



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

LA ESCALERA ESCENOGRÁFICA

Los escenarios arquitectónicos de Adolphe Appia

Elisa Chicharro Moreno

Trabajo Fin de Grado
Tutor: Pedro Molina-Siles

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	9
PARTE I	
Capítulo 1: LA ESCALERA	13
1.1 DEFINICIÓN	14
1.2 ELEMENTOS	17
1.3 PROPORCIÓN. LA ESCALERA ÓPTIMA	19
Capítulo 2: LA ESCALERA A ESCENA	23
2.1 DE LA FOTOGRAFÍA AL CINE: MOVIMIENTO Y PRESENCIA DE LA ESCALERA	24
2.2 TRAMO RECTO	29
• <i>Pscosis</i> (Psycho, Alfred Hichcock, 1960)	
• <i>El desprecio</i> (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963)	
2.3 TRAMO CURVO	39
• <i>Las vígenes suicidas</i> (The Virgin Suicides, Sofia Coppola, 1999)	
• <i>Gattaca</i> (Andrew Niccol, 1997)	
2.4 TRAMO MONUMENTAL	49
• <i>Intolerancia</i> (Intolerance: Love's Struggle Throught the Ages, D.W. Griffith, 1916)	
• <i>El acorazado Potemkin</i> (Bronenósets Potiomkin, Serguéi M. Eisenstein, 1925)	
PARTE II	
Capítulo 3: ESPACIO Y ESCENOGRAFÍA	59
3.1 LA ANTESALA AL CINE	60
Capítulo 4: ADOLPHE APPIA	63
4.1 PROPULSOR DE LA REFORMA ESCÉNICA	64
4.2 ELEMENTOS COMPOSITIVOS	66
4.3 RECORRIDO ARTÍSTICO	68
• Espacios Rítmicos	
- Evolución de los bocetos	
Primera parte	
Segunda parte	
Tercera parte	
• Festival del Hellerau 1912 Y 1913	
• El anillo en Basilea	
ANEXO: INFOGRAFÍAS	85
CONCLUSIONES	119
BIBLIOGRAFÍA	123
RELACIÓN DE IMÁGENES	126

RESUMEN

Desde las primeras construcciones, el hombre ha incluido la escalera para comunicar y facilitar el acceso entre diferentes alturas. Un elemento meramente útil que ha permitido desde sus inicios enlazar espacios geográficos como montañas y valles, hasta llegar a unir los distintos planos horizontales de un edificio, haciendo que destaque sobre la tierra. La escalera, ya no solo se ha convertido en elemento imprescindible para la arquitectura, sino que ha ido apareciendo como un fuerte elemento simbólico en las escenografías más actuales. En este trabajo, además, queremos destacar la figura de Adolphe Appia, un escenógrafo visionario que ha supuesto un antes y un después para la escenografía contemporánea. A lo largo de su carrera ha introducido importantes cambios a escena, rechazando la representación bidimensional y dando lugar a la nueva y actual representación tridimensional. Además, dividió el espacio de manera compleja a través de plataformas y escaleras que conectan directamente con movimiento del actor.

Palabras clave: arquitectura, escenografía, escalera, Adolphe Appia.

RESUM

Des de les primeres construccions, l'home ha inclòs l'escala per a comunicar i facilitar l'accés entre diferents altures. Un element, merament útil que ha permès des dels seus inicis enllaçar espais geogràfics com muntanyes i valls, fins arribar a unir els distints plans horitzontals d'un edifici, fent que destaque sobre la terra. L'escala, ja no sols s'han convertit en un element imprescindible per a l'arquitectura, sinó que ha anant apareixent com un fort element simbòlic en les escenografies més actuals. En aquest treball, además, volem destacar la figura d'Adolphe Appia, un escenògraf visionari que ha suposat un abans y un després per a l'escenografia contemporània. Al llarg de la seua trajectòria ha introduït importants canvis a escena, rebutjant la representació bidimensional i donant lloc a una nova y actual representació tridimensional. A més a més, va dividir l'espai de manera complexa a través de plataformes y escales que connecten directament amb el moviment de l'actor.

Paraules clau: arquitectura, escenografia, escala, Adolphe Appia.

ABSTRACT

Since the first buildings, man has included the stairs to communicate and facilitate access between different heights. A merely useful element that allowed since its inception linking geographical spaces such a mountains and valleys, to unite the different horizontal planes of a building, making it stand out from the Earth. The stairs, not only has become essential for architecture, but it has emerged as a strong Symbolist element in the most current scenery. Furthermore in this work, we want to emphasize the figure of Adolphe Appia, a visionary scenery that has been a before and after for contemporary stage design. Throughout his career he has introduced important changes to the scene, rejecting the two-dimensional representation and giving rise to a new and current three-dimensional representation. In addition, he divided the space in a complex way through platforms and stairs that connect directly with the actor's movement.

Key words: architecture, scenography, stairs, Adolphe Appia.



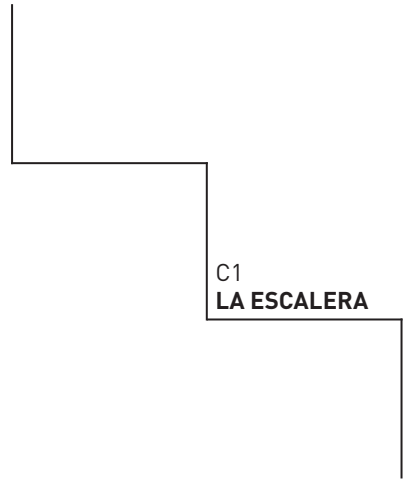
INTRODUCCIÓN

OBJETIVO

La escalera es un elemento imprescindible para la arquitectura desde el principio de sus construcciones. Pero más allá de su uso meramente funcional que pueda tener como elemento interior o exterior de una obra arquitectónica, en este trabajo se pretende estudiar la influencia de este elemento con carácter simbólico en escenografías teatrales y cinematográficas. Además de poner en valor el escenógrafo Adolphe Appia, persona de relevante importancia en la escenografía de principios del siglo XX, dibujando algunas de sus obras. Lo que nos permitirá conocer nuevos puntos de vista de las mismas.

METODOLOGÍA

El proceso que se adopta para el desarrollo del trabajo que se expone a continuación empieza tratándose la escalera de una forma general hasta destacar su importancia en los escenarios de uno de los pioneros de la escenografía contemporánea, Adolphe Appia. Para ello, en primer lugar, se define la escalera, los principales elementos que la componen y su proporción óptima. En segundo lugar, se destaca la trascendencia de su inclusión en el cine del siglo XX, describiendo la carga simbólica que la escalera aporta a películas de principio de siglo como *Intolerance* hasta películas más actuales como *Gattaca*. Y por último se da un paso atrás, hacia la escenografía teatral, como precedente a la escenografía cinematográfica. Es aquí donde se destaca la figura de Appia, el artista visionario que impulsa el cambio de la concepción escenográfica. El estudio de sus obras, equivale a un análisis de los principales fundamentos de la escenografía moderna. Introdujo elementos nuevos, entre los que se distingue la escalera, que utilizará para una nueva representación tridimensional que rechaza las representaciones escenográficas realizadas hasta el momento. Para terminar se desarrollarán las infografías de algunas de sus propuestas, destacando su valor y mostrando nuevas lecturas de las mismas.





1.1 DEFINICIÓN

Según la Real Academia de la Lengua Española, la definición de la palabra escalera, en su primera entrada, es la siguiente: “*Conjunto de peldaños o escalones que enlazan dos planos a distinto nivel en una construcción o terreno, y que sirven para subir o bajar*”¹. Además de esta acepción, encontramos diferentes definiciones más específicas sobre la escalera: de caracol, de color, de desahogo, de escapulario, de espárrago, de huesillo, de incendios, etc.

En definitiva, a lo que nuestra definición respecta, una escalera es un elemento de unión por el que podemos transitar, de una forma ascendente o descendente, entre las diferentes plantas o niveles que componen un edificio proporcionando su comunicación. Además, tal y como el arquitecto Francis Ching apunta en su *Diccionario visual de arquitectura* (1997: 111), “*mediante uno o más tramos*”. Es decir, la escalera puede unir dos plantas mediante peldaños sin necesidad de descansillos, pero, igual que la arquitectura se vuelve más compleja, la escalera debe adaptarse y diseñarse para cubrir espacios completamente diferentes. Así, por ejemplo, una escalera con más de un tramo ayuda a cubrir un espacio de mayor altura sin dejar de ser, transitablemente, cómoda. Tal y como el pintor y arquitecto Tusquets (2004: 13) considera:

[...] la escalera es un elemento fabuloso. Bastan unos

¹ RAE: <http://dle.rae.es/?id=G6uCj2q> [15 de abril de 2018].



Fig. 1



Fig. 2

cuantos escalones, tallados en el terreno empinado camino alpino por el que ascendemos penosamente, para convencernos de ello. La escalera es también una pieza arquitectónica fascinante a la vez que difícilísima, quizás el elemento que ha dado lugar a los espacios más memorables de la historia de nuestro arte. [...] Pero, muy probablemente ya no lo harán más, pues considero que la escalera es un espacio en vía de extinción.

Hablar de su extinción es producto de un uso puramente funcional que ha normalizado y aislado la pieza. Ha dejado de ser un diseño clave y único para convertirse en un espacio puramente de servicio. Tusquets (2004: 14) establece que se debe a tres principales factores: la popularización del ascensor, la rigidez de las normas contra incendios y la rampa como alternativa a la escalera.

Fig. 1 y 2. La Casa Escalera, esta en la pequeña ciudad de Almelo, Holanda. Los propietarios buscaban la idea de "vivir a alto nivel". Onix, el arquitecto, materializó este concepto desarrollando una vivienda que ofrece posibilidades de vida multi-nivel a través de distintos niveles de suelo que terminan en la azotea.

El ascensor, sin duda, es uno de los principales culpables. La población ha ido en aumento y con ello las grandes ciudades han dado lugar a edificios cada vez más altos. Con la aparición de los ascensores, acceder a los pisos más altos de los rascacielos es tarea fácil. Aunque la gente ya no malgasta fuerzas ni para subir las bolsas de la compra viviendo en un primero. Esto acaba convirtiendo a la escalera en un segundo plato, con un uso únicamente alternativo en caso de accidente o avería.

En cuestión de normativa cada vez existen más trabas en la construcción de escaleras. La escalera no puede abrirse a ningún espacio habitable, tiene que estar aislada al fuego y totalmente independiente, accesible con puertas de cierre automático, etc. entre otros muchos de los puntos que, acaban convirtiendo su trazado en uno estándar, simple y rectilíneo proyectado de manera vulgar.

Y por último la rampa, de un uso generalmente minoritario pero que ha sido el corazón de algún proyecto, como La Villa Savoye de Le Corbusier. Pese a la dificultad para ser encajada en algunos proyectos debido a la cantidad de superficie que hay que utilizar para generar su recorrido. Su uso también se ha vuelto imprescindible para impedir las barreras arquitectónicas que en muchas ocasiones se generan con la escalera. La accesibilidad es un tema incuestionable que se debe resolver para dar facilidad a los discapacitados e indudablemente por una rampa, todos podemos acceder.



Fig. 3

Fig. 3. La enorme escalera de "doble-caracol" se instaló en las oficinas de ACME, en Londres, inspirándose en la escalera de espejos de Coco Chanel, ubicada en su departamento parisino. En este proyecto, los dos lados de la escalera están revestidos con espejos y cualquier persona ubicada en la parte superior puede observar lo que pasa en todos los niveles del taller. La escalera de ACME, está diseñada para generar un espacio nuevo para estar y conversar.

1.2 ELEMENTOS

Los elementos principales que la componen la escalera y que permiten estructurar todo su desarrollo son:

Caja de escalera. Es el hueco destinado a la instalación de la escalera, incluyéndose las paredes que lo cierran². No en todos los casos se encuentra separada de los demás espacios como para poder hablar de la caja de escalera como un recinto propio. Este es el caso más común de las viviendas unifamiliares donde la escalera, se sitúa en el pasillo o vestíbulo de la planta baja para acceder a planta primera. En cambio, en los edificios públicos se encuentra en un recinto propio, resistente al fuego y con salida directa al exterior.

Tramo. Cada una de la secuencia de peldaños consecutivos que forman la escalera. Los tramos se distinguen por los descansillos o rellanos que la interrumpen. De manera que se pueden formar escaleras desde un único tramo, hasta dos, tres, cuatro, etc. tramos.

Huella. Parte superior donde se pisa el peldaño.

Contrahuella o tabica. Elemento que sostiene la huella formando normalmente un ángulo recto respecto a ella, aunque en ocasiones, este ángulo pueda ser agudo.

Peldaño. Cada uno de los elementos que forman el tramo de escalera y que da apoyo a los pies para ascender o descender. El primer peldaño que aparece en la escalera se conoce como peldaño de arranque o de base. El que cierra el recorrido de la escalera, se conoce como peldaño de salida.

Descansillo y rellano. Son los espacios conectores que separan los tramos y, como su nombre indica, sirven para hacer un descanso³. El rellano es de mayor superficie y se encuentran en el nivel de cada piso dando acceso a estancias o viviendas. A diferencia de los rellanos, los descansillos, son de menor superficie y normalmente no dan acceso a ninguna estancia o vivienda.

