas con guarda decorativa en tonos oscuros. Lámpara apliqué con pantalla tipo flor en tono blanco con base dorada. Cortina en tono rojo oscuro. Espejo de pared con marco de fierro. Cama de 2 plazas con un gran respaldo de madera oscura, sábanas en tonos blancos. carta arrugada, maleta.

El blanco vuelve a aparecer en Teresa, esto pareciera demostrar una introspección del personaje donde vuelve a esconder su pasión la cual solo se ve presente en las ventanas pudiendo simbolizar el deseo de arrancar de la habitación que la retiene.



Habitación Mariano

Catre de madera, sábanas blancas con motivos florales, frazada cuadros en tono café y blanco, de lana. Cubrecama azul con motivos florales. A los pies de la cama una colcha de lana blanca, sobre la cual se sienta Teresa. Velador de madera con una carpeta de encaje blanco, sobre ella hay una lámpara, candelabros metálicos con velas amarillentas, un jarro pato de porcelana, un vaso de vidrio pequeño con agua y un cenicero de loza. Cortina oscura con grandes flores en tonos damasco. Muro en la parte superior blanco, la mitad lleva una banda de papel con diseños negros y blancos y la parte posterior es rojo colonial con pequeños detalles dorados. Este set claramente refleja una disonancia entre personaje y ambientación. Muestra a Mariano como un hombre que no pertenece al lugar, ajeno a toda circunstancia. El set mismo parece sacado de otro lugar debido al uso y abuso de elementos coloridos y texturas gruesas en los elementos textiles hacen que la habitación fuera la de una mujer de la zona y no del personaje que la habita.



Claustro

Paredes blancas y altas, piso de tablas, al centro del pasillo estatua de la virgen de Lourdes sobre un pilar, a sus pies un florero grande de mármol con gladiolos blancos. Maleta café de cuero de Teresa. La habitación del claustro es de pared de adobe en un color beige con una patina de envejecido y mal cuidado. Piso de tabla, catre de fierro café y cubrecamas blanco. A los pies de la cama hay un baúl de madera (similar al baúl de la habitación matrimonial de la casa Balmaceda) Una pequeña mesa de noche de madera, un crucifijo colgando en la pared en la cabecera de la cama, en los mismos tonos café de todo el ambiente.

Esta locación otorga al personaje una clara sensación de encierro y locura, debido a los colores opacos y la pátina ruinosa del ambiente, además de la puesta en cámara que prioriza los encuadres poniendo como primer plano elementos como barrotes o tabloneros de madera.

La celda de Teresa está ambientada también con un escritorio de madera oscura, utensilios de lata enlosada blanca y velas blancas sobre palmatorias de greda

hacen juego de contrastes entre el blanco de las paredes y el azul oscuro que proyectan las sombras de los muebles en la noche otorgar un carácter lúgubre y siniestro.



Hotel Buenos Aires

Habitación Vicente

Papel mural blanco con detalle de delicadas flores satinadas en el mismo tono. Espejo de medio cuerpo con marco dorado, lámpara de escritorio con pantalla curva de vidrio opaco blanco. Frente al espejo, un cuadro con rosas. Tal habitación contiene en demasía elementos asociados a lo femenino, que en este caso son los motivos florales presentes en los muros, así como la curvatura de los elementos decorativos del set. Tal ambientación se opone a la masculinidad que evoca el personaje de Vicente Huidobro tanto en su aspecto como en sus acciones.

Uno de los pocos elementos que otorgan esta masculinidad al set es un mueble de madera oscura, tipo tocador masculino y un sombrero negro que cuelga de un colgador de pie. Uno de los aportes investigativos destacables respecto al personaje corresponde a los papeles pegados sin orden aparente, en la puerta de madera oscura que correspondería a la puerta de entrada de la habitación.



Habitación Teresa

A pesar de las paredes blancas siempre presente en cada locación este set se ve saturado por la presencia de Teresa gracias a la fuerte presencia de colores y formas curvas de los elementos dispuestos, como el cuadro rosado con marco dorado, 2 sillas victorianas con tapiz blanco y borde café oscuro. Lámpara forma de flor, puerta café oscuro, escritorio con mantel de hilo tejido y mantel floreado debajo. Libros varios en tonos verdes, porcelana en tono verde, taza de té de *Cremopal*, plato con 2 medias lunas, tintero, papeles, pluma, cenicero, maleta de fondo. Pipa de hachís, papeles, tintas, carpeta floreada en tonos rojos y dorados. Cama 2 plazas con cubrecamas rojo bermellón. Portafolio negro.

Un aparente desorden sobre este escritorio logran despojar de toda estructura al personaje, el cual se muestra más a sus anchas escribiendo poesía.



Despacho 2 familias

Despacho Wilms Montt

Muro blanco, sillón de cuero café. Sobre el escritorio hay un cuaderno tipo archivador con tapa forrada en tela, un cenicero de vidrio con un puro, una copa de vidrio con agua, otra copa de vidrio con coñac, papeles, tintero, pluma, un periódico de la época. Lámpara de pantalla blanca y curva sostenida por un querubín dorado.



Despacho Balmaceda

Parece ser el mismo despacho de don Federico. Salvo que hay una cortina rojo bermellón de fondo. El escritorio parece ser el mismo, incluso la lámpara de escritorio es la misma. Se ven de fondo, gracias al cambio de tiro de cámara, 2 candelabros de apliqué de fierro forjado negro. Y un cuadro con un barco.



Vestuario y Maquillaje

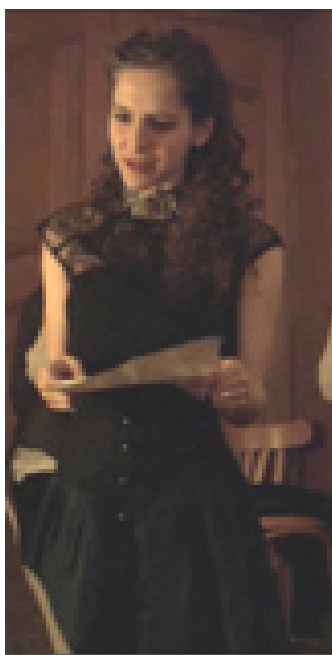
Teresa tiene un cambio en el vestuario a medida que va aconteciendo su historia, comienza con la utilización de tonos claros en la parte superior y faldas oscuras y anchas. Una vez que sale de su casa, Teresa comienza a utilizar vestuarios de encaje para la noche y aparece el negro en su vestuario de fiesta.

En el claustro vuelve a los blancos y pasa por tonos grises que se posan como una armadura pesada sobre su cuerpo, con cortes rectos y toscos. Cuando arranca a Buenos Aires se desinhibe utilizando vestidos con cortes tubo propios de la moda de la época, ajustado a su cuerpo, volviendo al negro y apostando a los accesorios que se destacan en su atuendo como los aros gruesos, collares largos y sombreros. Tessa también comienza a ocupar el negro en sus camisas de dormir, que antes eran blancas y semitransparentes. Comienza a vestirse de rojo en sus batas con motivos orientales y en sus abrigos y accesorios, para posteriormente en Madrid pasar a un amarillo oro, resplandeciente que la llena de brillo y majestuosidad.

También ocurren cambios a nivel de maquillaje, en un principio se utiliza una base mate que enfatiza los tonos rosados de la piel de la actriz, para hacer que el personaje luzca más jovial. A medida que avanza el tiempo el personaje empalidece, aumenta el marrón alrededor de los ojos y la posible utilización de colirio para cristalizar la mirada. De esta manera el personaje va adquiriendo mayor dureza y su expresión se vuelve más colérica, sus rasgos más simétricos y los colores más dorados, acordes con la vestimenta misma que adquiere en las escenas finales.



Tessa en Vieja del Mar



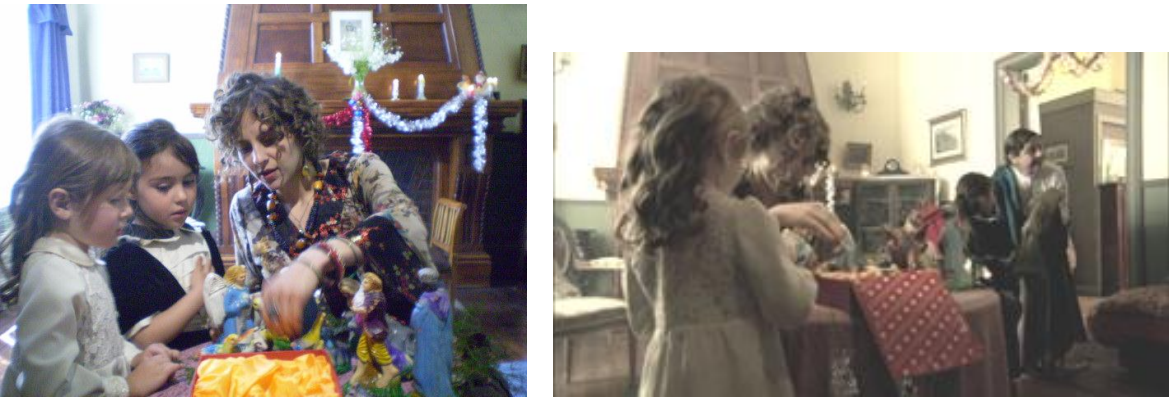
Ter esa en I qui que



Teresa en Buenos Aires



Teresa en Madrid



Teresa en París

CONCLUSION

Debido a las investigaciones anteriormente expuestas en este documento, se pueden establecer, visualizar y analizar elementos estilísticos reiterativos en la filmografía de Trípodí donde se destacan dos ramas importantes: el oficio y la estética del director de arte.

Oficio:

En los tres filmes, Trípodí trabaja con el mismo equipo de arte, a excepción de Danka Marinkovic quien no está presente en Teresa, debido al bajo presupuesto que maneja la producción. El trato con este equipo comienza desde la primera película Casa de Remolienda, donde Hugo da a conocer su carácter resolutivo, pacífico, silencioso, ejecutivo y concentrado, motivando así a todos los miembros a seguir una línea de trabajo que se vincula con la pasión por armar los universos de las historias.

La forma de trabajar de Trípodí se basa netamente en la investigación previa donde hace partícipe a todo su equipo para una elaboración de una propuesta en conjunto, la cual finalmente se materializa una vez que van a ver las locaciones. En este punto el trabajo de Trípodí varía ya que la disposición de la visita a las locaciones pasa por la organización del departamento de producción.

Cada miembro del departamento de arte tiene plena libertad para proponer durante la propuesta sus puntos estéticos que muchas veces coinciden con la línea estética de Trípodí, de esta manera se genera una confianza que permite posteriormente, en el rodaje, poder proponer en la intervención de los sets al momento de improvisar decorados, vestuarios, maquillaje etc.

Hugo mantiene una potente comunicación con el departamento de fotografía, logrando conciliar siempre sus propuestas para el beneficio de una estética general del film que finalmente satisfaga al director.

Estética:

Tonos:

El blanco es un elemento reiterativo que se da en los muros de los sets, si bien Trípodí dice preferir tonos más oscuros con mayor grado de color, en todos los sets analizados existe una predominancia de este tono aplicado en paredes. Esto puede que se deba al tratamiento estilístico que da el mismo director o las exigencias de producción que limitan la intervención cromática en locaciones que

muchas veces son prestadas o tener un valor patrimonial el cual no puede ser intervenido.

El Marrón es un tono que logra contrastar al blanco, también esta siempre presente en mobiliarios. La materialidad de la madera es la preferencia para ocupar este tono. Trípodí apuesta por elementos naturales que den vida a los espacios, procurando ambientar con mobiliario de madera sin pintar, de preferencia marrón oscuro para lograr un alto contraste con el blanco de los muros.

El Rojo Bermellón es utilizado en toda la parte textil que corresponde a la ambientación de los sets tales como cortinaje alfombra. Al ser estos elementos que pueden ser fácilmente montados y desmontados, corresponderían a una propuesta personal del director de arte para contrarrestar siempre los tonos blancos, controlar la luz natural que pueda entrar desde las ventanas y aumentar la calidez de las atmósferas que por lo general representan habitaciones familiares.

Los tonos azules y verdes son siempre utilizados aunque de manera muy cuidadosa, por lo que se presentan más que todo en detalles correspondientes a la utilería y vestuario de los personajes.

Texturas

Trípodí intenta hacer una mixtura de texturas en cada set, donde prevalece el uso de elementos como la madera, los papeles murales texturizados, la mantelería estampada, los visillos con encajes, la madera tallada, los muros con pátinas envejecidas, el vidrio de diversos colores y formas (prefiriendo las líneas curvas) y los cuadros preferentemente pintados al óleo en vez de fotografías las cuales son utilizadas solamente por motivos narrativos (como utilería del personaje) y cuando corresponden a un motivo decorativo están siempre enmarcadas de manera que resalte el marco dorado con detalles curvos.

Presencia de Elementos Orgánicos

Existe fuerte presencia de flores en la mayoría de los sets donde intervienen personajes femeninos. El agua también logra una presencia aunque en menor cantidad que las flores. La madera esta presente en mobiliarios; esta por lo general se presenta de manera natural, sin pinturas ni colores ajenos al original.

En gran parte de los sets también se utilizan los frutos que otorgan un sentido práctico o decorativo según la circunstancia de la historia. Tales frutos por lo general son en tonos calidos y formas esféricas.

Gracias a las entrevistas hechas a diversos técnicos relacionados con la dirección de arte en Chile, se ha podido constatar la existencia no solo de uno sino de varios directores de arte que han marcado la historia del cine en Chile, particularmente Juan Carlos Castillo, uno de los precursores de la dirección de arte, quien gracias a su imaginería y oficio logró entregar personalidad a las ambientaciones del cine nacional.

Si bien Hugo Trípodi proviene de una escuela de cine argentina y la mayor parte de su trabajo y la formación de su oficio fue dada gracias a la publicidad tanto en Argentina como en Chile, su proceso creativo y productivo dentro de las obras cinematográficas analizadas conforman una mixtura de experiencias propias y un constante crecimiento de su acervo cultural para con nuestro país.

Se puede decir entonces que Trípodi se basa en información visual al momento de montar los sets y utiliza su información inventada para elaborar las propuestas cromáticas que intervienen en la dramaturgia del film, las cuales se dan preferentemente en vestuario, accesorios de personajes y elementos decorativos de una ambientación. Así el estilo de Trípodi comienza a tomar forma, desde su trabajo en cuanto a propuesta y diseño hasta el montaje en el set, donde logra ir a la par del relato, otorgando expresividad a los ambientes y elaborando atmósferas que complementan el significado de cada escena.

Las precarias condiciones de producción de los Films obligan aun mas a Trípodi a internarse en la historia y marco social representado por cada film, aportando sin tanto tecnicismo sino con más vestigios de los ambientes de diversas épocas que debe representar. Así también el director de arte debe hacer valer su propuesta en escenarios naturales, artificiales preexistentes y contruidos artificialmente, puesto que los escenarios adaptados se encuentran fuera de un presupuesto real de una producción chilena tipo. De esta manera la propuesta de Hugo busca la naturalidad en el arte, un elemento bastante codiciado por directores de películas de épocas pasadas o ficciones realistas. Esto hace que se marquen preferencias al elegir tal o cual director e arte.

Otro rasgo importante es el que se ha ganado gracias a su oficio en la publicidad, y es que tiene una capacidad de reaccionar rápidamente frente a imprevistos

relacionados con cambios de locaciones o ambientación. De esta manera para la producción se hace mucho más cómodo trabajar con Trípodí puesto que es bastante flexible con los tiempos de trabajo e intervención en los sets; la permanente presencia en ellos para salvaguardar cualquier detalle que pudiese aparecer dentro del cuadro y la silenciosa manera de intervenir sin generar conflicto o intentar cierto protagonismo del resto de sus pares.

Su estilo, referido al aspecto orgánico del arte de Trípodí reside en la cantidad de elementos dispuestos en los sets puesto que Hugo apuesta por una decoración con abundancia de elementos no reiterativos que evoquen cada aspecto característico tanto del personaje como de la situación que enfrenta en el set, esto mezclado con la finura de la posición de dichos elementos que hacen que el set no se vea denso o recargado sino mas bien lleno de vida, de una vida que provoca una lectura estética, la dramaturgia de la película, la cual muchas veces es omitida o traslapada por los diálogos de los personajes. Toda esta apuesta estética es claramente parte de la personalidad misma de Trípodí que logra encantar al director, quien sin ningún cuidado pone plena confianza en la creación de los sets solo manteniendo una idea de conceptos principales dictadas por el director, como la tristeza, el delirio, la fiesta, la alegría, el sexo, la austeridad, la locura, la ingenuidad, etc.

El estilo de Trípodí entonces es atribuible tanto a su oficio como a su arte. En su oficio mantiene un permanente bajo perfil sin por eso pasar a desestimar su arte, el cual enriquece de sobremanera la puesta en escena, gracias al uso de elementos que no saturan un espacio sin embargo comunican emociones. Al mismo tiempo su presencia constante en el set hacen que se reconozca por entre otros directores de arte, que muchas veces prefieren ver la escena desde el monitor, convencidos que su trabajo ha terminado.

“Podría reconocer todas las películas. Tiene una manera de trabajar que no sé si se reconoce en la pantalla, pero que se reconoce en el set y consta de un método que es “bajito”. Creo que tiene muchísimo oficio, tiene una riqueza de composición, de la saturación. Su composición es muy liviana, justa, medida. Su desempeño en el set y el siempre “estar ahí”. Si quiero cambiar todo, el va y lo cambia en silencio y rápido.”

Roberto Ariagoitía. Director de Radio Corazón

“Se nota un poquito su diseño. Sobre todo en las obras de trabajos de tiempos pasados. Se maneja muy bien en la parte histórica y también con las actuales. Estoy seguro que si mañana le pones una película futurista, va a saber hacerla.

O sea, yo seguramente me daré cuenta, la gente más aficionada, más cinéfila podría darse cuenta... Yo sé cuando lo hizo él. No sé porque tiene una manera de componer.... ¿cómo te explico un cuadro de Kandinsky? A él le da lo mismo que aparezcan más o menos sus elementos de arte, él quiere que el cuadro se vea bonito, interesante con un cierto misterio”.

Joaquín Eyzaguirre. Director Casa de Remolienda.

“Yo no lo encajonaría, el puede hacer cualquier cosa. Cualquier cosa que haga lo hace con sumo cuidado. Es brillante.”

Tatiana Gaviola. Directora Teresa.

“Hugo ha logrado absolutamente representar la época, la vida de las personas, los olores, el frío el calor, el ambiente, la locura de un lugar o la tranquilidad y eso tiene que ver con la energía que tienes dentro de ti y lo traspasas y eso creo que es un don. Tiene que ver con la entrega y con el amor que tiene Hugo por su trabajo y eso a uno le ayuda muchísimo. Por ejemplo cuando en una película están las cosas complicadas y ves a este personaje siempre con buen ánimo, con energía, haciendo las cosas y lográndolas perfectamente bien como un duendecito que camina sin que nadie lo sienta... La forma que él hace las cosas significa que está absolutamente concentrado en lo que está haciendo y entregado en eso. Cuando tienes sensibilidad, logras captar esta energía y te dan ganas de ser partícipe de esto y te integras sin darte ni cuenta”

Loreto Vuskovic. Vestuarista

“Cuando vi Teresa, sin saber que él había participado en ella, me dí cuenta que estaba la mano de Hugo. Él es de muchos detalles, es bien fino en algunas cosas. Creo que eso te lo da el trabajo con él y también la retina, hay gente que reconoce muy fácil eso, pero Hugo tiene un estilo bien marcado y se nota, se siente su mano, al menos para la gente que ya lo conoce. En la parte de equipo el te conduce a hacer un trabajo minucioso, su forma de ser es así, es un hombre muy tranquilo, introvertido, silencioso. En el momento en que todos puedan estar relajados, Hugo siempre está haciendo algo respecto de la película y lo hace de manera muy silenciosa. Entonces finalmente uno con observar su trabajo en el set logra reconocer su mano finalmente en la película”

Danka Marinkovic. Ambientadora.

“El trabajo que hace Hugo es un trabajo que exige mucho de sí mismo, de tu visión de tu percepción, de tu idea de las cosas, de tu estética. Yo creo que inevitablemente es un trabajo muy particular y ahí está el sello de las cosas que se hacen. Hay algo que tiene que ver con la propia esencia de él que queda impregnado en las cosas y en todos sus trabajos. Yo creo que ninguno es igual al otro. Se pueden parecer, imitar la estética de otro pero hay un sello que tiene que ver con tu propia alma, con tus vísceras”

Loreto Vuskovic. Vestuarista.

ANEXOS

Entrevista a Roberto Artiagoitia. Director Radio Corazón

1. ¿Cómo te involucraste con el cine?

Cuando salí del colegio estudié comunicación audiovisual en la Arcis y salí del Arcos y trabajé muchos años en publicidad, en producción, producción técnica, asistencia de cámara.

2. ¿Por qué elegiste a Hugo Trípodi como director de arte para tu película?

Hice un casting de directores de arte, no recuerdo porqué lo elegí. Lo que me gustó de Hugo en su trabajo fue su estilo, que es silencioso. Hacer una película es tan ruidoso, tanta gente, tanto equipo, que yo a Hugo le decía lo que yo pensaba y él hacía lo que él quería. Yo llegaba al set, le movía un par de cosas para no dejarlo con el 100% ganado y ya. Es un tipo muy metódico, de una imaginación muy grande, que sabe trabajar tanto en publicidad, donde hay mucha producción, como en cine donde la cosa es más baja. Son otros presupuestos y hay que ver la misma grandilocuencia. Tiene un equipo y una manera de acercarse al trabajo que es de todo mi gusto. No es que vayan otros a clavar un clavo, sino que está Hugo clavando el clavo, está el moviendo al lado mío y se mueve en el set. Hay otros directores de arte que son muy quisquillosos, en cambio Hugo no tiene ningún apego a nada si no en pos de que sea lo mejor para la película. Trasciende su oficio. Entiende mucho más que yo lo que es todo esto de la dirección de arte.

3. ¿Cuáles fueron tus referencias visuales para proponer la estética de la película?

Todo eso lo hizo Hugo. Mi manera de enfrentar las películas es distinta. Tengo amigos que se meten mucho en la dirección de arte; a mí no me importa. Yo confío en las personas, lo que me importa es que él haga su trabajo y en el set corrijo las cosas. Hugo tiene demasiado mundo imaginario y mucho oficio entonces.... Me acuerdo de una de las cosas de Dante, la ceremonia que hizo dante en el techo de la casa, le dije dos o tres cosas “mira, pongamos unos fuegos, hagamos algo bien hippie, molestemos a esos pseudo “hippones”, pero todo bien ABC 1 y todo salió como salió. Entonces todo lo hizo Hugo. Yo lo que hago como director es guiar a estos grupos que trabajan. Nosotros fallamos en el vestuario en el departamento de Hugo. No me gustó trabajar con ella, no llegaba el vestuario, también era una cosa de presupuesto. Con Hugo nunca me hizo

sentir que había poco presupuesto, pero con Loreto sí. Además que Hugo no se mete mucho en vestuario. El es más escenógrafo y utilero. Hugo debería trabajar con una vestuarista más fuerte, como la Claudia Robles por ejemplo, a pesar de que él llevo a Loreto.