Serie. Conjunto de tramos y descansillos que se utilizan para unir la comunicación entre dos niveles o plantas.

Zanca. Conjunto de elementos que sirven de soporte y cierre visual lateral de los peldaños de la escalera
Ojo de escalera. Espacio libre entre los tramos de escalera⁴.

Barandilla. Estructura vertical que cierra los laterales de las escaleras, con el fin de dar una mayor seguridad y apoyo a las personas⁵. Este tipo de protección se sitúa, en el lado de la escalera que queda libre. En el caso de que la escalera sea de una anchura considerable, se puede agregar un nuevo tramo de barandilla en su parte central. Pueden construirse de forma abierta con montantes o de forma cerrada como antepecho macizo⁶.

Pasamanos. Elemento de seguridad para que se apoye el usuario de la escalera. Puede adquirir infinidad de formas y es un elemento prescindible.

Antepecho. Barandilla maciza en la cara interior libre de la escalera⁷.

Línea de huella. Dirección que el usuario dibuja al ascender o descender por la escalera. Esta línea imaginaria correspondiente a la trayectoria se dibuja en los planos marcando el sentido ascendente. De esta manera si el individuo gira a la derecha, se conocerá como escalera dextrógira. De modo contrario si se recorre en un sentido opuesto a las agujas del reloj, girando hacia la izquierda, se dirá que la escalera es levógira⁸.



Fig. 4

^{2, 3 y 5} CHING, F.D.K. (1997). *Diccionario visual de arquitectura*. Pág. 111-112.

^{4, 6 y 7} Construcción I, apuntes (2015). *Escaleras. Diseño y construcción*. Pág. 21.

⁸ MANNES, W. (1987). *Escaleras, diseño y construcción*. Pág. 14.



1.3 PROPORCIÓN. LA ESCALERA ÓPTIMA

La escalera debe ser un elemento seguro y cómodo. Para ello habrá que tener en cuenta la relación entre la pendiente y la dimensión de los peldaños, es decir, la relación entre la contrahuella o tabica y la huella.

Ya desde Vitruvio se empezaron a barajar diferentes medidas y proporciones que debía tener la escalera. Pero estas no eran muy claras y provocaban un gran margen de imprecisión. El abanico de posibilidades era muy amplio con su propuesta, ya que las huellas debían estar entre los 45'7 y 61 centímetros y sus tabicas entre 22'8 y 61 centímetros.

Después llegaron las propuestas de Palladio y Alberti que, aunque no mucho, redujeron las medidas proponiendo huellas de 30 a 59 centímetros y tabicas de 12'7 a 22'9 centímetros.

En el siglo XVII, el arquitecto Francois Blondel, empezó a comparar el tamaño de la escalera con las medidas con las que el individuo daba un paso. Proponiendo una fórmula que daba con el resultado de la "escalera perfecta", cuando se proporcionaban dos tabicas por cada huella con un valor igual y constante de 65 centímetros.

Pero aún en la actualidad, no existen normas

Fig. 4 Escuela de Arquitectura Alvar Aalto. Escalera interior.



Fig. 5

específicas y exactas que marquen el cálculo y trazado de la escalera de una manera precisa, aunque si se han propuesto diferentes reglas basadas en la experiencia de los usuarios. Así pues, estipulando que la amplitud media del paso al caminar, 63 centímetros, se consideran las siguientes reglas⁹:

Regla de Rondelet o regla del Paso Medio.

$$2t + h = 63 \text{ cm.}$$

Regla de Seguridad.

$$h + t = 46 \text{ cm.}$$

Regla de la Comodidad.

$$h - t = 12 \text{ cm.}$$

Si se aplica la relación entre las tres fórmulas, el resultado ideal es de 29/17. Es decir, 29 centímetros de huella y tabicas de 17 centímetros. Quedando unas medidas para las contrahuellas, según H. Schmitt, de la siguiente manera:

- Escaleras de teatros, escuelas, etc., de 16 a 17 centímetros.
- Escaleras de casas de vivienda para una o para varias familias, de 17 a 18 centímetros.
- Escaleras de poco tránsito en casas de una sola familia, hasta 20 centímetros.
- Escaleras menos usadas para desvanes o sótanos, hasta 22 centímetros.

Fig. 5 y 6. Escuela de Arquitectura Otaniemi de Alvar Aalto. Gradas exteriores: auditorio dispuesto en forma de anfiteatro, donde el arquitecto, refleja la intención de aludir a la antigua Grecia.

⁹ Construcción I, apuntes (2015). *Escaleras. Diseño y construcción*. Pág. 10.



Fig. 6

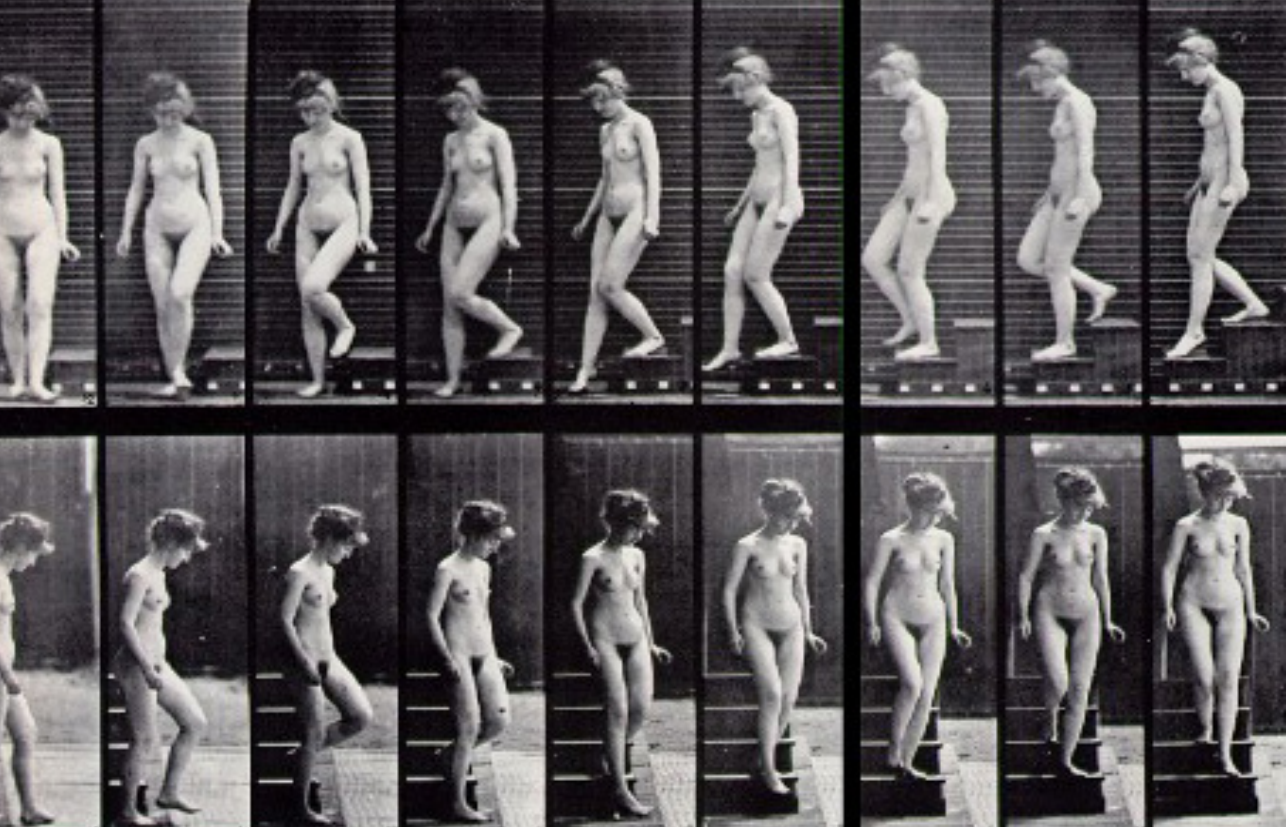
Hablar de la escalera óptima, no consiste solo en valorar sus medidas. Alvar Aalto en las escaleras de la escuela de arquitectura de Otaniemi demostró con su diseño cómo las escaleras no son solo un problema de cálculos numéricos sino un problema de materialidad, pasamanos, barandillas, textura, iluminación, color, descansillos, carga, etc. por lo que, para generar la fórmula perfecta, sus elementos deberían sobrepasar la simple cuestión numérica que hasta ahora arrastra. Cada lugar, momento, usuario o elemento debe contar con una escalera diferente, adaptada y pensada para cubrir todas sus características. Una única pieza del lugar, dotada la de un valor *simbólico*, *artístico* y *espacio-temporal*¹⁰.

El *valor simbólico* viene dado básicamente por dos aspectos; el primero la situación donde se encuentra la escalera y el segundo el edificio o espacio al que está destinada. El *valor artístico* está directamente relacionado con el anterior, a mayor carga simbólica, lo más previsible es que se agudice su valor artístico incrementando así su nivel de elaboración. Y por último el *valor espacio-temporal*, su relación con el entorno y el contexto espacio-temporal en el que la sitúan. A menudo es el aspecto más olvidado, pero a su vez es el que debería adquirir mayor importancia.

¹⁰ CORTES, Miriam Elena (2015). *De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Santiago de Compostela. (Siglos XVI-XXI)*. Págs 34-36.



C2
**LA ESCALERA
A ESCENA**



2.1 DE LA FOTOGRAFÍA AL CINE: MOVIMIENTO Y PRESENCIA DE LA ESCALERA

Ya en el siglo XIX Eadweard Muybridge y Etienne Marey pioneros de la fotografía, analizaron el movimiento a través de múltiples cámaras. En una de sus obras, *Descending stairs and turning around (1884)* (Fig. 7), se muestra cómo por medio de una escalera y con una sucesión de imágenes se puede “capturar” el movimiento.

En este caso, capturaban imágenes de una mujer desnuda mientras descendía una escalera para luego componerlas mediante cilindros que rodaban en un tiempo constante, un sistema conocido como Praxinoscopio (Fig. 8).

Más tarde Marcel Duchamp, artista francés del cubo futurista del siglo XX, tomó el mismo esquema para representar en su óleo, *Desnudo bajando una escalera (nº2)* (1912) (Fig. 9), a un personaje esquemático descendiendo una escalera.

El maniquí de madera que Duchamp muestra, no es más que un personaje sin vida, un robot moviéndose por una escalera sin un rumbo establecido. Pues la escalera desciende hacia un oscuro fondo que no sabemos qué es. De igual manera pasa si se pretende ascender, la escalera

Fig. 7. Una de las primeras obra fotográficas de Eadweard Muybridge, *Descending stairs and turning around (1884)*.



Fig. 7



Fig. 8

está indefinida, mostrando un sin sentido, un personaje atrapado, en continuo movimiento.

Tanto en Muybridge y Duchamp como en el cine, representar a los personajes subiendo o bajando por la escalera se logra mediante una repetición rítmica, una sucesión de movimientos repetidos en el tiempo.

Pero la escalera en sí misma ya conlleva una fuerte carga simbólica. La representación del movimiento podía haberse dado en otro sitio, sin embargo, no tendría la misma fuerza sin la escalera. En la pintura, ascender significa acercarse a una capa mística superior donde el saber está más cerca. En cambio, descender representa la degradación, la baja u oscuridad del infierno.

El mensaje en el cine quizá llegue mucho más lejos. La escalera a menudo evoca a un viaje. Si se asciende implica un viaje bueno, fácil y positivo. De lo contrario, si se desciende el viaje puede estar cargado de problemas, mostrando un camino lleno de aspectos negativos y dificultades. Sin embargo, la escalera no solo implica una acción de ascender o descender, solo con su presencia y ausencia, ya carga de simbolismo la escena.

Fig. 8. Praxinoscopio, inventado por Émile Reynaud en 1877 aparato por el cual, el espectador mira por encima del "tambor", donde una rueda interior con unos espejos, reflejan las imágenes colocadas sobre unas tiras de papel situadas alrededor. Como resultado, se observa una secuencia nítida, con un efecto animado.



Fig. 9

Su exhibición ayuda al espectador a recrear espacios. Las escenas no pueden mostrar todo el espacio en su conjunto, por lo que la escalera reconstruye, en la cabeza del espectador, lo que el director pretende sugerir. Intuyendo que los espacios continúan hacia diferentes planos superiores o inferiores.

La escalera se convierte en un espacio privilegiado para las apariciones y desapariciones. Es el lugar escogido para presentar personajes, para hacerlos circular hacia espacios desconocidos o tan sólo intuirlo. En las escaleras siempre suceden cosas: pueden ser lugar donde confesar el amor, el lugar de la tragedia -accidental o no-, el lugar para el placer, el lugar del dolor. La escalera no descansa nunca porque contiene todas las cicatrices. Incluso vacía, sin haber sido hollada por personaje alguno, la escalera contiene una intensísima impresión significativa [...]. Tusquets (2004: 45).

Fig. 9. *Desnudo bajando una escalera (nº2)* (1912), del artista francés Marcel Duchamp.

Sin duda, “la escalera no descansa nunca”. Los primeros en demostrarnos esto fueron tres grandes del cine mudo, Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd. Mostraron de todo, escaleras que acababan en la nada, escaleras que perdían peldaños, escaleras por la que se subía y bajaba en bucle o escaleras por las que se bajaba por la barandilla, etc. En definitiva, escaleras con las que se iba más allá de un uso cotidiano para hacer reír.