Yo me metía más en la cinematografía que en el arte y es la manera en que a Hugo más le gusta trabajar. Yo siento que dirigir una película es darle la oportunidad a cada uno para que haga lo que sabe de la mejor manera posible. Si yo me pongo encima de él, lo va a pasar mal él y yo. Aunque hay otros directores de arte que le gusta eso, así como actores también.

Hugo es súper poco protagonista, un tipo muy humilde y esa manera de trabajar es la que quiero. Cuando teníamos problemas en el set, siento que Hugo estaba ahí y uno veía que no molestaba, entonces hacer la película se transformo en algo muy agradable, porque era muy compañero.

4. ¿En qué aspectos del diseño de producción crees que tuviste mayor protagonismo?

Locaciones, cinematografía y actuación. A estas alturas creo muy firmemente en lo colectivo del cine. No soy de los directores que pretende controlarlo todo. No me interesa perder tiempo en eso y si tuviera que hacerlo es para dirigir actores. Producto que tenia un director de arte como Hugo. En mi otra película me vi obligado a tener un mayor protagonismo porque había otra dirección de arte y el tema de los egos finalmente va en contra de lo que se pretende sea una buena película.

5. ¿Cómo fue tu relación con el departamento de arte?

En general fue de mucho entendimiento y cooperación. Yo me sentí muy libre en todo momento. Hasta el punto en que la fiesta de dante yo le propuse a Hugo que pusiéramos mis pinturas y él aceptó. Toda la exposición de dante eran cuadros míos y Hugo es pintor.

Con Danka fue muy agradable también. La misma cosa de salir de nuestras casas y vivir todos juntos en hoteles fue un minuto en que todos nos mostramos.

Verónica es muy acuciosa, muy silenciosa, también es media “paca” algo que yo no sabía, pero es muy bueno porque eso complementa al director de arte.

Con Loreto, siempre había una desconcentración muy grande y eso hacia ruido. Yo finalmente con la Pauli, su asistente hablaba más.

6. ¿Puedes establecer una comparación con otros departamentos de arte con los que has trabajado?

Primero tiene que ver con cada película. En mi película yo pretendo un realismo, un naturalismo es una actualidad, no hago películas de época, por lo tanto aquí juega lo invisible. Mientras menos se note y se vea, está bien. En eso nos pusimos de acuerdo con Hugo “no nos vayamos para arriba ni para abajo, peguémosle al medio” Y en otros departamentos de arte me he encontrado con el excesivo protagonismo de la “persona” del director de arte y del arte.

7. ¿Cuál encuentras que fue la escena que tuvo mayor valor expresivo en cuanto a la visualidad?

El colegio de la iniciación me encanta. Como estaba hecha la clase, el bingo, me encanta. Está humilde, lindo, real. El bautizo, muy realista.

8. ¿La oficina de los amigos?

Creo que se me subió. Todos los directores de arte caen en eso, en que todo sea perfecto que las ropas combinen perfectamente, hay una cierta tendencia de que todo sea bello. Hay cosas que no son todo el rato bellas.

Recuerdo de una discusión que tuve con Hugo, en la escena cuando Néstor estaba con Claudia en la cama viendo televisión, hay una tela atrás y había una tirita colgando atrás, de “no bello” y yo decía “que lindo, eso es lo que quiero” y de repente veo en el monitor que ¡una mano corta la hilacha!

9. ¿Cuál fue la escena en la que sentiste que se pudo haber aportado más con la dirección de arte?

Lo de Darwin... medio feo o no? Es oscuro, pero eso tiene que ver con fotografía no con arte. Quizás haber hecho en la casa de Dante. Lo que sentí yo es más con vestuario, que se “cuiquearon” todos. Pero en general creo que estuvimos muy bien, no creo que no hayamos llegado. No creo que haya faltado, sino todo lo contrario.

10. ¿Durante el rodaje puedes identificar los momentos en que más tuviste que intervenir como director dentro de la puesta en escena?

Las posiciones de las mesas en el bingo. Y la mesa final porque se nos corrían las sombras y había una grúa de 18 mts. Y en Interior Casa Sandra, la cocina se nos “cuiqueó”, tenía hasta para hacer waffles entonces tuvimos que sacar mucho para bajar el status de la ambientación.

11. ¿Cuáles crees que fueron los objetivos que faltaron por lograr al momento de ver la película?

Yo creo que a nivel de arte está bien y si tiene errores es por la cinematografía.

12. ¿Cómo se llevó a cabo el proceso de búsqueda y selección de las locaciones?

Teníamos locacionista. Nos subíamos a una van y salíamos a ver locaciones.

YO sabia cuales eran las locaciones. La escena de dante es mi casa, la historia de la iniciación es de mi hermano, la casa de Sandra es de un amigo...

13. En la primera historia, “La iniciación” en el hospital, la sala de auxiliares, se dejan a los personajes solos al lado de algún cuadro con una fotografía.

Esa es la excesiva belleza que le ponen los artistas.

14. En la escena del departamento de Darwin utilizan una botella de pisco Capel con motivo del Moai ¿hay alguna justificación para que esta botella apareciera en esta circunstancia y no en el Bingo, por ejemplo?

Básicamente por placement. Por mí, porque me gusta la Isla de Pascua y porque era una etapa de la historia en que el personaje tenia que “producirse”.

15. ¿Por qué se obvio tanto el vestuario de las lesbianas?

Es que el vestuario no estuvo a la altura. No estuvimos bien. No pudimos. No hubo una coordinación entre Hugo, Loreto y yo. No fluía el diálogo.

Entrevista a Joaquín Eyzaguirre director “Casa de Remolienda”

1. ¿Por qué elegiste a Hugo para esta producción?

Lo elegí por varias razones, primero porque había trabajado en 3 Noches de un sábado con él y había hecho un par de cosas en comerciales y nos entendíamos humanamente muy bien y yo sentí y vi el tipo de cosas que él hacía y estéticamente o plásticamente nos entendíamos también muy bien. Pero lo humano creo que es re importante.

En lo profesional, Hugo no es un tipo que confunda el amiguismo. Muchas veces se da que por ser amigos se produce la situación de que uno quiere un elefante y el otro te trae un hot dog. Hugo sin embargo, cuando tu le pides un elefante el te dice: “Mirá yo creo que un elefante aquí no va y no lo voy a poder conseguir, a lo máximo te traigo un chancho” y ahí tu ves.

Y además él tiene una gran formación de bellas artes en la Universidad de Buenos Aires y es un tipo con el que tú puedes hablar de Rembrandt, Kandinsky, de cualquier cosa. Es un tipo que conoce el museo Guggenheim en Nueva York. Es un tipo que se maneja y es bastante profundo en términos plásticos y estéticos. Y que entiende mucho también de dramaturgia. Entonces cuando lee un guión, lee su dramaturgia, él también se imagina y hablamos juntos. Y teníamos el enganche, el fiato y sobre todo la confianza en la que tu vas a hablar de una cosa y es la cosa que va a estar y cuando no va a estar, te lo va a decir en el momento de la conversación. Sobretudo porque es un tipo que con su tremenda cultura, propone cosas. Dice: “Mira Joaquito yo creo que tu idea no va a funcionar pa esto, yo te propongo esto otro” y te lo dibuja y tu te das cuenta que él tiene razón. Yo además dejo mucho a los técnicos, les doy bastante rienda suelta porque me trato de rodear de un equipo, sobre todo el más cercano, en el que pueda confiar.

2. ¿Cuáles fueron tus referencias visuales (gráfica, filmografica, fotográfica, etc) para proponer la estética de la película?

Las fotos de los amigos de mi papa y de mi mamá cuando salían a comer y a las boîtes en las noches en los años 40 y 50. Mi padre habrá tenido unos 20 años y los hombres aunque fueran muy jóvenes siempre trataban de imitar a los viejos. Siempre andaban con sombrero. Y también yo viví mucho tiempo en el campo y en el campo chileno se mantienen durante mucho tiempo las tradiciones de años anteriores y las maneras de vestirse y todo.

Muchas veces nos pasó con los extras en Casa de Remolienda que sólo teníamos que cambiarle las zapatillas y los jeans y el resto estaba todo igual.

Usaban el mismo chaleco sin mangas, el mismo sombrero y muchas veces usaban ese chaleco abotonado, o sea era estar en los años 40 o 50.

Entonces mis referentes se basaban más en la observación que yo tenía sobre lo cotidiano y mis gustos personales sobre el vestuario y la arquitectura de los años 40.

También me refugié en los libros de mi padre que era arquitecto y en las revistas que estaban en la casa, que eran revistas.

En la Remolienda nosotros hicimos participar como un personaje más a la naturaleza, si te fijas los árboles se mueven mucho, los ríos, todo tiene un lenguaje con los exteriores y la naturaleza. Las mismas sábanas que se mueven con este viento...

3. ¿Cómo fue el trabajo de pre producción en cuanto a las propuestas tanto tuyas como del director de arte?

Mira lo que hicimos fue conversar un poco pero sobre todo ir a ver lugares. Yo descubrí un lugar una vez que estábamos en Temuco locacionando y de repente nos vamos a tomar un café a la plaza y yo de repente veo una esquina (y había estado con mi ex mujer de paseo cuando éramos jóvenes en Temuco) y tenía un recuerdo de haber visto una casa antigua pero muy bien tenida,. Entré a la casa y entré al Hotel Continental que era entero de los años 30 con toda una cantidad de espejos, baúles, armarios, cuchillería, bar, o sea estaba todo!. A pesar que la locación tenía espacios inmensos y con paneles redujimos el espacio hasta lo que necesitáramos. En ese lugar dormimos, comimos y filmamos. Era una especie de cárcel.

Lo otro lo hicimos en un pueblo que se llama Cunco que es donde había un río y una casita arriba como en las praderas, rodeada con mucho pasto.

La verdad que fue mucha suerte haber encontrado esas locaciones luego recordé que con mi ex señora estuvimos en ese hotel por unos días, quizás por eso tenía la idea vaga pero preconcebida y cuando me encontré con el lugar, me di cuenta que ese era el lugar correcto.

Es muy importante visitar después, cuando ya lo tienes todo establecido, cada lugar, cada escena que íbamos a hacer con Hugo, entonces yo le contaba mis propuestas de tiro de cámara y a veces él me sugería otras ideas, igual que el director de foto.. yo le hacía caso a alguno de ellos o no.

4. ¿En qué aspectos del diseño de producción tuvo más libertad Hugo para crear?

Tuvimos una discusión muy grande sobre dónde íbamos a hacer el bar. Yo quería

hacerlo en otra parte donde era mucho más grande donde había mas facilidad para variar los tiros de cámara y me dice: “Mirá Joaquito, ¡acá tenemos todo! ¡Donde tú querés nos va a salir un dineral! Mirá, tenemos todo acá, este bar que tiene mil años... finalmente ganó él, pero la discusión fue larga. Lo que pasa es que ahí lo ayudó el director de foto, quien le decía : sí si aquí podemos demás.. y tiene razón Hugo, tengo donde poner las luces...” y era un bar como del año 40 o 30 con toda la pátina de lo antiguo que eso es muy importante. Esa discusión fue como la más fuerte de todas. Finalmente él tenía razón porque el otro set era prácticamente inviable y también se veía más bien falso. Esto que quedó realmente ERA un bar de una madera caoba.. media destruida con las caídas de vino, con los borrachos , las mesas eran las mesas de la época, entonces no había que traer nada.

Lo único que tiene que tener un director de arte, o un artista cualquiera que fuese es no copiarse a sí mismo.

5. ¿En qué aspectos del diseño de la producción tuviste mayor protagonismo?

Uno finalmente como director tiene un gran protagonismo en todo porque las decisiones las toma uno, cosa que es muy difícil, porque es la labor del director. Las labores de cómo va a actuar un actor, cómo vas a construir el personaje, que al final lo hacen ellos, pero te das cuenta que la cosa está pasada para otro lado, que la película no pierda el tono con el que vas a filmar cada escena de la película. Todo el tema de las sábanas que uso ahí, obviamente está copiada de Akira Kurosawa. Pero eso con el humo atrás siempre tuvo que ver con lo que a mi me pasaba cuando chico en el campo. Recuerdo que en el patio de atrás de la casa colgaban mucho unas sábanas y hacían fogatas para quemar y volver a plantar... de ahí vienen estas cosas.

6. ¿Cómo fue tu relación con todo el departamento de arte?

Es que son gente con la que vengo trabajando hace tantos años (desde la publicidad) que mi relación son las peleas de siempre y los acuerdos de siempre. Con la Loreto peleamos siempre porque se le pierden las cosas.....: me decía “mira este sombrero está igual al anterior” y yo le decía que no. Y ella decía: “A ver Joaco mirémoslo por cámara...” esas cosas. Se le pierden las cosas pero es tan buena... Si tu te fijas en la película el personaje de Andrés Eyzaguirre (Nicolás) cambia 3 veces de sombrero, porque se le perdieron los otros 2 anteriores a Loreto. Hugo en cambio no, él es muy pulcro para trabajar y Loreto tiene un enorme talento para resolver sus “cagadas”

Mi relación con el departamento siempre es muy fraternal.

La Danka, que fue la ambientadota, es una linda tipa, que era amiga de Hugo y de Vero. La Danka es muy buena, es de esas personas que trabaja como una hormiga: trabaja muy bien mucho antes de que tu vayas a poner a los actores y todo, ya hay un armado base. Y muy silenciosamente.

En el tema del vestuario Loreto me dijo que las mujeres de la época se vestían muy FOME, pero como estas eran putas, ocuparía todos los tonos alusivos al folklore mexicano.. Era copiado de la época de la Frida Calo. No así los hombres que tenían solo tonos grises, café y azules.

Si tu ves por ejemplo en la procesión de la virgen, las mujeres que van ahí son todas de tonos ocre incluso va Rebeca vestida de Mes de María, no de cabrona.

Por otro lado Loreto y Hugo se entienden como si fueran una misma cosa. Son un equipo. Yo hago una película del año 1700 y hago una del 2500 y voy a trabajar con ellos. Funcionan muy bien. No son grandes amigos, no hablan mucho pero la tienen muy clara entre ellos y eso es muy agradable para mí.

7. ¿Cómo ha sido tu relación con otros departamentos de arte con los que has trabajado?

Mi primera ficción fue La Brigada Escorpión que era una serie de 12 capítulos. Filmamos 120 a 130 días en un año y la gente se me iba yendo... me separé y sufrí mucho porque en una semana me felicitaban y otras veces me destrozaban. Sin embargo durante las filmaciones lo pase muy bien porque trabajé con grandes amigos. Ahí trabajé con Alfredo Verdejo, mi amigo que lo conozco de la vida entera. Él estaba con sus ayudantes, teníamos muy poca plata, como en la historia del cine nacional, entonces Alfredo también tiene algo de Hugo, de hecho han trabajado juntos; son de la misma raza, son tipos que son capaces de hacer maravillas con muy poco, son como el tipo que inventó la sopa de cebolla. Estos tipos son así.

Recuerdo que nos conseguimos la Estación Mapocho, nos dieron una parte del tercer piso donde no hay nada, ratones y ahí armamos con unos paneles una escenografía. La única escenografía que hicimos que era el cuartel central donde estaba el comisario y los sub comisarios y el resto lo tiramos en el subterráneo de la estación, también un solo lugar. Para varios set. Para una lluvia, pusimos a 3 tipos con mangueras para hacer una lluvia... eso, todo como muy a la chilena en términos de conseguirse las cosas pero en forma muy prolija.

Yo no soy partidario de esos directores que transforman sus errores en estilo. Ellos son unos imbéciles, unos inútiles. Cualquiera puede grabar pero no todos pueden hacer cine.

Después trabajé con Arnaldo Valsecchi en 3 noches de un sábado.

8. ¿Cuál fue la escena que tuvo mayor valor expresivo en cuanto a visualidad?

A mi me gusta mucho la del tipo que está rompiendo la sandía porque tiene una analogía con el tipo que mata el chancho. Tiene que ver con la brutalidad del campesino y que para ellos es pan de todos los días.

La otra es cuando viene llegando el ingeniero a la casa de putas porque ahí estaban esas sabanas que recuerdo de niño, con ese humo en ese anochecer, fue una idea un poco mía y un poco de Hugo. Usamos las sabanas como un elemento de continuidad. El lugar donde aparecen las putas colgando las sábanas es un lugar que está a 90 kms de donde estaba la casa. Lo que tuvimos que hacer si fue en los exteriores de la casa meterle post producción, agrandarla, unas lunas que hay, que pasan.

Hay un puente que es un típico puente del MOP con palos naranjos para abajo que le tuvimos que hacer un puente de piedra encima todo en post producción y fue bastante. Ahora la suerte que tuvimos ahí es que la cámara no se mueve, eso facilitó el maquillaje.

9. ¿Cuál fue la escena en que sentiste que se pudo haber aportado más con la dirección de arte?

Una de las escenas que hecho de menos es una que escribió San Martín que era que cuando va hacia el pueblo el ingeniero, va en una micro llena de mapuches que van cantando la canción Nacional de Chile en mapudungun, entonces este tipo reconoce la canción nacional y se pone a cantarla en castellano, entonces ahí lo miran y lo sacan a patadas del bus. Era bastante surrealista esa escena pero lamentablemente no pudimos hacerla debido a inconvenientes de producción.

Entonces tuve que improvisar la escena poniendo al par de mapuches en una camioneta antigua tocando sus instrumentos y el tipo atrás sentado con cara de pescado justo después de haber maldecido a los indios que no eran capaces de hacer nada bien.

Sin embargo quedo conforme en lo que corresponde a la dirección de arte porque fue un trabajo muy acucioso. De hecho fue una película que ganó en muchos festivales el premio de dirección de arte, así como el vestuario y el vestuario.

10. Durante el Rodaje ¿Puedes identificar los momentos en que más tuviste que intervenir como director dentro de la puesta en escena?

Lo que yo mejor sé hacer es poner en escena y eso es lo que más me gusta, en

cuanto a la dirección de arte me preocupé de que esta estuviera al servicio de los movimientos, de las cosas que ocurrían, de la luz... También contábamos con la presencia del genio de Daniel Muñoz que siempre ponía cositas por todos lados, pivoteaba con el fin de que no quedaran espacios vacíos dentro de la composición del cuadro, eso me ayudaba con las profundidades de campo, sobre todo en la escena cuando las niñas cantan en la especie de inauguración de la casa de remolienda convertida restaurante familiar. Entonces el movimiento de cámara no llega a ser antojadizo sino envolvente.

11. ¿Qué paso con el libro de G. A. Bécquer que nunca apareció en la película pero si en el desglose de producción?

El libro no se vé pero lo anda trayendo Nicolás, que lo ve y recita los versos cuando va donde La Ronca al fina de la película. Lo que pasa es que estaba arriba de un velador y tuvimos que cortar esa parte, por ende tuvimos que cortarlo en la edición.

12. ¿Cuáles crees que fueron los objetivos que faltaron por lograr al momento de ver tu película?

Por de pronto la escena de los mapuches sobre la micro cantando el Himno Nacional en Mapudungun, todavía la echo de menos.

Faltó haber filmado más, porque creo que los actores debían irse, en filmación de la escena final cuando se van alejando con la carreta y Nicolás se devuelve corriendo. Yo quería hacer un plan de planos más, acercarme más al personaje, un momento en que Nicolás se hace el loco, que hace pipí en un lado, la carreta se va y nada de eso pude hacer porque los actores se iban, porque estaba el teatro a mil acá en Santiago y debieron irse en avioneta para llegar a la función. Ese fue un plano único.

También tal vez haber echo un poco mas larga la relación de los muchachos con las niñas, que ambos se sorprendieran más. Acercamiento, alejamiento, un poco más de coqueteo, pero lamentablemente a pesar de estar escrito nada de eso se alcanzó a filmar.

13. ¿Qué opinas del premio Pedro Sienna que ganó H. Trípodi como Director Artístico de Casa de Remolienda?

Es lo más merecido que existe.

Entrevista a Tatiana Gaviola. Directora “Teresa”

1. ¿Por qué elegiste a Hugo Trípodí para la dirección de arte de tu película?

Por varias razones, primero por los años de trabajo que lleva en el medio. Su trayectoria es muy reconocida. Además por su talento, la estética que el utiliza, el reconocimiento que existe frente a las producciones en las que ha trabajado.

2. ¿Cuáles fueron tus referencias visuales, fotográficas, gráficas, fílmicas, para hacer Teresa?

Prácticamente surgieron algunas referencias con la estética de la película “Con Animo de Amar” de Wong Kar-wai. Sobre todo por la utilización de los rojos, negros y ocres. Tanto el director de Arte (Juan Carlos Bustamante) como Hugo, propusieron la neutralización de los colores, haciendo uso y a veces abuso del blanco. La idea era trabajar los tonos sin exacerbarlos.

3. ¿Qué parte del film quisiste fortalecer o potenciar visualmente?

La “mirada” de Teresa sobre los lugares y las cosas; Que pudiésemos ver a través de sus ojos o de su sentido de contemplación las texturas, las sombras, las grietas los detalles. También quise fortalecer la idea del encierro en las distintas locaciones que Teresa habita, sobre todo el claustro.

4. ¿Cómo fue tu intervención al momento de la puesta en escena?

En lo que más trabajé fue en la polarización que tiene Teresa al llegar a Buenos Aires. Ella sufre un cambio radical al llegar a esa ciudad, entonces, dentro de la visualidad quise exponerla a esta polarización tanto interna como externa del personaje.

5. ¿Cómo te relacionaste con el equipo de arte para concebir la puesta en escena deseada?

Bastante bien. Hugo armaba, hacía la propuesta concreta, acabada. Planteaba puntos de vista. Se preocupaba de darle la atmósfera al actor para que pudiese involucrarse con el personaje y así mismo con la historia, por ejemplo, preparaba los cuadernos de Teresa para que se introdujera en el universo del personaje. El Hotel en París, la pieza principal fueron locaciones muy difíciles de lograr en cuanto a la visualidad, creo que el trabajo en conjunto y la habilidad que tiene Hugo a montar los sets ayudó mucho a un buen desempeño del equipo.

La puesta en escena fue un proceso en conjunto donde vimos los materiales que íbamos a utilizar. Fuimos a locacionar y encontramos locaciones con

muchísimos elementos utilizables para realizar la película.

6. ¿Cómo te llevas en general con los equipos de arte?

... En lo general bien... Lo que pasa es que para mí una producción consiste en un proceso, donde participa todo el equipo, sino no funciona. Siempre debe haber un contante diálogo, donde todos tengan la oportunidad de proponer y aportar algo.

7. ¿Cómo fue tu experiencia con este equipo en particular?

Maravillosa, es lo mejor que he tenido.

8. ¿Crees que hubo un objetivo no cumplido dentro de la puesta en escena?