Para muchos directores, el plano superior de la escalera también adquiere mucho significado. Billy Wilder, propone diferentes significados para estas según el contexto. El primer contexto se lo adjudica a el mal, al final de la escalera están los villanos, los monstruos, lo prohibido y las personas controladoras. Es cuando los otros personajes suben o cuando estos bajan que experimentamos el miedo. El segundo contexto se lo atribuye a la fantasía, arriba de la escalera están los amantes y las estrellas, la tentación y lo prohibido.

La idea de que el mal esté arriba es un concepto que el cine de terror ha suscitado en nosotros. Aunque ya lo sepamos, nos asusta. Seguimos sintiendo la misma sensación de preocupación cuando un personaje asciende las escaleras. Alfred Hitchcock es un indudable referente en este aspecto. A medida que los pies del protagonista suben, un nuevo plano se revela ante nosotros, enseñando un espacio nuevo que sugiere temor. Y es que no es lo mismo ver una pelota rodar a través de un pasillo, que verla cayendo poco a poco por el tramo de una escalera donde cada bote se sincroniza con el palpitar del corazón cosechando terror.

Además de la carga simbólica que transmite su aparición en escena, la ausencia de las escaleras también nos sugiere cosas. Ocultar la escalera, es impedir la unión entre dos planos. El director japonés Yasujiro Ozu, utiliza este recurso para mostrar una escalera separadora de mundos.

Con su no presencia, diferencia los espacios de sus personajes femeninos y masculinos además de separar los ricos de los pobres. Alejando por completo una posible conexión entre ellos.

La escalera incluso puede abrir o cerrar solo con su presencia una película. Mostrando escalones mudos que, revelan historias llenas de dramas, pesadillas y sueños que han pasado o que pasarán en el futuro.



Fig. 10

En definitiva, en la historia del cine se encuentran infinidad de escenas donde cada tramo de escalera ha marcado un momento clave para la película. Desde tramos rectos donde todo queda a la vista hasta tramos curvos donde solo se pueden entrever las cosas, anunciando turbulencias, o tramos monumentales con escenas dignas para el recuerdo como Rocky cuando llega al final de la escalera, superándose a sí mismo.

A continuación, se eligen seis películas dónde la escalera ha cargado de simbolismo sus escenas con una breve descripción de lo que ha supuesto y significado su presencia. En **tramo recto**: *El desprecio* (Le mépris, Jean-Luc Godard, 1963), con una obra arquitectónica de destacable presencia cinematográfica y *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960), con la descripción psicoanalítica de los niveles que forman los distintos tramos de escalera; en **tramo curvo**: *Las vírgenes suicidas* (The Virgin Suicides, Sofia Coppola, 1999), donde la escalera es símbolo de un viaje incierto que oculta ese propio tramo curvo de la escalera y *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997), en la que su forma curva va más allá de su uso; y en **tramo monumental**: *Intolerancia* (Intolerance, Love's Struggle Throughout the Ages, D.W. Griffith, 1916) y *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Sergei M. Eisenstein, 1925) grandes referentes en la historia del cine con tramos de escalera de gran interés descriptivo.

Fig. 10. Buster Keaton, actor, guionista y director estadounidense del cine mudo cómico.



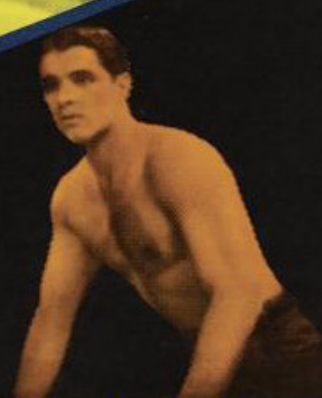
Fig. 11

Fig. 11. Nirvana Film Office, en la India. Un espacio de oficinas para una empresa de producción cinematográfica. La oficina cuenta con un núcleo de escalera permeable, que permite el paso de la luz y la ventilación.

2.2 TRAMO RECTO

Los tramos rectos son las más básicas y simples, sin cambios de dirección entre cualquiera de sus tramos entre dos niveles sucesivos. Consideradas como el tipo de escalera más antiguo. Desde las más modestas hasta las monumentales. Las primeras pueden tener, únicamente, tres escalones y no llegar a superar un par de palmos en contraposición de la monumental, aquella de acceso al templo romano, con muchos tramos y grandes anchuras.

A new-
and altogether
different-
screen
excitement!!!



ALFRED
HITCHCOCK'S

**REVERENT
FETTER**

starring
ANTHONY

PERKINS

VERA

MILES

JOHN

GAVIN

co-starring

MARTIN

BALSAM

JOHN

McINTIRE

and

JANET

LEIGH

as

MARION

CRANE

Directed by

ALFRED

HITCHCOCK

Screenplay by

JOSEPH

STEFANO

A PARAMOUNT

Título: Psicosis
Título original: Psycho
País: Estados Unidos
Año: 1960
Duración: 109 min.
Género: Terror. Thriller. Intriga
Dirección: Alfred Hitchcock

Síntesis: Una joven secretaria llamada Marion, tras haber robado 40.000 dólares a su jefe, conduce durante horas hasta llegar a un pequeño motel de carretera dirigido con un joven llamado Norman Bates. Una vez allí todo parece ir bien hasta que Marion decide ir a su habitación para ducharse y acostarse. Durante la ducha, una sombra detrás de la cortina la acuchilla acabando con su vida. Pasada una semana, el novio y la hermana de Marion, John y Lila, inician la búsqueda por su desaparición, empezando una inquietante historia de terror, misterio y suspense.

Fig. 12. Cartel promocional de la película *Psicosis*.



Fig. 13

Escalera a escena:

En el documental *Manual de cine para pervertidos* (2006), del autor Slavoj Žižek¹¹, se refleja la interpretación psicoanalítica de la mansión Bates. En él atribuía, a cada planta de la mansión, unos de los tres niveles que el psicoanalista Sigmund Freud adjudicaba a la mente humana¹². Los tres niveles serían los siguientes¹³ (Fig 15):

El ello, presente desde que nacemos por lo que durante los primeros dos años de nuestra vida es la que manda. El ello se mueve a partir de un principio inmediato, independientemente de las consecuencias a medio o largo plazo que puedan conllevar. Es por eso que el ello se considera como la “parte animal” o “instintiva” del ser humano.

El yo, surge a partir de los dos años y a diferencia del ello, se rige por un principio de realidad. Eso significa que está más enfocado al exterior y nos hace pensar en las consecuencias prácticas de lo que hacemos. Se enfrenta al ello aplacando sus impulsos a través de “mecanismos de defensa”.

El superyó aparece a partir de los tres años de vida, como consecuencia de la socialización aprendida a través de los padres y la interiorización de normas de la sociedad.

¹¹ Slavoj Žižek es un filósofo, psicoanalista y cinéfilo esloveno encargado del guion de *Manual de cine para pervertidos* (*The pervert's guide to cinema*, Sophie Fiennes, 2006).

¹² Freud buscaba cuál era la forma de operar de la mente, encontrando la explicación a los conflictos entre los impulsos biológicos agresivos y los límites sociales que la persona ha interiorizado.

¹³ <https://psicologiaymente.net/psicologia/ello-yo-superyo-sigmund-freud> [17 de mayo de 2018]



Fig. 14

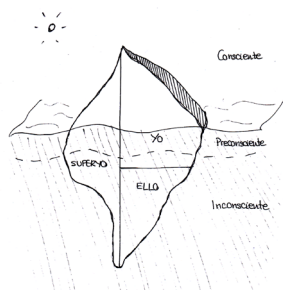


Fig. 15

Fig. 13 y 14. Fotogramas de la película *Psicosis* donde se muestra la escalera exterior de la Mansion Bates y la interior del Motel Bates, respectivamente.

Fig. 15. Esquema de los niveles psicoanalíticos: *el yo*, *el ello* y *el superyó*.

El superyó presiona para realizar grandes sacrificios con tal de acercarse al máximo a la idea de la perfección y el bien.

En la película los conceptos están repartidos de la siguiente manera. La primera planta representaría *el superyó*, la planta baja representaría *el yo* y, por último, la planta sótano representaría *el ello* o el inconsciente.

Las escenas se llevan a cabo en los tres diferentes niveles: primer piso, planta baja, sótano. La planta baja es donde Norman se comporta como un hijo normal, lo que permanece normal en su *yo*. Arriba, *el superyó* materno, ya que la madre muerta es básicamente la figura del *superyó*. Y abajo en el sótano, un almacén de impulsos ilícitos, el *ello*. Desde luego, la lección aquí es la vieja lección elaborada por Freud, donde *el superyó* y *el ello* están profundamente conectados ya que *el superyó* no representa la ética, sino que simplemente nos bombardea con mandatos imposibles (buenos o malos).

COCINOR présente

**BRIGITTE
BARDOT**

dans un film de
**JEAN-LUC
GODARD**



LE MÉPRIS

d'après le roman d'ALBERTO MORAVIA

avec

JACK PALANCE

FRANSOPE

MICHEL PICCOLI - GEORGIA MOLL et FRITZ LANG

Directeur de la Photographie RAOUL COUTARD - Musique de GEORGES DELERUE (Editions Hortensia) - Directeur de Production PHILIPPE DUSSART

Une co-production ROME - PARIS FILM - FILMS CONCORDIA (PARIS) - COMPANIA CINEMATOGRAFICA CHAMPION (ROME)



Título: El desprecio
Título original: Le mépris
País: Francia
Año: 1963
Duración: 102 min.
Género: Drama
Dirección: Jean-Luc Godard

Sinopsis: Paul Javal, un dramaturgo francés, acepta reescribir algunas escenas para “La Odisea”, una película que se va a rodar en Capri bajo la dirección del renombrado director alemán Fritz Lang. En un primer encuentro con el productor norteamericano, el arrogante Prokosch, el escritor deja que su mujer, la bella Camille, se vaya en el coche con el productor a la finca de éste. Este hecho dará lugar a un grave mal entendido entre Javal y su esposa, quien cree que la ha ofrecido como moneda de cambio para obtener un mejor pago. Como consecuencia de esta situación, el escritor se verá inmerso en una dolorosa crisis matrimonial.

Fig. 16. Cartel promocional de la película *El desprecio*.



Fig. 17

Escalera a escena:

Uno de los edificios que ha marcado la historia del cine ha sido, sin duda, la Casa Malaparte en la película *El desprecio*. Una vivienda construida sobre un acantilado del Mediterráneo, al este de la isla de Capri en Italia.

El proyecto de la casa empezó con la propuesta de Adalberto Libera en 1938 de la que poco queda al final de su construcción debido a que el escritor, y propietario, Curzio Malaparte rechaza su esquema inicial, considerándolo racionalista y lineal y comparándolo con una prisión que poco encajaba con la esencia del paisaje Mediterráneo.

Será finalmente la tremenda implicación que mantuvo el escritor, en cada una de sus fases, junto al constructor Amitrano, la que dará lugar al nuevo concepto “una casa come me”¹⁴.

A medida que la construcción prospera y la casa se prolonga por la roca del acantilado, Malaparte y Amitrano buscan la manera de acceder a la terraza. Los 32 escalones que hoy prolongan el camino de acceso a la vivienda hasta un solárium sin antepechos ni lindes. Para Quintilla (2004: 68) la escalera es:

[...] una alfombra voladora entre el paisaje rocoso de la costa y donde un Malaparte muy convencido practicaba incluso ciclismo.

¹⁴ Frase que aparecía en una placa de entrada a la vivienda y con la que Curzio Malaparte explicaba la propuesta de construcción. Sin una concepción tradicional, levantándola tal y como la imaginaba en su cabeza. Construyendo con sus propias manos, trazando sobre la tierra y diseñando el propio paisaje.

Fig. 17 y 19. Fotogramas de algunas de las escenas grabadas en la escalera de la Casa Malaparte.



Fig. 18



Fig. 19

15

<https://www.yumpu.com/es/document/view/14080051/el-desprecio-moravia-godard-malaparte-liberazonacine> [18 de mayo de 2018].

Fig. 18 y 20. Exteriores de la Casa Malaparte.

Además del principal icono de la vivienda, la escalera lo es también para la película. Convirtiéndose en un elemento de intriga y alerta para el espectador. Ofreciendo perspectivas únicas y completas de los espacios y protagonistas.

Para Parra Bañón, en un texto titulado *El desprecio: Moravia, Godard, Malaparte, Libera*¹⁵, describe la escalera como:

[...] lugar de conflicto entre los personajes: su geometría angular, su pendiente quebrada entre el cielo y el infierno y su desnudez animal en tensión la hacen propicia para la amenaza y la violencia.

Escalera que se presenta como un final de camino a la nada. Donde la protagonista, Brigitte Bardot envuelta en un albornoz amarillo admite a su amante que no le ama ni lo amará por mucho que él haga.



Fig. 20



Fig. 21

Fig. 21. Escalera de las Bodegas Antinori en La Toscana, Florencia, Italia.

2.3 TRAMO CURVO

Las escaleras con tramo curvo son más complejas y las podemos encontrar con variedad de formas, desde las ligeramente curvadas con estructuras elípticas y ovaladas hasta las que se envuelven sobre sí mismas, semicirculares o con forma de espiral.