Sí, pero más que nada en cuanto al relato. Hubo muchas escenas que no se pudieron filmar debido a precarias condiciones en cuanto al tiempo de filmación. Por ejemplo las escenas de Teresa con Anuarí fueron muy escasas, filmadas muy rápido y de manera muy brutal.

También en los interiores de Iquique, estos eran feísimos muy chicos, no había tiempo para cambiarse a otro lugar, ni tampoco teníamos los medios económicos para hacerlo. Los espacios eran horriblemente pequeños y carecíamos de elementos para decorar.

9. ¿Qué crees que fue lo más débil visualmente dentro del film?

Narrativamente, toda la historia de Teresa con Anuarí. Me hubiese gustado haber desarrollado más esa parte. En cuanto a la producción, nos jugó muy en contra los tiempos de filmación. Y en cuanto a la dirección de arte, los interiores en Iquique claramente fueron una pesadilla.

9. ¿Cuál fue la motivación de adherir un tono café al film?

El color café no es de mi película. Tuvimos un problema con el laboratorio y no hubo posibilidades de corregir porque no entregaron a tiempo el material.

10. ¿Cómo calificarías la labor de Hugo Trípodi dentro de todo el proceso de realización de esta película?

Brillante, talentoso, es un tipo que aporta mucho en la película y permanece estoico a pesar de los tiempos que puedan jugar en contra o presionarlo.

Entrevista a Loreto Vuskovic. Vestuarista de Casa de Remolienda, Teresa y Radio Corazón.

Tenemos una estética muy parecida. Si en algún momento yo fallo él es capaz de resolverlo inmediatamente aunque esté súper concentrado en sus cosas. Yo siento una tranquilidad tremenda con Hugo al lado, independiente que nos ha tocado hacer películas complicadas y por lo tanto cada uno esta súper concentrado en lo suyo. Pero hay una especie como hilo de plata que nos une entonces me siento segura. Hugo nunca te está persiguiendo con las cosas, sino que te da el tiempo justo que él considera y ya sabes como debes manejarte con esos tiempos.

1. ¿Cómo conociste a Hugo?

Trabajando en la Remolienda. Joaco (Eyzaguirre) me eligió para su película y ahí lo conocí. Ahí el me deja bastante libre porque yo creo que todo el mundo tiene su forma de trabajar y quizás yo tengo una forma de trabajar que no le doy mucha confianza al que no me conoce, porque también uno también va inevitablemente improvisando en el camino a pesar de que tengas la idea clara de lo que tengas que hacer... porque todas las películas son distintas, entonces a la larga tienes que trabajar con alguien en quien confíes que puede trabajar y resolver las cosas sin tener que estar molestando permanentemente. Entonces con Hugo ha sido así y por eso ha sido tan grato trabajar con él, porque los dos entendemos las dificultades que hay y no nos quedamos pegados en las dificultades.

3. ¿Con qué otros directores de arte has trabajado?

Con Verónica Astudillo trabajé en Mi mejor enemigo, Hice 2 películas con Juan Carlos Bustamante y otra con Patricio Bustamante donde no hubo director de arte y ahí fue una relación completamente directa entre el director y yo. Ellos me pedían lo que querían. También era de época y ellos siempre tenían una concepción muy clara respecto a lo que están haciendo, por una cosa también a lo mejor de presupuesto, pero no hubo.

Y mi otro trabajo fue con Juan Carlos Castillo en Johnny Cien Pesos que fue un hombre espectacular, él fue un súper director de arte. Esta película fue muy bien hecha, muy bien lograda. Después el estaba muy enfermo y me pidió que trabajara para la película de Tatiana Gaviola "Mi último hombre", que fue una de las primeras películas que se empezaron a hacer post dictadura. Juan Carlos Castillo era un hombre espectacular, maravilloso un pintor. Sabía todo. Por ejemplo, había que recrear unos personajes del GOPE y en ese tiempo no existía

la ropa usada militar, estaba prohibido usar ropa militar. Y Juan Carlos Castillo me decía: “mira, esta tela vas y la encuentras en tal lugar y si no logras ese color lo tiñes con éste y con éste tono” El era maravilloso. Para mí es el mejor director de arte que ha existido en este país. De echo la primera vez que fui a Viña al estreno de Jhonny Cien Pesos, se le hizo un homenaje a él donde aparecían todos los directores, porque él hizo muchas películas, resolvió muchas cosas y se hizo buen cine con ayuda de él. Era un hombre tranquilo, esto es súper importante. Para trabajar en cine hay que tener mucha tranquilidad, mucha paciencia, mucha entrega y ser generoso; creo que eso le falta un poco a este medio, aunque lo entiendo, porque por mucho que tengas claro a dónde vas y qué vas a hacer, en el momento se producen cambios, problemas alrededor de la película, entonces uno tiene que darse cuenta que tu trabajo al final es solo, entonces tú tienes que estar súper concentrado. Por eso te digo que un director de arte siempre tiene que tener claro para dónde van las cosas y qué es lo que espera de ti y si tú logras tener esa conexión con él y entender cual es su *feeling* con respecto a las cosas, tú puedes funcionar sola, porque sino a lo largo de la película se provocan muchos desencuentros, muchos problemas y el trabajo es tan pesado para uno como para el otro. La generosidad dentro de la película tiene que ver con sentir la generosidad de parte del otro y sentir que esa persona en un momento de problema no te va a criticar, sino te va a ayudar, te va a alivianar el problema en vez de hacértelo sentir y eso es lo que tiene Hugo y es lo que me encanta de Hugo. Él a pesar de estar súper concentrado en su trabajo, esta muy conciente de esto, que es lo que yo siento, y creo que él también lo percibe de esta manera. Entonces tu puedes ir a contarle la cosa más tremenda a las 4 de la mañana y él va tener una tranquilidad tremenda y te va a decir: “Entonces mañana lo resolvemos así y vemos si tú puedes lograr esto y hacer esto en vez de esto otro, porque cambió la escena...” Y no te dice: “bueno pero usted sabía a lo que venía” que hay mucha gente que te lo dice.

4. ¿Cuáles han sido los mayores aciertos y desaciertos que has tenido en tu trabajo con Hugo?

Yo creo que aciertos han sido todos, ningún desacierto, en absoluto, sino todo lo contrario. Encuentro que cada vez es mejor. Se va consolidando cada vez más la relación.

5. ¿Hasta qué punto Hugo se impone como director de arte en tu propuesta?

Creo que tenemos una conexión súper potente en cómo percibimos las cosas y siento que nunca me ha dicho “no” a algo. Creo que tiene que ver un poco con el

feeling que tienes con las cosas, cómo percibes los colores, los olores, los lugares y cómo aportas lo tuyo para que no haya ningún quiebre con la propuesta de él. Yo siempre voy integrándome a lo que él está haciendo, jamás voy a poner un color fucsia si él tiene todo color tierra y jamás me lo permitiría por supuesto, pero a mí jamás se me ocurriría tampoco. Yo no intervengo sino que apporto a lo de él. La concepción estética es lo más importante.

6. ¿Como se da la forma de investigar?

El investiga por su parte, yo investigo por mi lado y le entrego toda mi investigación con fotos, etc. Él lo revisa me dice si está bien o no y ha sido súper fluido. Pero hay que investigar siempre por su lado porque tienes que conocer el espíritu de las cosas, sobretodo cuando haces películas de época tienes que meterte con lo que usaban, lo que comían, con qué ensuciaban la ropa, donde se bañaban, si planchaban la ropa o no. Por supuesto hay una investigación de fondo que se la entrego a él y él da la última palabra.

7. ¿Cuáles fueron tus referencias para diseñar el vestuario de Casa de Remolienda?

Estaba adaptada porque no eran mujeres campesinas, no eran las chinas típicas. Esta película se hizo en un contexto de un pueblo, de una ciudad que es como una provincia, entonces yo me basé primero en todas las actrices mexicanas de los años 50. En esa época las mujeres imitaban mucho a las actrices mexicanas, como la María Félix. Y las películas mexicanas eran muy del pueblo, por lo tanto me pareció una buena referencia que estas mujeres imitaran a las actrices mexicanas de los 50. De ahí bajando hasta ver todo el pueblo como se vestía el pueblo clásico de los 50.

8 ¿Cuáles fueron las referencias del vestuario en Teresa?

Me metí en todos los vestuarios de la época que eran del 1900 y especialmente 1920 que es una época muy puntual en todos los términos, porque eran los años locos, donde era muy diferente París a Santiago y donde claramente hay una diferencia social muy potente. Y además de ver la cosa más formal santiaguina del vestuario aristocrático, viene todo el cambio de Teresa, su cambio de vida.. Eso fue muy entretenido porque me gusta mucho la ropa de esa época, fueron mezclas que hice de ropas que encontraba en la ropa usada y las mezclaba con telas. Y además había una influencia oriental súper potente, en Europa y

sobretudo en París que era el centro del mundo intelectual. Los accesorios también me parecen muy importantes y te dan el cómo te presentas en la vida, te dan el carácter y la personalidad de cada uno. Al mismo tiempo ella tenía una estética preciosa y fue muy fácil experimentar sobre ella porque la actriz era sobre la moda, en este caso con una personalidad como la de Teresa se podía jugar muchísimo más.

9. Algo contrario te pasó con Radio Corazón, porque tuviste que experimentar mucho con las diferentes clases sociales y tendencias.

A mi el vestuario moderno, actual, por decirlo de alguna manera, me parece más complicado que lo de época porque te limita demasiado. El tipo que es ejecutivo se pone terno y punto, entonces hay que buscarle la vuelta para que algo tengan esos personajes de sí mismo.

10. ¿En qué te basaste para hacer el vestuario de Radio Corazón?

Traté de hacer una diferencia de clases sociales. A mi esa película no me dejó mucho en términos creativos. Quise hacer algo interesante, por ejemplo con la niñita, que en vez de vestirla con vestido de niñita la vestí con unas alitas como una hadita para que siempre anduviera disfrazada por la casa, con el fin de poner un toque bonito e interesante, ahí tú logras meter alguna cosa sin que se note. Yo creo que los vestuarios no tienen que notarse, no tiene que interrumpir la historia misma. La vestuarista tiene que vestir al personaje según su actitud ante la vida, igual que cualquier persona normal que vive en este mundo.

En la tercera historia yo planteé lo clásico para la familia y a propósito se dio esta uniformidad del vestuario.

Con el Rumpy no hubo conexión con. En la primera parte él no me conocía a mí. Pero estaba totalmente fascinado con el vestuario de las colegialas y con eso me dijo que quedaba totalmente tranquilo con ese logro. A cada niñita le puse un estilo, porque me dedique durante días y días a sacar fotos a las niñas que salían de los colegios de ese medio, que era de clase baja y ahí yo saqué las ideas para ese vestuario. Hay una investigación de por medio. El resultado a mí me parece súper bueno.

En el caso de Tamara Acosta, cuando era la nana de la casa, ella se vestía un como la dueña de casa, pero un poco más bajo, con los pantalones más cortos, con las chalitas... pero de alguna manera, como no usaba delantal... y después cuando ella se transforma en la mujer de Felipe Brown ella tiene un vestidito de algodón, sencillo, pero tiene otro pelo. Eso para mí es súper importante y ha sido maravilloso para mí siempre y es que siempre he tenido una relación fantástica

con el peluquero y el maquillador y nos comunicamos todo el rato. Ese es un gran logro también. Mi casa era el lugar de reunión del equipo de arte entonces se hacían todas las pruebas ahí.

La Claudia Di Girolamo es un personaje que definí súper bien, ella era una vendedora de seguros entonces tenía que tener básicamente un zapato muy cómodo y me gasté lo que no teníamos en unos zapatos de Gacel que eran tipo mocasines y Claudia no se los quería sacar más, estaba fascinada. Le puse un poco de color para que no fuera todo beige.