James Woods Kathleen Turner Kirsten Dunst Josh Hartnett

THE VIRGIN SUICIDES

a film by Sofia Coppola

PARAMOUNT CLASSICS PRESENTS AN AMERICAN ZOETROPE PRODUCTION A MUSE PRODUCTIONS FILM AN ETERNITY PICTURES FILM "THE VIRGIN SUICIDES"
JAMES WOODS KATHLEEN TURNER KIRSTEN DUNST JOSH HARTNETT SCOTT GLENN MICHAEL PARE AND DANNY DE VITO
CASTING BY LINDA PHILLIPS PALO, C.S.A. ROBERT MOORE, C.S.A. JOHN BUCHAN
PRODUCTION DESIGNER JASNA STEFANOVIĆ EXECUTIVE PRODUCERS EDWARD LACHMAN, A.S.C. PRODUCED BY FRED ROOS GARY MARCUS
EDITED BY MELISSA KENT JAMES LYONS
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY WILLI BAER
EXECUTIVE PRODUCERS FRANCIS FORD COPPOLA JULIE COSTANZO DAN HALSTED CHRIS HANLEY
BASED UPON THE NOVEL BY JEFFREY EUGENIDES
SCREENPLAY AND FILM BY SOFIA COPPOLA



DC DIGITAL

© 2005 by Paramount Pictures. All Rights Reserved.



Título: Las vírgenes suicidas
Título original: The virgin suicides
País: Estados Unidos
Año: 1999
Duración: 97 min.
Género: Drama
Dirección: Sofia Coppola

Sinopsis: En un tranquilo barrio de los Estados Unidos, a mediados de los setenta, Cecilia Lisbon, una joven de trece años, intenta suicidarse. La menor de cinco hermanas, proveniente de una familia católica y moralista que, a partir de lo sucedido, impedirá que sus hijas salgan a la calle. La historia está contada desde el punto de los chicos del barrio que, fascinados y obsesionados con la misteriosa familia, acudirán al rescate de las hermanas.

Fig. 22. Cartel promocional de la película *Las vírgenes suicidas*.



Fig. 23

Escalera a escena:

La escalera colocada en la parte central de la casa de los Lisbon, acaba convirtiéndose en un objeto sutilmente característico en la película.

No está formada por un tramo en espiral perfecto, sino que únicamente encontramos esa forma curva en la parte final de la escalera justo antes de llegar a la planta superior. Bellmore (2013) en su publicación *Stepping on symbols: Staircases and Symbolism in The Virgin Suicides* explica cómo, gracias al tramo curvo de la escalera, una persona que sube o baja sin poder llegar a ver dónde llegará. Si se compara la escalera con el transcurso de un viaje, la escalera representa un viaje incierto y desconcertante en el que el destino está fuera del alcance de la vista por lo que, quizá, sea desconocido o incluso inalcanzable.

Además, Bellmore continua, si seguimos comparando la escalera con el viajar, nos damos cuenta que las hermanas Lisbon no están en un viaje. Las hermanas, están encerradas en la casa y ese es parte de su problema. Las escaleras llevan a otro lugar, pero no hay otro lugar al que ellas puedan ir. Por tanto, las escaleras representan todo lo que no pueden experimentar, convirtiendo la escalera en un símbolo sarcástico e irónico en la película.



Fig. 24

En este caso, la directora Sofia Coppola, nunca muestra escenas de las hermanas subiendo las escaleras, en cambio, sí que aparecen descendiéndolas en alguna ocasión. Esto sucede antes de ser encerradas, en la escena anterior a acudir al baile de final de curso de la escuela. Bajar escaleras caracteriza lo que Bellmore denomina un "símbolo de mal presagio", ya que se relaciona con la incertidumbre y la inseguridad. Por lo que Coppola vuelve hacer un llamamiento a la ironía. Aunque las hermanas no sean conscientes de ello, el viaje de descenso de esa noche, empezaría en una reclusión que terminaría con el suicidio de todas ellas. Es el uso del simbolismo a través de la escalera, es el que añade dificultad a la película, agregando todavía más complejidad al convertir los viajes en misteriosos, con la forma curva de la escalera.

Fig. 23-24. Fotogramas de la película *Las vírgenes suicidas*.

ETHAN
HAWKE

UMA
THURMAN

GATTACA

THERE IS NO GENE
FOR THE HUMAN SPIRIT

COLUMBIA PICTURES PRESENTS A MICHAEL NICCOL FILM "GATTACA" STARRING ETHAN HAWKE, UMA THURMAN, ALAN ARKIN, JUDE LAW, LORIN DREYER, DANIEL DAVITO, MICHAEL SHAMBERG, STACEY SHEPHERD, ANDREW NICCOL
COLUMBIA PICTURES
DOLBY DIGITAL
OUR WEBSITE AT www.gttv.com

Título: Gattaca
Título original: Gattaca
País: Estados Unidos
Año: 1997
Duración: 106 min.
Género: Ciencia ficción. Intriga
Dirección: Andrew Niccol

Sinopsis: En un futuro donde todos los niños son concebidos a través de la manipulación genética, Vincent, concebido de forma natural, tendrá que superar el “genoismo”. Este nuevo término se había convertido en la nueva forma de discriminación, una discriminación basada en la ciencia y que no permite que los genéticamente débiles, los que contaban con un ADN natural, llegaran a ciertos puestos en la sociedad.

Para lograr su principal objetivo, trabajar en Gattaca y cumplir el sueño de completar su carrera en el espacio, el protagonista deberá suplantar su identidad. Así es como conoce a Jerome, un atleta con una genética perfecta y un único problema, su paraplejía.

Fig. 25. Cartel promocional de la película *Gattaca*.





Fig. 27

Escalera a escena:

Para lograr su objetivo, los protagonistas deben convivir juntos en un apartamento donde podrán preparar cada muestra que Vincent necesita para la suplantación de su identidad. Aquí es donde, una escalera con forma de espiral, se convierte en el punto de vista de muchas escenas. Esta escalera, simboliza la sociedad que se muestra en la película, recordando con su forma de espiral la estructura del ADN¹⁶.

En el ensayo publicado en la página web *GradeSaver, Guide of Gattaca* describen la comparación entre la escalera y la sociedad de la siguiente manera:

[...] simboliza una sociedad fundada en la genética y los ideales científicos. También es un poderoso símbolo de vida y humanidad, temas claves en la película. Además de esto, la escalera de caracol [...] representa simbólicamente el paralelismo entre Vincent y Jerome. Esto se ve claramente al final de la película, cuando Vincent se encuentra en la parte superior de las escaleras y Jerome se coloca en la parte inferior. Esto ilustra como los dos se han "convertido" el uno en el otro; mientras Vincent adoptó la identidad de Jerome, Jerome cayó en el descrédito.

¹⁶ Durante toda la película se utiliza la espiral como recurso geométrico, ya que es la forma que tiene la molécula de ADN: una espiral doble, como dos hilos que se enrollan cada uno alrededor del otro.

Fig. 26. (izquierda) Imagen 3d de la escalera completa de la película *Gattaca*.

Fig. 27. Fotograma de la película con Vincent en lo más alto de la escalera mientras Jerome permanece sentado en una silla de ruedas en lo más bajo.



Fig. 28

La escalera, en definitiva, representa el valor y la voluntad humana. Aquella que no puede ser determinada por la modificación genética. Es Jerome quien pese a su perfecto ADN vive la planta inferior de la escalera sin poder acceder a la planta superior por su discapacidad, al contrario que Vincent, el “discapacitado” genéticamente que vive en la planta superior. Es la determinación de Vincent la que le hace estar ahí arriba. En cambio, Jerome, solo se esfuerza por lograr algo en un momento de la película, donde tiene que subir arrastrándose por las escaleras para conseguir llegar arriba.

Fig. 28. Fotograma de la película dónde se ve que además de la escalera, la pared de las oficinas de Gattaca están decoradas con una doble espiral que nos recuerda al ADN.



Fig. 29

Fig. 29. En abril de 2016, MVRDV diseñó una escalera de 180 peldaños, 29 metros de alto y 57 metros de largo. Los que la ascienden, se encuentran un mirador sobre la Estación central de Rotterdam, un bar y el Kriterion cinema, un pequeño cine de la década de los 60.

2.4 TRAMO MONUMENTAL

Categorizamos de este modo la escalera cuando la referenciamos como un tipo de monumento, pero además cuando en ella destaca lo extraordinario, gigantesco, descomunal e impresionante de su forma, composición y significado por la que fue construida.

D·W·GRIFFITH'S COLOSSAL SPECTACLE



THE CRUEL HAND
OF
INTOLERANCE

INTOLERANCE

- A SUN PLAY OF THE AGES -
MR. GRIFFITH'S FIRST PRODUCTION SINCE
"THE BIRTH OF A NATION"

Título: Intolerancia

Título original: Intolerance. Love's Struggle Throughout the Ages

País: Estados Unidos

Año: 1916

Duración: 197 min.

Género: Drama. Cine mudo

Dirección: D.W.Griffith

Sinopsis: La película narra cuatro historias de injusticia enlazadas entre sí a través de la imagen de una madre meciendo una cuna, que irá intercalando entre las escenas de la película.

Una historia en Babilonia (539 a.C) cuenta como una chica se ve envuelta en una guerra religiosa que supondrá la decadencia y caída definitiva de Babilonia con el rey Baltasar. Otra en la época de Jesucristo (27 d.C), narra cómo los fariseos condenan la muerte de Jesús en la cruz. En la época medieval de París de 1512, una joven pareja de hugonotes va a contraer nupcias inconscientes del inicio de la Masacre de San Bartolomé. Por último, en la época moderna de 1914, en Estados Unidos un joven obrero, se verá involucrado en la huelga tras perder su trabajo.

Fig. 30. Cartel promocional de la película *Intolerancia*.



Escalera a escena:

Intolerancia, en uno de sus cuatro episodios, ha contribuido en la historia del cine con una de las escaleras más influyentes. Pero no se puede hablar de esta colosal escalera perteneciente al episodio babilónico sin nombrar *Cabiria*¹⁷. Su decorado central con mayor relevancia visual y dramática discurre en el templo de Maloch (Fig.31). Allí, unas escaleras descendían, desde la boca de un monstruoso rostro, hasta el suelo.

Molina-Siles (2014: 184), en su tesis *La frontera diluida*, describe la escena como:

[...] una mezcla perversa impregnada de pasión y de monumentalidad, de sugerencias exóticas y de horror, [...] Las monumentales arquitecturas religiosas de Cartago, centradas en la doble imagen monstruosa de Maloch –el Maloch que quema y devora a sus propias víctimas y el Maloch que acoge en el templo a los fieles como si se los tragara- [...]

¹⁷ *Cabiria*, [Cabiria, Visione Storica del Terzo Secolo a.C., Giovanni Pastrone, 1914]. Su éxito internacional fue, principalmente, por la construcción de uno de los primeros decorados tridimensionales. Además, su continua proyección en cines norteamericanos provocó la influencia necesaria para la creación de *Intolerancia*.

Fig. 31. Decorado del templo Maloch en la película *Cabiria*.



Fig. 31

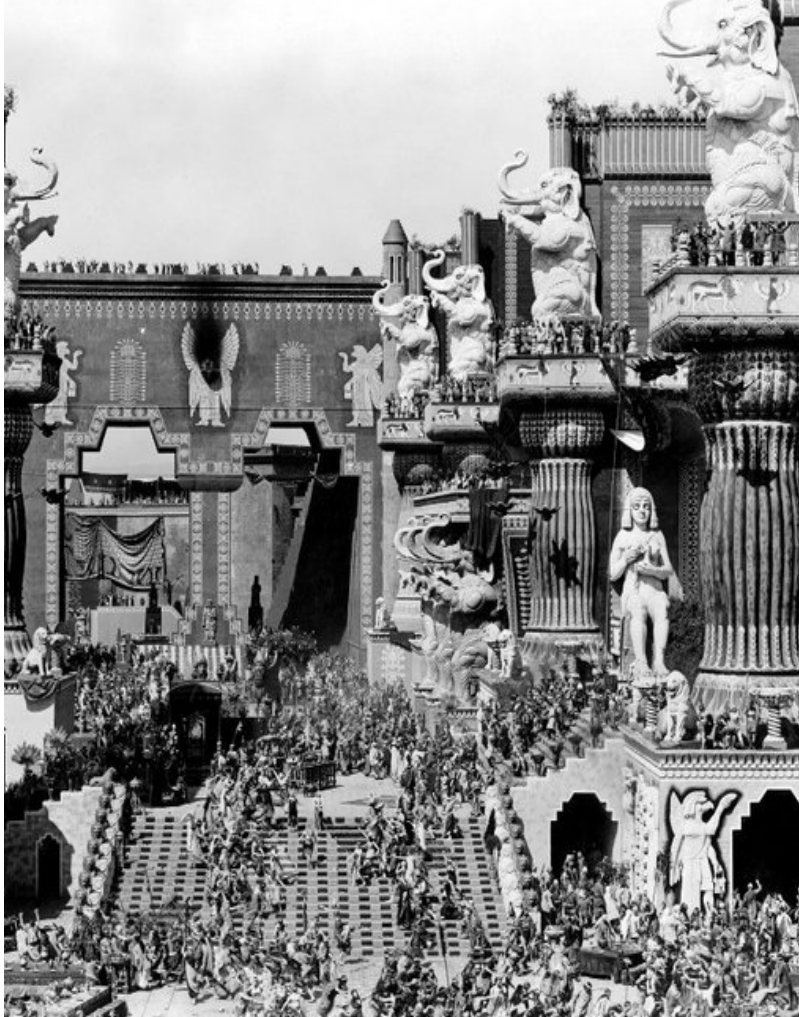


Fig. 32

¹⁸ La película *Intolerancia* resultaría un fracaso tanto a nivel nacional como mundial. Entre los motivos de su fracaso se encuentra, el ser un montaje demasiado vanguardista para la época además de contraria a los ideales con los que Europa, en plena Primera Guerra Mundial, se encontraba.