Amparo Noguera era una mujer, por su propio aspecto, con plata pero sencilla entonces todos los pijamas que le busqué fueron de algodón, porque era el estilo del personaje, no una seda o una tela más brillante.

11. ¿Tuviste una intervención dentro de la escenografía de Casa de Remolienda, específicamente en la habitación de Rebeca?

No, eso lo puso Hugo, me pedían las telas que yo llevé montones. Pero hay una unión de las dos cosas. Yo tenía mucho vestuario hecho en taller a pesar de haber poco presupuesto. Pero la propuesta fue basada en cómo se hacían la ropa las mujeres también. Así mismo conseguí ropa en la ropa usada y la intervenimos en el taller. A mí me encanta la estética de las cosas chinas y eso lo use en esta película con las batas y en Teresa también, porque es algo que siempre ha existido en la moda del mundo, siempre ha estado dando vueltas, especialmente en una cabrona, que perfectamente lo podría tener.

Entrevista a Danka Marinkovic. Ambientadora. Casa de Remolienda y Radio Corazón

1. ¿Con qué directores de arte has trabajado?

Con Polín Garbizú, Macarena Aguiló, Verónica Astudillo y Macarena Silva.

2. ¿Cómo conociste a Hugo?

En una productora de publicidad. Primero trabajé en la recepción de toda la parte de producción, después trabajé como tercer asistente de producción y ahí conocí a Hugo trabajando como director de arte. La publicidad igual es otra cosa, no tiene nada nuevo, el concepto es totalmente distinto al cine ya que ahí hay ciertos simbolismos en cualquier cosa o detalle, hay vida en los objetos, en publicidad es todo de paquete. Hugo es muy buen elaborador de ciertos sets y además es un ambientador más porque esta con el martillo, moviendo el mueble, jamás está tras el video asist. Eso es lo que mas me gusta de él. Es sano de todo ego.

3. ¿Cómo se desenvuelve el equipo de arte en Casa de Remolienda?

Teníamos una productora base en Temuco que fue donde se filmó casi todo. Allá estábamos Verónica, que era la productora de Arte, Hugo como director una chica que era *runner* y yo como ambientadota. Como era un largometraje de época había mucho movimiento y mucho personaje. Lo bueno era que teníamos un set único que era la Casa de Remolienda, donde era un hotel y vivíamos todos juntos en el mismo lugar.

Nosotros como equipo de arte llegamos varios días antes para conocer las locaciones, empezar a internarnos en el centro de Temuco, ver nuestras “picadas”, telas, cortinas, ropa, cachureos varios. En relación de equipo estuvimos muy bien conectados. Joaco (Eyzaguirre) también le pone su plus a la producción, con quien tuve muy buena onda y me encantó como director. El estaba muy involucrado con todo. El equipo estaba muy cohesionado y eso se plasma también en un rodaje. Independiente de los pormenores que siempre existen en un rodaje por problemas de presión por tiempo, pero en sí se armó un equipo muy bueno.

4. ¿En la parte de Pre producción tuviste que hacer alguna propuesta o te basaste en la propuesta general de Hugo?

Trabajamos mucho en el tema de búsqueda. Hugo sale bastante a “cachurear”, recovecos, cosillas, es bien “cachurero”. Entonces salíamos a recolectar según las referencias que se trabajan de la época donde existía un registro. Pero sin

duda uno propone. En ese sentido Hugo acepta propuesta y no te censura en nada. A mi también me gusta harto el tema de la época entonces me trato de involucrar un poco mas en la investigación. Yo me acuerdo de haber ido a una casa de campo de mi bisabuelo y me traje un montón de cosas de la época, billetes, etc. Uno siempre esta pendiente en esta parte de la producción y siempre esta aprendiendo tanto por parte del director hasta el ultimo asistente.

5. ¿Cómo explicas el tapado del espejo del bar con la tela roja, de manera más bien desprolija respecto al resto de la ambientación de este set?

Fue para beneficiar al tema cámara. Eso se dio en el momento, nunca se pensó que el espejo estuviera tapado pero finalmente tuvimos que hacerlo para no delatar a todo el equipo que estaba justo frente a este set. También tratamos de unirlo al tema de cambio de puticlub a una residencial, tenia que ver con el disfraz que Rebeca quería dar a su bar. También de solapar la relación con su hermana. Tal vez no se entiende, puede que haya salido forzado. Teníamos grandes problemas con los espejos porque estaban por todos lados.

6. La habitación de Rebeca es sin duda uno de los sets más llamativos ¿Cómo lograron tanta unidad y coherencia con el relato?

Bueno ahí también Paulina (García) le daba la actitud a todo. El personaje también refuerza parte de la ambientación y el entorno que tenga. Lo decaída que podía estar Rebeca lo representábamos en las ventanas que estaban más cerradas o no y por ende dejaban entrar más o menos luz natural y la actitud es un aporte.

7. ¿Cómo fue el trabajo de “entelar” el set?

Esa tela la compramos acá y todo lo pegamos con engrapadora, nos quedamos casi toda una noche. Lo que recuerdo fue que no nos alcanzaba la tela para las cortinas. Pero el problema más terrible era la dueña del Hotel. Era una señora francesa como de 90 años y estaba un poco senil, entonces era agresiva. Con Vero nos pasaba que dejábamos algo ambientado el día anterior para optimizar por tiempo y al día siguiente no encontrábamos las cosas y era esta señora que nos robaba las cosas y después las volvía a poner. Entonces había que ir a enfrentarla y te encontrabas con que te insultaba y era un parto.

Resulta que esta señora tenia una pieza que todos queríamos conocer porque decían que era hermosa, que estaba detenida en el tiempo entonces la gran curiosidad era conocer esta pieza, entonces cuando la señora estaba en el baño, la persona que la cuidaba nos daba el pase para que entráramos con Hugo a la

habitación y sacar el máximo de fotos posibles para registrar. Su pieza era la que queríamos para Rebeca y tratamos de hacer que se pareciera lo más posible a este lugar, para eso con el administrador del lugar logramos conseguir algunas cosas de su pieza, pero el resto lo llevamos todo desde Santiago, desde telas, pinturas.

8. ¿Cómo era la organización del trabajo en equipo en rodaje en Casa de Remolienda?

Por lo general terminábamos de rodar, comíamos y volvíamos a montar para el otro día entonces fue todo muy intenso.

Lo bueno es que la locación fue súper bien pensada porque los mobiliarios grandes estaban en la locación misma entonces prácticamente lo que llevamos eran cosas de utilería. Muchas cosas las conseguimos allá también, gracias a Verónica que era la “busquilla” del grupo. Íbamos de repente los días libres que teníamos a buscar y aprovechábamos de conocer el lugar.

9. ¿Dónde crees que está la fortaleza de cada uno como parte de este equipo de arte?

Creo que principalmente es el tema de la relación que uno establece con las personas, el tema anímico, de humor, de caracteres es muy importante. Todos trabajamos para la misma idea y es necesario tener una sanidad mental porque estas en todo momento pensando, trabajando sin parar y obviamente se provocan roces y millones de otras cosas pero siento que el llevarse bien con la otra persona es un factor muy importante, además del conocimiento, la actitud importa.

10. ¿Cómo fue el trabajo de ambientar toda la cantidad de sets de Radio Corazón?

Teníamos un presupuesto muy chico, cerca de un millón. Fue distinto a Casa de Remolienda. Creo que el hecho de situarse en otra época de otra energía al asunto. Era un equipo más grande, había más presión, otro director, fue un poco complicado poder dar con cosas por un tema de presupuesto, entonces los ánimos eran distintos. Rumpy era bien categórico, su finalidad era el tema de las actuaciones, ya que se sabía que el tema de los presupuestos por departamento era bien poco. Claro que cuando a uno le dicen eso es un poco desalentador pero finalmente accedes y te la juegas para lograr lo que quieres.

11. ¿Cuáles fueron las locaciones mejor logradas en Radio Corazón?

El refugio que era la casa del Rumpy originalmente pero era una parte de debajo de la casa que era una pieza deshabitada que no había nada. Ahí nos tocó ambientar todo eso.

La muestra de arte que era en el techo de una casa de Gabriel Skolnick que es un fotógrafo, donde hicimos esta exposición donde había mucho viento y se nos movía todo. Ahí hubo que hacer un montaje bien duro, además de tener que controlar el tema del fuego, poner los cuadros y cuidarlos porque costaban mucho dinero.

12. ¿Cuáles fueron las locaciones mejor logradas de Casa de Remolienda?

Yo creo que todas las locaciones estuvieron bien logradas. La casa de los Morales me gustaba, sobretodo las piezas de ellos. La pieza de Nicolasa era una casa y la pieza de ellos era otra. Ese es un detalle súper importante en el que nos tuvimos que fijar. La pieza de los chicos era una casa más bien moderna donde las piezas eran prefabricadas de otra casa, pero resultaba porque la casa de Nicolasa era de madera y techos bajos.

13. ¿Cómo le puedes seguir el ritmo a Hugo?

Hugo maneja muy bien el Photoshop y dibujo. Muchas veces por un tema de tiempo él no puede hacer tanto diseño, pero él por lo general dibuja en el momento, cuando vamos a locacionar o a buscar cosas, él va armando dibujos en sus cuadernos.

En Casa de Remolienda trabajamos con plantas de movimiento, en Radio Corazón también aunque no tan profesionales, pero también eso es un tema de presupuesto.

Mientras nos entendamos entre nosotros y también con la producción en el caso de que haya que montar alguna escenografía, ahí Hugo se hace asesorar por un escenógrafo que él conoce (Ricardo “Gato” Carrasco). Por ejemplo en Casa de Remolienda, cuando los muchachos conocen a sus “primas” y están en un salón conversando, atrás Gato nos armó un fondo para acortar el espacio de un gran pasillo que era realmente la sala de estar que montamos, él se demoró una tarde solamente en eso. Hugo apuesta a eso, a cubrirse un poco y que no requiera estar todo el día explicándole qué es lo que quiere.

14. ¿Cómo lograron la ambientación de la locación de la tercera historia?

Era un hotel que estaba en Rancagua. Ahí ambientamos toda la historia. Eso nos ayudó en el tema del espacio, para no movernos de un lugar a otro y también con

el mobiliario, todo para ajustarse lo más posible al presupuesto que teníamos. Tenía espacios muy vacíos, no tenía muchos cuadros para rellenar y eso se nos complicaba a ratos.

15. ¿Dónde crees que pudo haber más falencia en la parte de ambientación de estas dos películas?

Particularmente lo que no me convenció mucho fue la pieza de Néstor Cantillana. Estaba detenida en el tiempo. La idea original era transmitir que él no vivía con su madre, que era su pieza de fines de semana. Su pieza no debía reflejar tanto la personalidad actual del personaje y tenía elementos que no me convencían mucho. Fue por un tema de que estábamos condicionados a utilizar esa habitación y también por el tema del Canje que también nos obligaba a montar ciertas cosas. Encontraba que era muy maqueteada y muy iconográfico, eso no me gustó mucho porque estaba muy forzado.

17. ¿Piensas que cada director de arte tenga un estilo personal?

Si. Es que eso también te lo da el oficio, a medida que vas trabajando con las personas y vas conociendo sus actitudes y la manera de cómo trabaja el equipo. Suele ocurrir en todo orden de cosas. Generalmente el director de arte prefiere tener un equipo estable porque sabe que entiendes sus gustos, hay un ahorro de tiempo enorme en eso, porque los conceptos ya están adquiridos y hay un lenguaje que se produce entre el grupo de arte donde la comunicación basta con solo miradas. También existe una conciencia estética que tenemos en común y eso ayuda, agiliza y se plasma finalmente en la imagen.