Fig. 32. Patio babilónico de la película *Intolerancia*.

La influencia entre ambas películas no se debe únicamente a un tema en la estética, sino también en la construcción. Alejándose de los decorados pintados que hasta ahora destacaban en la forma de hacer escenografía, y dando lugar al decorado tratado como un espacio tridimensional. Un espacio tridimensional destacado, en el caso de las dos películas, por unas esplendorosas escalinatas que, formaban la estructura principal del decorado. Y es que para el escritor y productor cinematográfico Balló (2004: 67), estas escaleras son el punto de unión entre lo divino y lo terrenal, entre el poder y el pueblo que se ve reflejado en las películas.

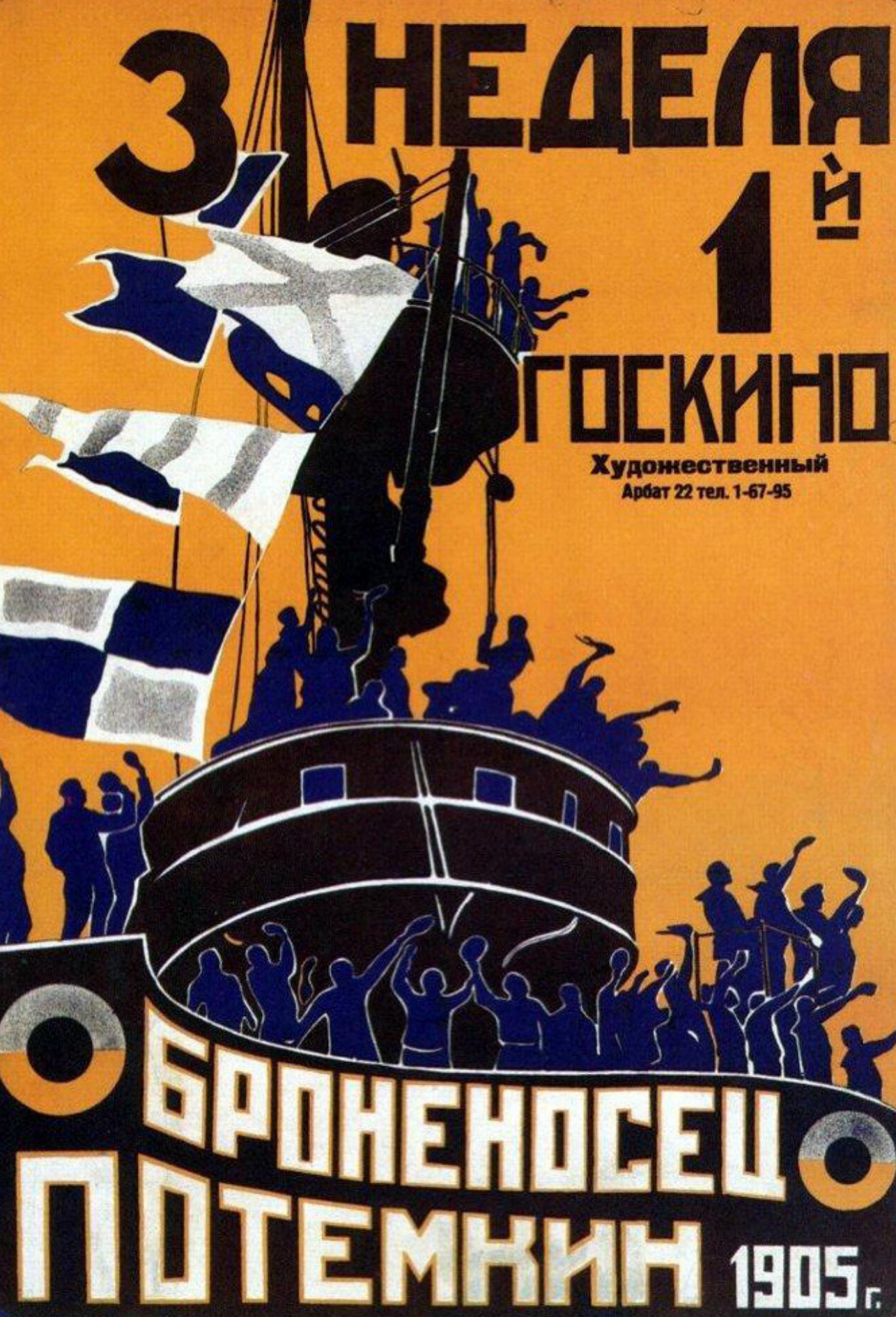
El despliegue escenográfico era realmente sentencioso. Los decorados de Babilonia (Fig. 32), llegaron a alcanzar 70 metros de altura y para su puesta en escena contaron con la participación de 60 actores principales y 16.000 figurantes, en un rodaje que se demoraría 14 meses¹⁸.

3 НЕДЕЛЯ

1^й

ГОСКИНО

Художественный
Арбат 22 тел. 1-67-95



БРОНЕНОСЕЦ

ПОТЕМКИН

1905 г.

Título: El acorazado Potemkin
Título original: Bronenosets Potyomkin
País: Unión Soviética
Año: 1925
Duración: 77 min.
Género: Drama bélico. Cine mudo
Dirección: Sergei M. Eisenstein

Sinopsis: Una película basada en los hechos reales que tuvieron lugar en el puerto ucraniano de Odesa durante la última semana de junio de 1905. Cuando en el acorazado del Zar ruso, que lleva en alta mar desde hace un tiempo, se empieza a generar tensión por la falta de comida. Motivo por el que varios marineros deciden rebelarse contra el poder de sus superiores. La rebelión poco a poco acabará extendiéndose al resto del país, concretamente en Odesa se desarrollará la revolución que dará apoyo a los rebeldes que toman el barco.

Fig. 33. Cartel promocional de la película *El acorazado Potemkin*.

Escalera a escena:

Uno de sus cinco episodios, el titulado *La escalera de Odesa*, es una de las escenas más conocidas y elogiadas de la historia del cine tratándose de uno de los mejores montajes del director, Sergei Eisenstein. El episodio muestra a la perfección el ambiente de descontento y decepción durante la revolución de la Rusia zarista del momento. Para tal representación Eisenstein, desenvuelve la acción a lo largo de una monumental escalera (Fig. 34, superior) de 142 metros de longitud y una altura de 27 metros, formada por 10 descansillos y un total de 192 escalones. La escalera fue construida por lo que se conoce como perspectiva forzada o trampantojo generando una ilusión óptica. Cuando se mira desde la parte baja de la escalera, solo se pueden percibir los escalones, en cambio, cuando te sitúas en la parte superior solo se ven los descansillos.

Previo a la escena de la escalinata, es aquella en la que las barcas se dirigen al acorazado para proporcionar comida a los soldados. La multitud se empieza a aglutinar a lo largo de la orilla para contemplar el famoso acorazado y la escalinata empieza a estar repleta de gente.

Mientras el gentío agita sus pañuelos en apoyo a los sublevados, el director aprovecha para mostrar planos de las personas que más adelante se verán reflejadas en la famosa escena y que utilizará como recurso para hacer un agrave emocional de la situación.

Durante la escena, hay un continuo cambio de planos que buscan el contraste. Eisenstein, para el montaje¹⁹, utilizará planos generales que muestren la inquietud y la confusión entre la gente y planos cortos (Fig. 35, central izquierda) llenos de rostros aterrorizados, pies entrecruzados, cuerpos cayendo, etc. Además, en medio de estos, aparecerán en contraposición planos que muestran una actitud completamente rígida y déspota por parte de los soldados que avanzan sin clemencia ante la multitud.

Los soldados avanzan escaleras (Fig. 36, central derecha) abajo a la vez que disparan contra el pueblo inocente para acabar con el apoyo a los rebeldes. Entretanto, una madre es asesinada cuando asciende las escaleras en busca de su hijo, otra muere mientras intenta alcanzar un coche de bebé que cae escaleras abajo (Fig. 37, inferior), etc.

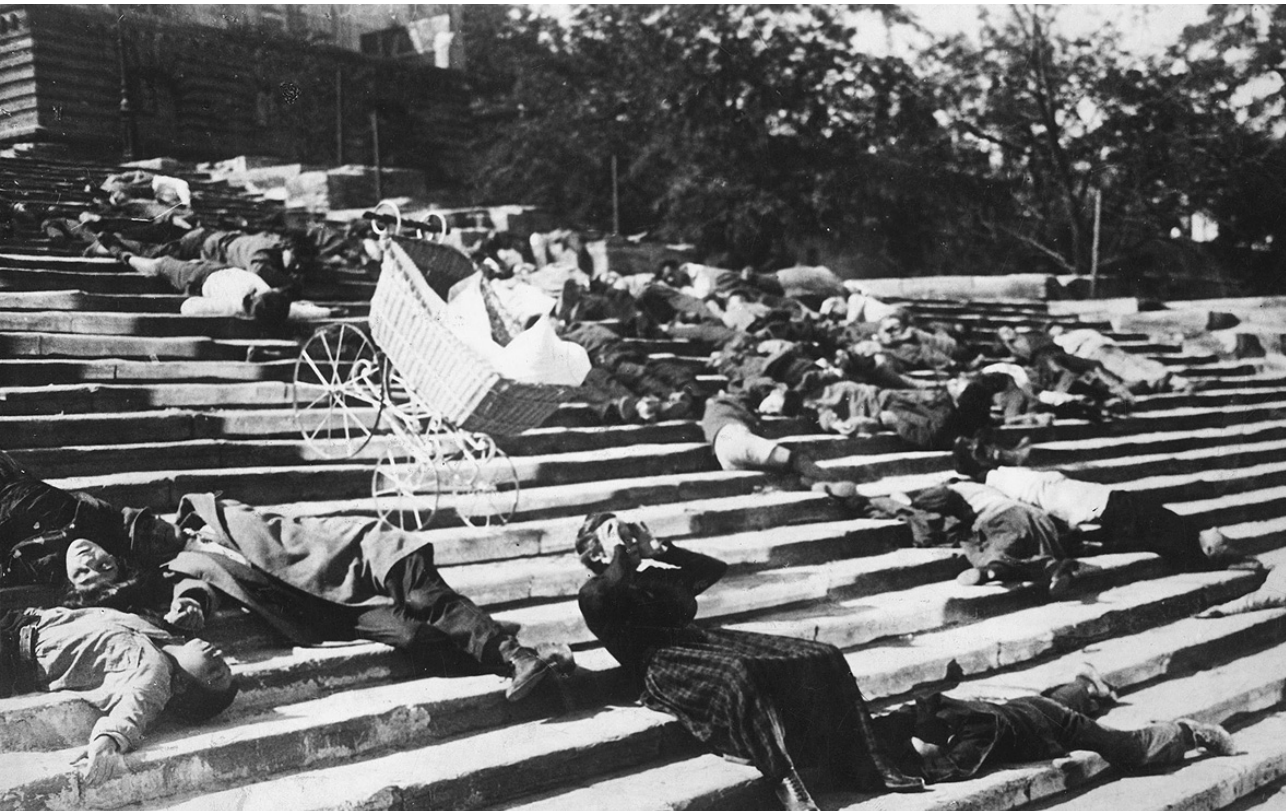
Imágenes llenas de expresividad, combinadas y acompañadas de una significativa música que, tratándose de cine mudo, genera en la película un perfecto dramatismo.

¹⁹ Sergei Eisenstein rompe con los tradicionales moldes del montaje, siendo *El acorazado Potemkin* un buen ejemplo. Eisenstein lo denominó como montaje intelectual, o ideológico, donde los objetos y los personajes se unen y se separan, entran y salen o se mezclan de formas muy variadas, provocando la contante confusión del espectador.

Además, propone un montaje con libertad de situaciones y escenas elegidas arbitrariamente, independientes entre sí, pero con una orientación precisa hacia un determinado final. La secuencia completa de las escaleras de Odesa, es una excelente muestra para explicar ese tipo de montaje.

Fig. 34. (superior) Estado actual de la escalera en Odesa, Ucrania.

Fig. 35-37. Fotogramas de la película *El acorazado Potemkin*.