Entrevista a Hugo Trípodí: Introducción al director de arte y su universo.

1. ¿Cómo llegaste al cine?

Queriendo llegar, tratando de meterme, de pedir hacerlo. Pero los comerciales fue una escuela muy buena.

Lo primero que hice en cine fue con Valsecci, con un cuento chileno “Te llamabas Rocicler” y ahí me quedé como enganchado con esa gente por un lado y empecé a tratar de meterme por ahí.

Después con Galaz hice “Hippie” y ahí establecí un montón de contactos.

Después hice “Los Simuladores” que es televisión pero fue muy bueno para mí porque yo podía pedir, diseñar y no existía el problema de plata visible terrible como los que hay en el cine, porque puedes tener muchas ganas pero a veces no hay ni uno, entonces hay que conformarse con lo que hay.

2. Pasando de un medio a otro los recursos se acotan ¿Cómo viviste estos cambios?

Me ha ayudado el haber hecho escenografía antes en Argentina. Por mucho tiempo y estudie bellas artes, hice 10 años de diseño. Siempre ando usándome como elemento de construcción, si quiero algo en específico lo construyo. Por ejemplo, en una película hubo una escena de música y yo quería tener un clavicordio; no sé como hacer un clavicordio ¿de donde lo saco? ¿de un museo? Es carísimo, no se puede, entonces construí uno. Absolutamente de mentira y funcionó perfecto y hubiéramos tenido plata para hacerlo y lo hago porque me gusta hacerlo, cobro un poco más pero...esas cosas me ayudan a resolver. Siempre ando con un martillo.

3. ¿Podrías decir entonces que la investigación es parte primordial en tu trabajo?

La investigación es una parte súper importante y muy interesante. A mi me gusta mucho leer historia, incluso cuando estoy sin pega sigo leyendo historia y voy averiguando como era. Después cuando uno va a ser la película quizá ya no es tan riguroso, parece que lo fuera pero de pronto no. Sabes lo que podes poner y qué no, lo que se parecía a algo que había en la época, o que no estaba en la misma época pero estaba un poco después y te sirve para contar algo y te das algunos permisos. De todas formas tengo que ser muy cuidadoso con ello.

4. ¿Cómo llegaste a Chile?

MI hermano es director de cine, Jorge Trípodí, y él vivía acá durante 10 años.

Argentina a veces anda fluctuando con que está bien, está mal, otras veces súper mal o mucho peor, entonces hay momentos en que hay que escaparse, a mí me tocó eso, escapar de ahí hace más o menos 14 años y mi hermano me dijo que me viniera para acá, que había trabajo. Yo me vine a probar primero, a estar unos meses a ver si conseguía trabajo y me encontré con muchos argentinos en el medio. Entonces encontré gente que me conocía de allá que conocía a mi hermano y me resultó fácil entrar. Tuve un gran factor de suerte.

Trabajé cerca de 3 años en MCM, una productora de comerciales y después fui de productora en productora.

5. ¿Crees que los directores con los que has trabajado te hayan buscado por algo específico dentro de tu trabajo como director de arte?

Yo la verdad es que no tiendo a visualizar qué podría ser. Me imagino que les parece bien que yo meta el cuerpo en las cosas, que no ande sentado mirando por el monitor y mandando. Me gusta estar en el set, viendo qué pasa y armando cada cuadro, cuando puedo, cuando me dan permiso. De pronto hay urgencias terribles que no me permiten estar en el set.

6. ¿Manejas referentes al momento de crear?

No. Recuerdo para Remolienda que vimos Amelié como referencia para el color de la película, pero es sólo un poco de referencia.

Usé referencia de pintura, sobretodo en revistas de la época, leer las historias del momento y no tener miedo a ponerle color. Me ha pasado que me hablan del color y uno siempre tiene en la cabeza la película de época en blanco y negro entonces si te pones a investigar los cuadros, la gráfica te encuentras con un colorido fuerte, que se da en las mujeres más que nada.

Fotografé los diarios de la época en las bibliotecas para ver las fotos, dibujos, graficas y ahí aplico sobre todo gráfica de la puesta en escena.

¿Ocupas las maquetas para tu proceso creativo?

Si, antes del computador ocupaba las maquetas, me encantaba hacerlas, darles forma. Las he hecho para algunos programas de T.V. más que nada.

Después ocupé programas de diseño en 3D, animaciones en 3D, el hecho de poder ocupar esos recursos es súper bueno. Sin embargo es mucho más entretenido hacer maquetas pero lleva demasiado tiempo.

Lo que si hago es mucho diseño. En Buenos Aires hacía diseño de tapas de discos, de envases, después seguí con estenografía para fotografía publicitaria y

después llegué a la escenografía para publicidad.

El dibujo es una herramienta muy valiosa, sobre todo para tener contacto directo con el escenógrafo y que haga lo que yo imagino.

7. ¿Cómo das con la paleta de colores que utilizas en tus proyectos?

Se van visualizando en el camino.

Por un lado hay que tener idealmente la locación y ver cuándo se puede intervenir, de qué manera, arreglárselas para poder hacerlo de mentira o inventar maneras.

Con los interiores tengo el tema del muro: cómo unirlo con el color de la piel, si quiero congruencia, contraste, etc.

Me gustan los fondos oscuros, riqueza de color que puedas sacarlo de foto, etc.

Trato de texturizar los fondos, cuando puedo, trato de meter el máximo de detalles posibles a los fondos para que den vida.

8. ¿Cómo te manejas al momento de conocer los presupuestos para tu departamento?

En ese tema me hago el choro y lo veo más como un tema que tengo que hacerlo, pero no necesariamente me gusta. Eso me coarta el diseño.

Me dejo llevar en el diseño, a veces las cosas caen por su propio peso. De pronto entienden que las cosas no se pueden cambiar a mitad de camino.

Tengo la habilidad de descubrir que con algo más barato se puede hacer algo que parezca caro.

9. ¿Cómo así?

Yo me la paso yendo a la feria de cachureos y de ahí saco elementos de escenografía, el problema es la dificultad de justificarlos, entonces debo llegar a un acuerdo con la producción para que acepte esa parte.

Negocio con los traperos de Mabuse, canal 13, canjes con productoras, pero yo en ese tema no me meto mucho.

10. ¿Cómo es la relación entre tú y los productores de arte con los que te ha tocado trabajar?

Depende del caso. Con Verónica que es mi mujer y productora de arte, estamos todo el día hablando de la cosa y cuando no es ella es un poco mas distante, pero igual tengo que estar ahí “a la pata” pidiéndole cosas todo el rato.

11. ¿Se producen conflictos?

Si, a veces te cortan, te dicen que no hay, que no se puede y trato de entender que no se puede, si sé que no hay no hay. Pero cuando hay que hacerlo, hay que hacerlo y me pongo más rígido. Antes me enojaba más pero ahora me he ido calmando.

12. ¿Te ha tocado trabajar a la par con otro director de arte?

Ahora que hicimos “La lección de pintura” con Pellerman era una directora de arte mexicana y yo estaba como decorador en el set, pero la dirección de arte la hicimos entre los dos. Pero ella estaba más en el todo, mientras yo me dedicaba mas a diseñar y construir. Quizás esto se da en los trabajos más profesionales, donde hay alguien que se preocupa por el “todo” y otro que está en set procurando los detalles.

13. ¿Cómo fue esa relación?

Buena, es que yo me someto. No tengo aires de divo. Estamos todos en la misma. Mientras yo estoy seguro conmigo mismo, todo bien.

14. ¿Cómo te manejas con tus asistentes?

Tengo un equipo con el que debuté antes y lo estuve repitiendo bastante. Es mejor porque ya nos conocemos, no tengo que estar explicando las cosas mil veces, me confío, saben que si digo algo, van y lo hacen y eso es lo primordial. De pronto en el cine se da mucho que la gente que trabaja contigo son todos directores frustrados, pero en el cine hay que hacer de todo. Este equipo me ha estado funcionando bien. Estamos contentos.

15. ¿Podrías identificar tu Fortaleza?

Podría decir que me gusta mucho hacer lo que hago, entonces eso me ayuda hartito, no me da lata jamás levantarme temprano o llegar y pensar lo que sigue al otro día... no me da lata. Me da lata por la gente que vive conmigo, porque quizás le molesta, pero a mi me gusta eso, me evado de todo lo demás.

16. ¿Y tu punto débil?

Me gustaría ser más riguroso conmigo, más metódico. Soy medio desprolijo con mis métodos, empiezo con una cosa, después con otra, después me acuerdo de la primera y sigo, y sigo con la otra y con la otra... hago cuatro cosas a la vez y la gente de desconcierta un poco conmigo. Me cuesta cambiarlo, pero a veces la urgencia del momento te hace hacer cambios.

La pega de harte es tanta cosa...

Te comparas con el director de foto. Ese tipo no tiene todo el trabajo previo. Llegan al set después de todo lo que tuve que hacer y lo mismo pasa con el director, no ven que uno se volvió loco antes que ellos llegaran montando cosas, corriendo otras. Deberíamos cobrar el doble. Después que esta todo armado se supone que uno queda más relajado, queda en manos de ellos dos (foto y dirección) pero no es tan así, hay que correr todo dependiendo de la posición de la cámara y te van apurando todo el rato.

Más ahora donde vamos a grabar en 2 habitaciones chicas con 2 camas, veladores y hay que correr todo según donde se ponga la cámara.

17. ¿Cómo es la relación con el equipo de foto?

He tenido atados con los eléctricos, que son los que rompen todas las cosas cuando instalan sus equipos. Yo los molesto todo el rato y les digo.

Cada cosa que yo pongo, les asigno un lugar y a veces no tienen cuidado. No creo que sea de mala onda, sino más que nada de inconciencia, no se dan cuenta.

Por eso cuando ellos llegan yo estoy ahí para correr las cosas o dejo a mis asistentes con esa tarea, de cuidar las cosas mientras están los eléctricos.

18. ¿Dónde te sientes más cómodo, cine, publicidad, TV?

El cine es más agradable, más comprometido, más interesante, más artístico.

Los comerciales son más entretenidos pero de pronto estas haciendo una tontera sin patas. Eso te juega en contra porque a veces quieres hacer una cosa atractiva o artística y de pronto te encuentras con que estás vendiendo una tontera.

En TV fue especial porque en Hippie se armó un conflicto con la gente que se decía de cine y los que se decían de TV, una tontera que genera roces. A mi me pedían que no estuviera en el set y eso me mataba, no poder tener el control de lo que podía estar pasando.

Entrevista a Hugo Trípodí: La dirección de arte en el set.

1. Al ver Casa de Remolienda uno logra apreciar una congruencia y clara comunicación entre arte y fotografía. ¿Cómo logras esta especie de comunión entre los dos departamentos para conseguir una estética perfectamente lograda que incluso fue galardonada con un Pedro Sienna?

A mi me gusta mucho la fotografía, siempre me imagino que el director de arte necesita hablar con el director de foto todo el rato para poder llegar a eso. Yo le propongo a él colores y formas que al le pudieran enriquecer y él me dice a mi otras cosas. Estamos siempre trabajando a la par.

2. ¿Con la parte de vestuario como te comunicas con ella?

Nos conocíamos hace 5 o 6 años desde publicidad. Yo confío mucho en ella, es muy buena su visión y su forma de ver las cosas. Trabajo muy tranquilo con ella.

3. ¿Crees que tengan un punto de vista estético similar y por eso se podrían dar las cosas más fáciles?