C3
**ESPACIO Y
ESCENOGRAFÍA**

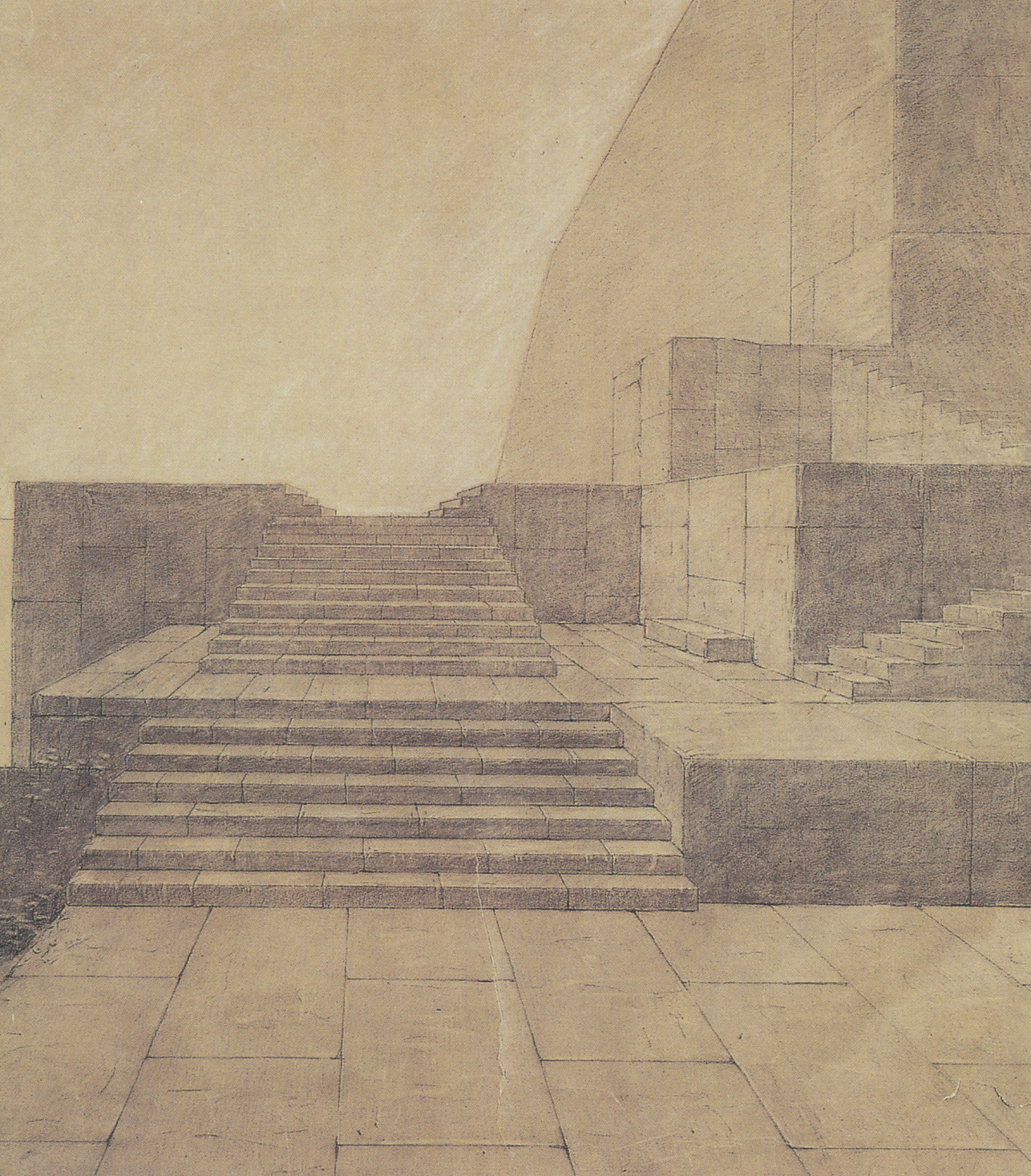


Fig. 38

3.1 LA ANTESALA AL CINE

Como se ha estudiado en el capítulo anterior, la escenografía abarca un amplio registro dentro del cine. A través de un mismo elemento, la escalera, se ha explicado el uso y simbología de la misma en varias películas a lo largo del siglo XX.

Fig. 38. Espacios rítmicos, *Schiller, el saltador* (1909) de Adolphe Appia.

No obstante, no se entendería el origen de la escenografía cinematográfica, sin estudiar el desarrollo de la escenografía teatral a lo largo de su historia y que viene remontándose desde la antigüedad, ayudando a definir el cine de una manera única.

El teatro, según la escenógrafa Howard (2009: 27), es el lugar donde se produce un punto de encuentro entre intérpretes y un posible público, y es en el espacio que comprende dicha reunión, donde el escenógrafo desarrolla su arte. Si se reduce el teatro a sus mínimas condiciones, se produce una relación entre tres elementos: lugar de representación, forma del espacio y escenario.

El primero, el lugar de representación, es un elemento que afecta y relaciona al resto de ellos. Este puede ser desde un lugar cotidiano y público (plazas, mercados, jardines, etc.) hasta un lugar destinado explícitamente a la representación (edificios teatrales).

En segundo lugar, la forma del espacio, se plantea para decidir el modo en el que se distribuye y relaciona el actor y el espectador. Existen distintas maneras de ordenar ese espacio (circular, anular, a la italiana, anfiteatro, etc.) obteniendo diferentes formas de relacionar el actor y el espectador en las representaciones.

Por último el tercer elemento, el escenario, espacio donde actúa el actor. Este escenario, es el primer reto que encuentra el escenógrafo, espacio de creación, definido por su geometría y características. Mediante la observación de la geometría, se comprende la dinámica del espacio: su altura, longitud, profundidad, etc. y así su arquitectura.

La escenografía y la arquitectura siempre han estado muy relacionadas. Muchos arquitectos han estudiado el espacio en el teatro. Fue a finales del siglo XIX, cuando el escenógrafo Adolphe Appia, introdujo conceptos nuevos, utilizando elementos arquitectónicos en sus espacios teatrales, convirtiéndose en el primer arquitecto teatral del siglo XX. En una época donde lo habitual era llenar el espacio con decorados pintados, realistas o técnicas ilusionistas.



C4
ADOLPHE APPIA



Fig. 39

4.1 PROPULSOR DE LA REFORMA ESCÉNICA

Adolphe Appia, nacido en 1862 en Ginebra (Suiza) es el principal escenógrafo iniciador de las reformas escénicas de principios de siglo XX. Estas tuvieron una gran repercusión en los cambios producidos en escena, marcando los principios básicos del diseño escénico contemporáneo.

A la edad de veinte años, Appia empezó a realizar sus primeras visitas al teatro. La primera fue en el Grand Théâtre de Ginebra con la obra *Fausto de Gounod*. Quedó horrorizado con la obra. En el escenario:

Aparecieron paralelos a las rampas dos pantallas suspendidas que con un manierismo realista simplemente imitaban luces y sombras, pintadas e iluminadas con una luz difusa y desarticulada; trajes recargados y [...] unos intérpretes muy exagerados [...]. Dreier (2004: 46), director de teatro.

Fig. 39. Adolphe Appia en 1880.

Lo mismo ocurrió con la visita de Appia al Bayreuther Festspielhaus con la representación de *Parfisal* de Richard Wagner. Encontró un auténtico contraste entre *la música y la palabra y la escena* que proponía. La primera, le causaba una gran emoción por su poder de expresión y concordancia entre ambas. La escena, por el contrario, era convencional. Una escenografía envejecida, con una estética caduca que poco concordaba con la música tan adelantada de Wagner.

Después de varias experiencias negativas similares, Appia toma la decisión, en 1888, de dedicar su trabajo a la reforma de la escena. Para ello empezó reformando la ópera wagneriana, explorando los problemas de sus producciones. Sus primeros esbozos los dedicó a *El oro del Rin*, *La Valquiria* y *Tristán e Isolda*.

Desde el principio asumió la música, “la voz misma del alma”, como elemento configurador del drama y de su espacio, y rechazó, la puesta en escena del maestro, y su estética escenográfica [...]. De Blas (2010: 21), arquitecta.

El arte es una actitud, o al menos, así lo creía Appia. El arte hay que buscarlo en nosotros mismos y encontrar el punto de encuentro entre nuestra personalidad y la obra de arte.

Además, cree importante realzar la figura del cuerpo en la escena. Para ello, es imprescindible que el cuerpo conquiste el espacio escenográfico tomando un lugar ventajoso. El actor, es su principal preocupación, la ley que domina indiscutiblemente el espacio escénico: la figura tridimensional y móvil dentro de la escena. Después ya aparecerían elementos como la luz y la pintura.

Para ello, trata el espacio de una manera cartesiana, lógica y racional, con el uso de rampas y escaleras. Sin la carga superflua de la decoración. Un escenario sencillo y tridimensional, sin ornamentos que resalta claramente al actor con sus movimientos y coreografías. Olvidando los decorados en dos dimensiones y pintados sobre superficies planas, con un estilo realista y que permanecían en escena durante un largo periodo de tiempo. La escenografía tenía que ser la recreación de la música, es decir, un hilo conductor.



4.2 ELEMENTOS COMPOSITIVOS

Durante sus estudios, Appia dejó varios escritos teóricos en los que separa y explica los diferentes elementos expresivos que tienen relevancia a la hora de componer un espacio escénico: *la música, el cuerpo, el espacio, la luz y el color*.

La música, tal y como hemos dicho anteriormente, es el hilo conductor de la escena. Constituye el elemento principal que hay que medir y sentir para luego exteriorizar en el espacio, con proporciones visuales y medidas, que vienen determinadas por la duración de los sonidos.

Fig. 40. Fotografía durante los *Ejercicios Rítmicos* de Emile Jaques-Dalcroze.



Fig. 40

El cuerpo, es otro elemento de vital importancia. Mientras actúa, el actor es la parte expresiva de la música en su completa duración. Es el cuerpo en movimiento el que, mediante una sucesión de posturas coreografiadas, dota al espacio de movimiento volviéndolo un “espacio vivo”.

El espacio. Destaca por sus líneas y rigidez que contrastan completamente con el movimiento sinuoso del actor. Esta oposición dota de armonía el espacio. Los volúmenes rígidos de la escenografía ofrecen una resistencia a la figura, y como consecuencia al movimiento del actor, dando vida al espacio.

Considera el lugar como una línea horizontal que se opone a la línea vertical que corresponde a la figura del cuerpo. Una línea (plano horizontal) donde el cuerpo se apoya y encuentra los obstáculos para su movimiento. Para crear esos volúmenes, Appia crea espacios atemporales con elementos arquitectónicos de gran simplicidad, como las escaleras y las rampas. Elementos que permiten jugar con el movimiento del actor, creando lo que Appia llamaba *espacios rítmicos* que describiremos más adelante.

Debido a la música y a la presencia del actor el cuadro inanimado de practicables tridimensionales mudo adquiere el significado que el espectador confiere al asumir “sus proporciones mientras los sonidos vibran”. Finalmente, cuando el espectador abandona la sala esta se vuelve de nuevo muda. Quesada (2005:146), arquitecto.

*La luz*²⁰ es para el espacio, según Appia, lo que los sonidos para el tiempo. Es decir, la luz es un elemento flexible que permite dotar la escena de una carga metafórica, crear mundos misteriosos, etc. capaz de unificar y dar significado. Unificar, los actores y la escena en un todo y resaltar, la zona de acción que se precise. Para ello Appia utilizaba dos tipos de luces: la *luz difusa*, que deja ver claro un volumen o cuerpo concreto que se desee realzar y la *luz activa*, que crea las sombras.

Por último, *el color*. Sus escenografías son de colores neutros, igual que los trajes que se utilizaba para vestir a los artistas. El único elemento al que se le dotaba de elemento cromático era a la luz. Las formas y fondos pintados ya no tenían sentido en el escenario.

²⁰ Los estudios de Appia coinciden con el comienzo de la electrificación de los teatros.

4.3 RECORRIDO ARTÍSTICO

ESPACIOS RÍTMICOS

En 1906, Appia conoce el trabajo de Emile Jaques-Dalcroze, un renovador dentro del campo de la danza musical y coreográfica, desarrollador del método *eurhythmics*²¹. Aún que Dalcroze, ya tenía su método bastante consolidado, necesitaba una razón que terminase de unir la relación entre *ritmo-música-movimiento*, convirtiéndolo en un hecho escénico. Este es el momento en el que Appia interviene, encontrando la relación entre los conceptos de Dalcroze y el espacio.

Este hecho, hace que entre 1909-10, Appia empiece a realizar estudios sobre el espacio escénico, en los que dio lugar a diseños de estética enteramente novedosa. Los llamó *espacios rítmicos* y en esos bocetos mostró espacios con ausencia de cuerpos centrándose en la relación entre los módulos, paneles y escaleras que toman vida cuando entra en juego la expresividad de la luz, además de la música junto con el movimiento del actor.

Estos espacios, eran diseñados para crear proporciones definidas dentro del espacio teatral, utilizando como medida de referencia el cuerpo humano y sus infinitos movimientos. El cuerpo, con su movimiento rítmico, interpreta la música dando lugar a las proporciones de las formas en el espacio.

Debemos caminar, luego detenernos, luego caminar una vez más, solo para parar nuevamente. Estos lugares de parada crearán una especie de ritmo [...]. El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea espacio; nuestro cuerpo expresa. Citado por Appia en *The work of living art*. Traducido por Abdel-Latif (1998: 87)

Además destacan dos planos, el primero destinado al movimiento y el segundo a aumentar el efecto del cuerpo. Oponiéndose siempre, como se ha escrito anteriormente, al cuerpo a través de líneas rectas y ángulos completamente definidos que ofrecen resistencia al movimiento, ofreciendo así, una relación entre espacio, forma y movimiento²².

Un nuevo estilo revolucionario había surgido con el objetivo de asegurar la unidad de todos los elementos teatrales: el actor, el espacio y la luz. El ritmo como principal característica de coordinación, se siente en las formas y se ve en el espacio iluminado.