Sí, aparte que conversamos antes de cosas que queremos rescatar de colores, texturas, diseños. Después la dejo sola porque sé que ella se maneja.

4. ¿Cómo logras establecer la congruencia y verosimilitud visual en lo estéticamente bello que se ve Casa de Remolienda?

Hay un estudio previo. Siempre me meto, un mes antes estoy buscando e investigando también se toma en cuenta las experiencias que uno tiene de otras cosas que he hecho y a mi me gusta mucho fijarme en los detalles. Intento meterme mucho en el personaje, en su psiquis en sus momentos para ver qué objeto poner, qué tendría, como lo usaría, qué importaría, etc. Cada uno tiene su estética mas o menos determinada. También surgen las conversaciones con el director donde se decide para donde va cada personaje.

5. ¿Para ti que prevalece mas, proponer un universo para que el actor se inserte mejor en el personaje o va mas dirigido a la puesta en cámara?

Hay de las dos cosas. Yo trato de poner más de lo necesario. Jamás me ha tocado leer un guión con la descripción de los escenarios. Siempre dejan eso abierto, entonces tengo que investigar y sumar cosas que el guión no dice y descubrirlas o estudiar cómo podrían ser.

6. Considerando que Joaquín Eyzaguirre tiene un amplio conocimiento

sobre la estética cinematográfica ¿no se armaron discusiones sobre el planteamiento del diseño de producción de la película?

No, yo creo que él confía en mí y como ya teníamos experiencia de haber trabajado antes, entonces él ya confiaba en que yo iba a responderle bien.

7. Uno de los sets más importantes de Casa de Remolienda es el bar. En la parte de atrás hay un espejo que está cubierto con una tela roja ¿por qué se opta a cubrirse de esa manera?

Son problemas técnicos, porque la cámara pasaba por el frente y se veía y por otro lado hay una simbología de lo que Joaquín quería dar.

A veces a mí me gusta eso de mantel chueco, del cuadro, sino me da “lata” verlo todo tan armadito tan producido. Tengo eso de ver hasta qué punto lo hago desordenado o no. Francamente tendría que ver nuevamente la escena y responderte, porque no recuerdo. Pero aparte es algo que hacía el actor entonces yo no podía manejarlo mucho.

8. Para Teresa ¿qué locación fue la más difícil de montar?

Fue el momento de pasar al momento de los hoteles de Buenos Aires, París e Iquique. Las locaciones a mí no me convencían mucho, pero había una urgencia de hacerla porque eran las únicas que habían. Entonces no tuve mucho tiempo de poder reaccionar como yo hubiese querido. Son presiones de la precariedad del cine chileno.

Las habitaciones eran demasiado chicas, yo estaba en desacuerdo con un montón de cosas, las puertas, los picaportes, las luces, había un montón de cosas fuera de época. Las manillas, los números de las puertas, el color de las puertas, la madera, para mí era terrible, yo protesté pero...

La locación la vimos un día antes entonces yo tuve que prácticamente asumir y por mas que protestara no me iban a dar otra locación. Yo puse cuadro, traté de tapar y zafar en el momento pero no me gustó, en luz y todo.

9. ¿Pasó lo mismo con Casa de Remolienda?

No, en absoluto. Tuvimos la suerte de encontrar ese hotel que tenía como el 50% de todo, solo había que juntarlo, moverlo y quedaba porque habían montones de closet, sillas, sillones, todo de la época

10. ¿Cómo llegas a una visualidad que resalta la textura y neutraliza los colores que contrastan con el blanco siempre presente?

Toda la propuesta nace de arte. Para mí lo mas importante de esa época son las

texturas, los objetos, que actualmente ya no es así. En esa época era todo más rústico entonces aprovecho de resaltar eso. En cuanto a los blancos es un accidente de las locaciones. Llegas a locaciones absolutamente blancas y con estas cámaras el blanco explota mucho entonces hay que oscurecerlo y termina siendo casi accidental la cosa.

A mí no me gustan mucho los blancos, porque como que no hay nada. Prefiero tener fondos verdes o azules cuando puedo y cuando me dejan.

11. ¿Cómo te la ingeniaste con el montaje de tantos sets en Radio Corazón?

Fue difícil pero por otro lado, como no es de época, uno llega a locaciones que llegan a servir mucho, donde solamente hay que llevar la utilería que necesita el guion y algunos detalles que uno ve. Yo cuando llego a la locación reviso toda la casa y tengo que hacer una especie de inventario para saber qué es lo que tiene y lo que necesita la casa para intervenir lo menos posibles con elementos externos porque los presupuestos para arte son demasiado bajos entonces si a mí me llega una locación pelada donde tengo que ambientarla toda, yo feliz, pero el problema es que nunca hay plata ni tiempo.

12. ¿En este caso había un diálogo permanente con el productor de locación?

Trato de tenerlo pero a veces no funciona mucho. Yo creo que en Radio Corazón tuvimos buenas locaciones porque el Rumpy tiene muy buena llegada y abre puertas.

13. A niveles emocionales ¿no colapsaste?

Es que ya estoy acostumbrado, entonces ya no me pasan esas cosas. Siempre se hace lo que se puede y si no se puede no nomás.

14. ¿El equipo de arte era muy numeroso?

Estaba Verónica, Danka, un meritorio, pero nunca somos tantos como deberíamos.

15. ¿Eso no te complica?

Si me complica igual yo trato de hacer todo entonces a veces el hecho de tener asistente me complica porque siempre me reclaman de que los deje hacer algo porque yo como lo hago rápido es más fácil hacerlo yo que andar explicando. El training de comercial me ha ayudado mucho con esto. Es una escuela increíble porque todo se hace muy rápido y con plata. Imagínate que en 3 días hay que tenerlo todo hecho.

16. En Radio Corazón, la historia de La Iniciación, el set de la sala de auxiliares del hospital, los personajes quedan siempre al lado de una fotografía que en términos convencionales no correspondería con la verosimilitud de la ambientación. ¿Hubo alguna intencionalidad en esto?

Esa película la hicimos con Antonio Quercia que hacía la foto y la cámara. Él a veces tenía propuestas de ese tipo. Yo necesitaba poner cuadros en las paredes porque estaban muy peladas, propuse la fotografía y a él le gustó. Siempre traté de hacer concesiones para no complicar las relaciones, si yo creo que no afecta mucho al relato, dejé que los demás intervengan en la ambientación y eso pudo haber pasado con Antonio.

Lo mismo pasó para la escena del dragón que hay un cuadro de una señora en la boca y eso lo hicimos a propósito.

17. En el vestuario de la historia de La Nuera y Cuento de Hadas existe una congruencia dramática entre el vestuario la progresión de los personajes y la comunicación entre ellos. ¿Cómo llegas a esa propuesta?

Por un lado en la historia de Cuento de Hadas había una propuesta que Amparo Noguera debía tener una progresión. No sé si los otros personajes porque había que cambiarlos de vestuario por un asunto de las ceremonias a las que se sometían pero ella tenía un proceso y el color lo vamos manejando escena a escena. Tenemos una charla previa pero escena a escena vamos viendo los colores que combinan de acuerdo al espacio donde se sitúan a los personajes.

18. ¿Por qué uniformar a la familia ABC1 con tonos pasteles?

El vestuarista tiene mucho que ver ahí. Es lo que permito, la vemos en conjunto pero siempre hay una propuesta de parte de vestuario y yo confío en esa propuesta. Ella tiene mucho más conocimiento que yo de telas, yo veo más las texturas y colores, para mí el vestuario es solo textura y color que me ayuda a componer el cuadro final.

19. ¿En cuál de las 3 películas te sentiste con más holgura para crear?

Me sentí más satisfecho en Casa de Remolienda. Salió bien, tuvimos tiempo para producir, no había mucha plata pero se pudo igual porque la locación era muy buena y los exteriores también. Las otras no fueron malas tampoco, en Radio Corazón había plata, justo pero había, Teresa no tanto pero tuvimos una buena locación en Cauquenes, pero más que nada en Remolienda.

En general estos tres directores no se metieron mucho en mis propuestas, yo llegué con esto y no se tuvo que modificar nada, hay otros directores que se

meten más.

20 ¿En qué set de estas 3 películas te viste obligado a tener un mayor grado de improvisación?

Yo creo que en Teresa, por la urgencia y el poco tiempo que había para hacer las cosas y las malas locaciones que teníamos

21 ¿Cómo resolviste el tema del tren? Porque era muy difícil montar 2 trenes en uno sobretodo cuando uno debía ser chileno y el otro europeo.

Si, fue muy difícil, era la locación que teníamos, lo único que pudimos hacer fue cambiar las cortinas. Y ese tren fue muy complicado, porque el tren se echó a perder y estuvimos parados en la noche llenos de hollín, estábamos todos sucios... no sé si quedó muy bien esa parte. También era sencillo, eran planos cortos, el problema era la estación, la llegada, la partida, pero ahí tenía que poner las maletas en el lugar adecuado y las cortinas.

También montamos otra escena en el bar del tren, que correspondía a París. Eso estuvo bueno.

22. ¿Hubo algún momento en que no hayas podido convencer al director de una propuesta visual que hubiese sido más pertinente según tu punto de vista?

Si, muchos. El encuadre. Si fuera por mí yo haría cámara. Siempre me cuestiono el punto de vista del director donde pone la cámara. Hay directores que no ven, que están tan metidos en la actuación que no ven más allá. A mí me da lo mismo lo que diga el actor, tienen que pelear conmigo porque me tiene que interesar, para mí los 3 guiones son malísimos: estéticamente quizás estuvieron bien logrados pero a la gente no le gustaron las películas. Y también fue por un problema que siempre deriva al presupuesto y al tiempo, que muchas escenas no pudieron hacerse por estos elementos que siempre se acaban antes de tiempo, eso termina siendo muy frustrante.

Como decía mi profesor en Buenos Aires: "Las películas se hacen de dos formas: o con tiempo o con plata" Ahora si no tienes ni tiempo ni plata ¿Cómo lo haces? Con tiempo puedes conseguir cosas gratis, pero sin tiempo y sin plata... no se puede.

23. En estas tres películas trabajaste prácticamente con el mismo equipo. ¿Crees que hubieses podido lograr todo esto con un equipo distinto?

Yo creo que sí. Yo prefiero trabajar con mi grupo porque ya nos conocemos, ellos

ya me conocen a mí, que no hablo nada, que no digo nada, entonces nos manejamos mejor, confiamos. Aunque parezca que estoy enojado o estoy serio no significa que lo esté... sólo estoy pensando siempre. Pero yo he trabajado con mucha otra gente y siempre funciona. En general son atinados. Por ejemplo cuando trabajé con el pito en Inquisidor, él es muy bueno, no hubo ningún problema y estuvo súper bien. Depende más de que yo me maneje bien y que elija bien el equipo antes. Mejor trabajar con gente que ya se conocen todos, siempre trato de repetirlos por confianza y por ser leal.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Principal

Murcia, Felix, *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. Barcelona: Sociedad General Autores, 2002.

SINTECI, ed. *Industria del cine y el audiovisual. Perfil de oficios*. Chile: Sinteci, 2009.

Bordwell, David. Kristin Thompson. "Estilo cinematográfico", "Estilo como un sistema formal". *Arte Cinematográfico*. Sexta edición. University of Wisconsin: McGraw Hill. 2003.

Chion, Michel. *El cine y sus oficios*. Tercera dedición. Madrid: Cátedra; 2003.

_____. *Enciclopedia Ilustrada del Cine*. Barcelona; Labor. 1970.

Bibliografía Secundaria

Casetti, Francesco. Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona; Cátedra 1991.

Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona; Gedisa. 2006