²¹ El método *eurhythmics*, pretende experimentar la música a través del cuerpo humano. Entrena el cuerpo del alumno para sentir sensaciones conscientemente, las sensaciones musculares del tiempo y energía en sus manifestaciones del espacio. El cuerpo se convierte en el instrumento y ejecuta o transforma en movimiento algún aspecto de la música.

²² Abdel-Latif (1998:90) lo aclara con un ejemplo donde explica que, mover una pelota sobre una superficie plana, no es lo mismo que moverla sobre una superficie desigual. Se producen diferencias en velocidad, distancia y dirección al mover la misma bola con el mismo impulso en las dos superficies desiguales. La comprensión básica de este fenómeno natural es esencial para aclarar las relaciones íntimas que Appia adjudica entre el espacio, forma y movimiento.

Appia siempre estuvo preocupado con el problema de acercar la verdad, belleza y practicidad a todos los elementos de la producción. Es por eso, que le dio a su trabajo un fuerte sentido de realidad en profundidad y altura, dando las proporciones más adecuadas para el cuerpo humano y su movimiento. Con la idea de la luz y sombras, agregaba dimensiones artísticas y dramáticas a la puesta en escena.

Los siguientes ejemplos de *espacios rítmicos*, reflejan una variedad de estructuras rítmicas tridimensionales que se forman a partir de líneas y ángulos bien definidos que llegan a formar diferentes elementos arquitectónicos (columnas, plataformas, escaleras, rampas, etc.). Es importante señalar que estos espacios, carecen de una base compositiva, es decir, no se dibujaban y pensaban a partir de un espacio ya determinado como pudiera ser cualquier escenario teatral donde tienes una dimensión acotada para proponer tu escenografía. Si es cierto que algunos de sus bocetos fueron adaptados, años después, a la gran sala de la escuela Hellerau de la que hablaremos más adelante.

EVOLUCIÓN DE LOS BOCETOS

PRIMERA PARTE

En la primera parte de los bocetos de su estudio, destaca la modificación y simplificación de la naturaleza, su principal fuente de inspiración. Para ello utilizaba medios muy sencillos, dando lugar a escenografías prácticas y seguras, pero sin renunciar a la grandeza y belleza de esta en su representación.

EL CLARO (THE CLEARING) 1909-10

En él, Appia representa un bosque de una manera muy simplificada. Utiliza, como material, unas cortinas cortadas y la disposición correcta de la iluminación con proyectores y filtros que permiten su paso en lugares necesarios o deseados.

Por tanto, genera un gran espacio rítmico que depende únicamente de la creatividad en el uso de la luz. En este caso la luz se proyecta y filtra generando claro-oscuros en todo el escenario. El actor, con su movimiento del cuerpo, es el que da vida al espacio y destaca cuando el juego de luces y sombras golpea sobre su cuerpo en movimiento.

Según Hamman (1988: 95) para Appia existen dos condiciones para la exhibición artística del cuerpo humano en el escenario: la luz, que da el valor plástico y expresivo; y la configuración, que da el valor de las actitudes y el movimiento. Es decir, en este caso, Appia configura el plano horizontal del escenario completamente vacío para proporcionar al actor una completa flexibilidad y libertad de ejecución. La luces y sombras, la parte plástica, caen sobre el movimiento del actor volviéndose móviles, dinámicas y expresivas.

Fig. 41



Fig. 41. Espacios rítmicos, *El claro* (1909-10) de Adolphe Appia.



Fig. 42

AL BORDE (AL BORDO)²³ 1909-10

Es el resultado de la combinación de la representación de la naturaleza y la arquitectura de una manera armoniosa con rampas completamente sólidas y rígidas. Con diferentes ángulos y pendientes fáciles de transitar, reflejan el ritmo natural que aparece en el fondo, dónde se ven unas colinas. Los troncos de árboles que se repiten por todo el escenario siguen este ritmo, ya que gradualmente se alejan en los planos más profundos.

Existen diferentes movimientos rítmicos sobre este bosque. El más importante, es el que se produce en los planos de las rampas. Además de por ser los planos más cercanos al espectador, si se piensa en el movimiento del actor se pueden intuir diversidad de movimientos. Desde ascendentes o descendentes por los diferentes planos, hasta la combinación de estos con ritmos más rápidos o lentos que dependerán de la oposición en la que produzcan las pendientes facilitando o dificultando su movimiento. Pero además, en el boceto se intuye la facilidad de movimiento en muchas otras direcciones, todas paralelas al plano final de la imagen y con ritmos graduales.

En este caso, la luz también tiene un uso gradual. Con un primer plano casi en completa oscuridad, pero con el último plano completamente iluminado produciendo un efecto dramático en escena. Además, tal y como sucede con las rampas, el juego gradual de luces sugiere una oposición parcial del movimiento entre una oscuridad que reduce la visibilidad y dificulta el movimiento mientras se otorga facilidad y comodidad en la otra parte.

²³⁻²⁴ Algunos de los dibujos de Appia en sus estudios sobre *espacio rítmico* están sin nombrar. Estos se titulan en base al libro *Adolphe Appia 1906 / Spazi ritmici* de Pierluigi Salvadeo.

Fig. 42. Espacios rítmicos, *Al bordo* (1909-10) de Adolphe Appia.



Fig. 43

SEGUNDA PARTE

En la segunda parte de bocetos del artista, se ve exclusivamente un tratamiento arquitectónico del espacio con los diferentes elementos con lo que compone.

LOS TRES PILARES (THE THREE PILARS) 1909-10

En este caso el espacio rítmico está dividido: verticalmente, por una fila de tres columnas y una pared colocada en la parte izquierda; y horizontalmente, por una escalera de tres peldaños.

Se trata un espacio simple y unificado, mediante el uso de la arquitectura y la repetición rítmica de las formas: tres columnas, tres peldaños, tres sombras. Los dos niveles de juego para el intérprete, están separados únicamente por esos tres peldaños que incitan a superarse con tres cortos y rápidos pasos, es decir, una pequeña barrera entre planos con una escalera fácil de superar. Las columnas, en cambio, unifican el plano superior con el inferior a través de su estructura, altura y sombras proyectadas, esto hace todavía más completa su conexión con el espacio horizontal.

Además de la fuerte luz que arroja sombras de las formas, Appia propone una luz de más baja intensidad que permita ver, sin arrojar sombras, los detalles. Pero es la luz principal la que permitirá ver un contorno definido de los actores mientras se mueven por el escenario.

Fig. 43. Espacios rítmicos, *Los tres pilares* (1909-10) de Adolphe Appia.



Fig. 44

*LA SOMBRA DEL CIPRÉS (THE SHADOW OF THE CYPRESS)
Y PUERTA A LA IZQUIERDA (PORTA A SINISTRA)*²⁴ 1909-10

En este caso, Appia arrojó la sombra de un ciprés sobre una pared colocada a la parte izquierda del escenario. Propone así, una nueva posibilidad para el uso de la luz y la sombra. Muestra cómo una vez más, el artista examina todas las relaciones posibles entre los espacios, las formas, las proporciones entre estos, etc.

El último boceto de este grupo, muestra un nuevo tratamiento de la luz. Con una pared abierta que da lugar a un nuevo espacio dónde iluminar, dando un valor adicional a el lado izquierdo del escenario, con un espacio más libre donde se siente más libertad, pero por el que para llegar primero hay que superar una pared ancha y pesada completamente oscura en su primer plano.

En ambos bocetos, vuelve a separar el plano horizontal con el uso de una pequeña escalera de tres peldaños, aunque en este caso el tamaño de la huella es más holgado.

Fig. 44. Espacios rítmicos, *La sombra del ciprés* (1909-10) de Adolphe Appia.



Fig. 45

TERCERA PARTE

El tercer grupo de espacios rítmicos de Appia es mucho más elaborado. Aquí el espectador no es capaz de ver a primera vista todos los ritmos y características importantes de los espacios. Cada boceto destaca por querer enfatizar el movimiento, la iluminación o ambas cosas a la vez. El espacio rítmico sugerido por el artista, amplio o limitado, dicta claramente la dirección y circulación del movimiento además de marcar el tiempo del movimiento rítmico en rápido o lento.

ECO Y NARCISO (ECHO AND NARCISSUS) 1909-10

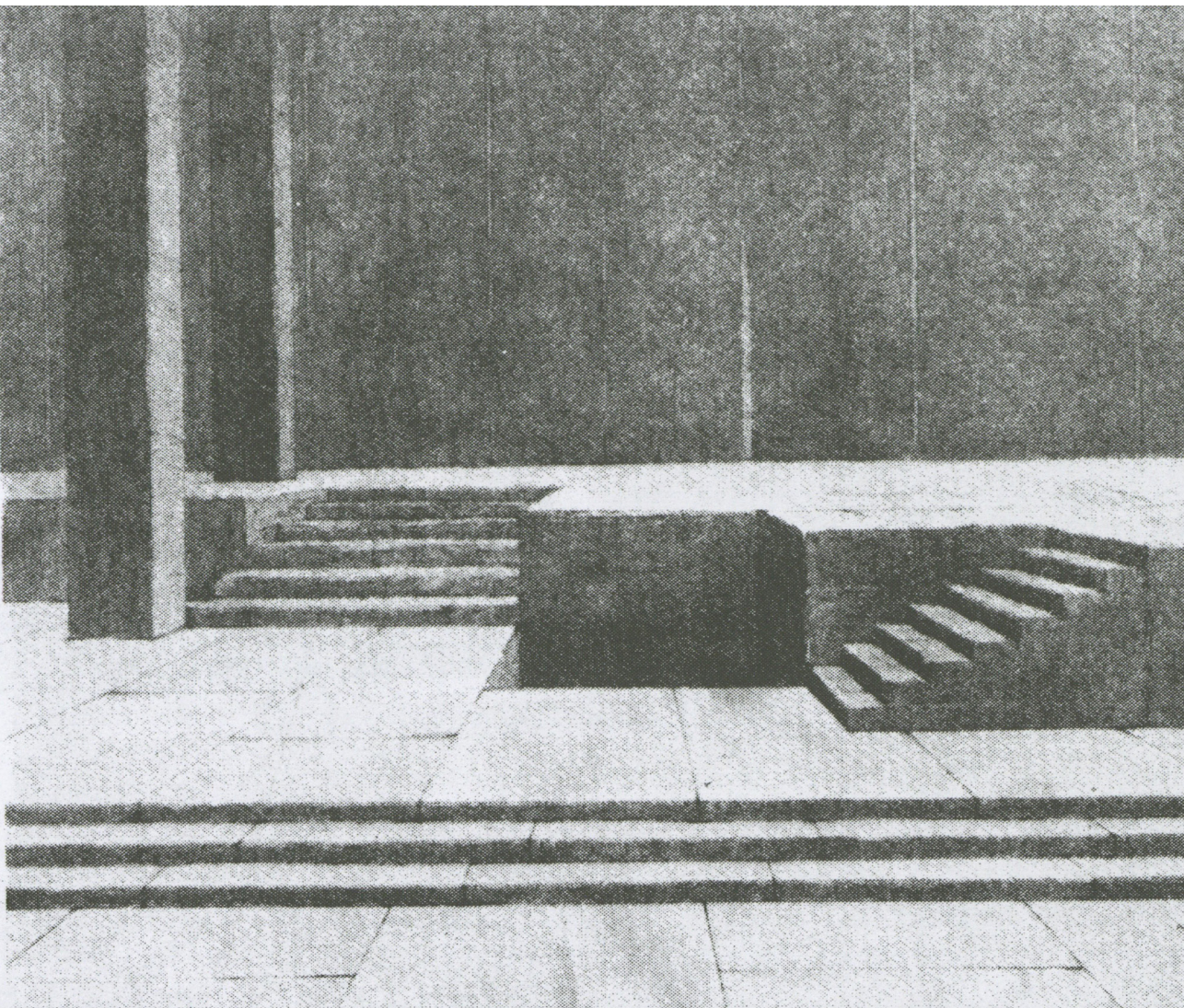
En este boceto, Appia se adaptó a las dimensiones de la sala en la escuela de Jaques-Dalcroze. El espacio, está dividido en tres niveles conectados por tres escaleras. En los niveles más bajos, se conecta el espacio por medio de amplios escalones que van de lado a lado. Mientras el nivel superior, está conectado por medio de dos conjuntos de escaleras.

Arquitectónicamente, las dos escaleras deben ser tratadas matemáticamente del mismo modo en términos de dimensiones y, especialmente, en cantidad de pasos. Pero Appia, dibuja dos soluciones distintas dando lugar a un número de pasos, intencionalmente, diferentes: ocho pasos en uno y seis en el otro. Creando una solución rítmica distinta en cada tramo de escalera.

Fig. 45. Espacios rítmicos, *Puerta a la izquierda* (1909-10) de Adolphe Appia.

Esto evidencia la posición de que los diseños de Appia son más de naturaleza rítmica y teatral que puramente arquitectónicos. El arquitecto debe permanecer constante en las dimensiones de las escaleras para la seguridad de los usuarios ya que cualquier cambio brusco en la huella o contrahuella puede resultar peligroso. En cambio, este es un espacio rítmico destinado para el movimiento rítmico y las irregularidades dotan el espacio de tal cosa.

Fig. 46



CLARO DE LUNA (MOONLIGHT) 1909-10

El diseño refleja, una vez más, la intención de Appia por crear un espacio teatral con apoyo de la iluminación. En el plano vertical aparece una pared estructural que no conecta, aparentemente, con nada. Y en el plano horizontal, se ve una escalera rítmica por su forma y proporciones. En este caso la escalera rompe la proporción de sus pasos posibilitando una variedad de soluciones rítmicas en su recorrido.

La escena al menos, sugiere tres niveles: nivel inferior donde se encuentra ubicada la escalera, un nivel intermedio en el que desembarca la escalera y un nivel superior que viene dado por el plano que aparece justo encima de la pared.

Una luz diagonal recorre toda la escena lo que provoca que el plano horizontal quede en absoluta penumbra. Así el movimiento de lado a lado genera un efecto dramático cuando la luz que golpea en la cabeza del actor y desaparece en la sombra cuando se mueve hacia el lado en penumbra. Un efecto similar ocurriría al subir y bajar las escaleras cuando los dos primeros, y significativos, peldaños son "bien utilizados", es decir, cuando se aprovecha el cambio de longitud de huella por el actor con sus movimientos rítmicos. Además, la sombra del actor arrojada en la pared enriquece aún más la escena dotándola de un efecto de movimiento.

Fig. 47. Espacios rítmicos, *Claro de luna* (1909-10) de Adolphe Appia.

Fig. 47

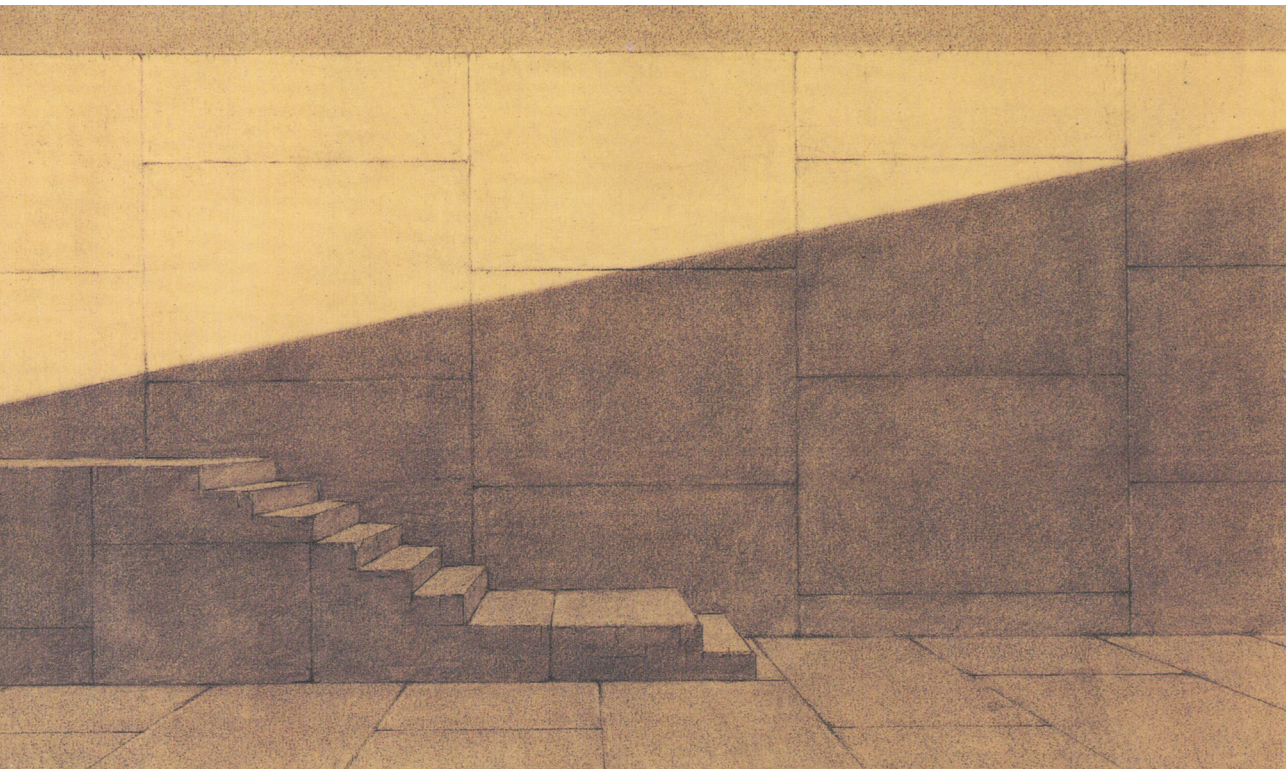




Fig. 48

LA ESCALERA DE FRENTE (THE FRONT STAIRCASE) W
1909-10

Una vez más la escalera vuelve a romper su proporción es este boceto. Tal irregularidad podría verse como peligrosa. Sin embargo, es la más adecuada para apoyar, físicamente, visualmente, y teatralmente, el movimiento rítmico corporal. El uso de Appia del espacio rítmico con su disposición irregular de pasos y aterrizajes para expresar el ritmo y exhibir el movimiento está altamente justificado.

Es interesante mostrar la creación intencional de pasos de diez contrahuellas (Fig. 49) y grupos de pasos de tres contrahuellas (Fig. 50). Estos espacios rítmicos, aunque no fueron creados para un trabajo en particular siguen un diseño claramente intencionado.

Fig. 49

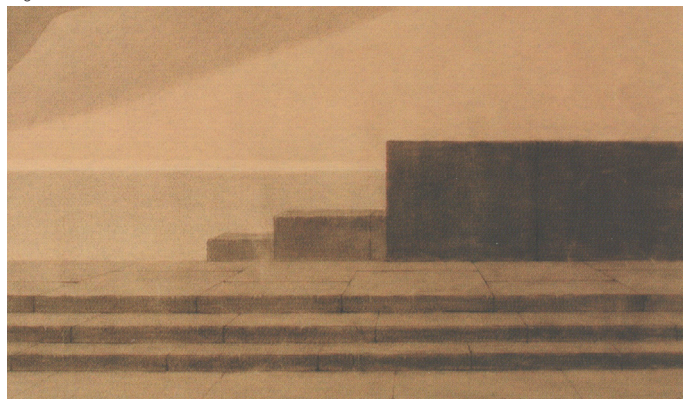


Fig. 48. Espacios rítmicos, *La escalera de frente* (1909-10) de Adolphe Appia.

Fig. 49. Espacios rítmicos, *Los grandes telones del cielo* (1909-10) de Adolphe Appia.

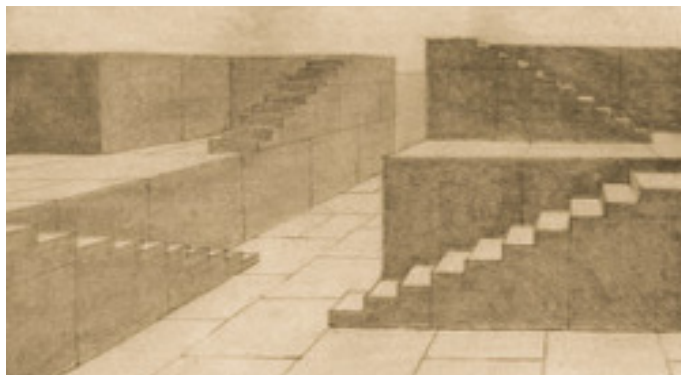


Fig. 50

FESTIVAL DEL HELLERAU 1912 Y 1913

Dalcroze estaba encantado con las ideas y los espacios rítmicos de Appia y cuando tuvo ocasión de realizar la construcción de un nuevo edificio para su escuela, no dudó en implicar a Appia. La nueva escuela se construyó en Hellerau, Alemania.

En la escuela, una nueva sala polivalente destacaba en sí misma. Se trataba de una sala teatral de 50 metros de largo, 16 de ancho y 12 de altura, sin hombros, sin desembocadura ni arcos de proscenio. La sala además estaba prevista de gradas y un foso de orquesta que podía cubrirse dejando un plano de suelo continuo.

En 1911, tiempo que coincidía con la construcción de la nueva escuela, Appia y Dalcroze asistieron a la representación de Orfeo y Eurídice de Gluck y deciden presentar el segundo acto de tal ópera en el primer festival del instituto que habían previsto para el año siguiente.

FESTIVAL HELLERAU 1912

Se estrenó el 28 de junio de 1912 y duró hasta el 11 de julio. Acudieron más de 4.000 personas de países diferentes. Además del segundo acto de Orfeo y Eurídice, se ofreció un programa con bailes, ejercicios y representaciones rítmicas.

Para las representaciones, Appia creó un escenario que el arquitecto Beacham (2004:105) describe de la siguiente manera:

Appia diseñó una inmensa escalera cuya parte superior estaba en perfil para el público, mientras la sección inferior se enfrentaba y se acercaba directamente a ellos. La escena se abrió con un baile en re menor que el propio Gluck había recuperado de

Fig. 50. Espacios rítmicos, *El carril* (1909-10) de Adolphe Appia.

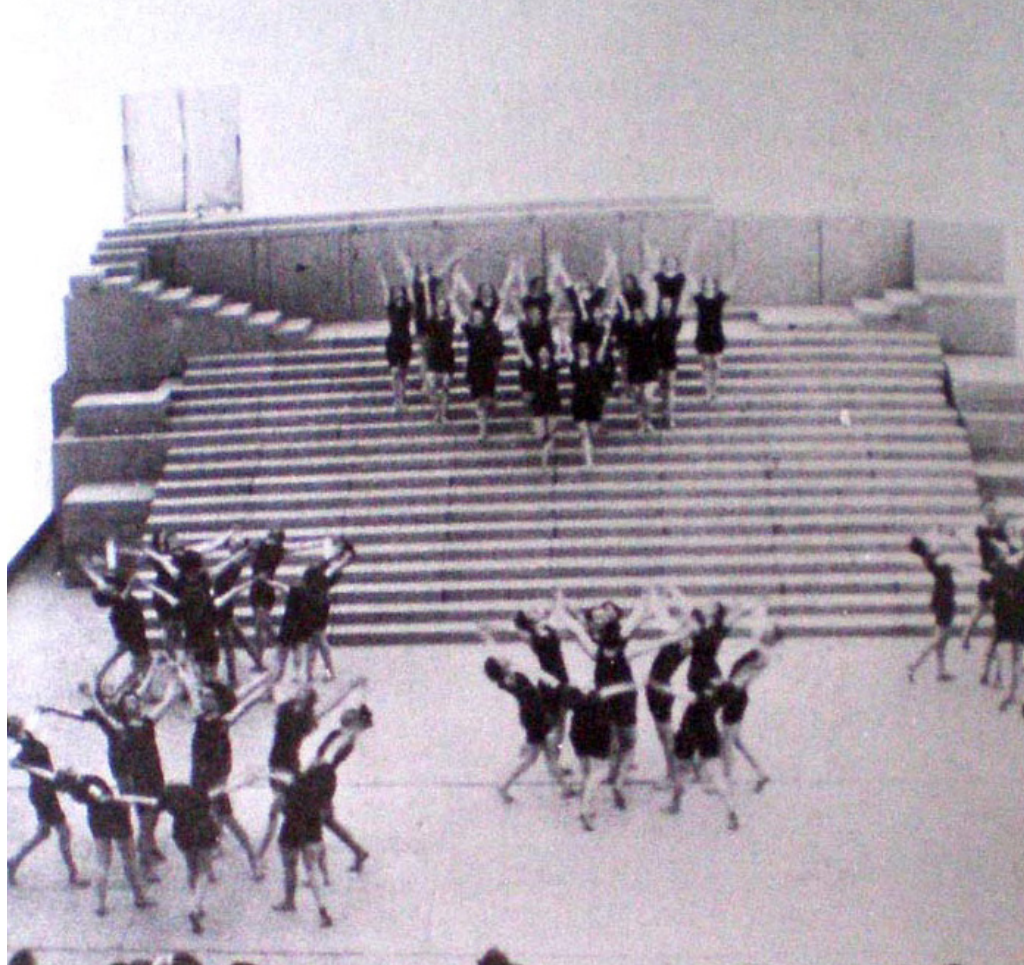


Fig. 51

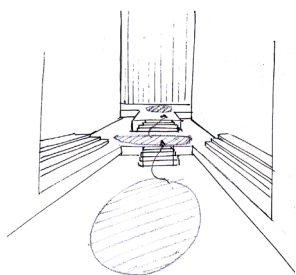


Fig. 52

Fig. 51. Representación Festival del Hellerau 1912 de Adolphe Appia.

Fig. 52. Boceto de como Adolphe Appia quería generar el espacio para Festival del Hellerau 1912.

su ballet Don Juan de 1774 para la versión parisina de su ópera Orfeo. Siguiendo el baile [...] comienza la escena de la bajada, Orfeo entraba por el punto más alto de la estructura, envuelto en un resplandor de luz, y descendía lentamente hacia la creciente penumbra, enfrentándose y oponiéndose a las Furias. Éstas vestidas en maillots oscuros y cortos, y estaban en constante movimiento [...]. Dispuestas a lo largo de las escaleras y plataformas, sus desnudos brazos y piernas parecían serpientes formando una verdadera montaña de formas monstruosas [...]. Como observó un espectador: "cuando Orfeo desciende de lo alto de la escalera [...] hay una cantidad de posiciones en el espacio totalmente impensables.

Appia lo había vuelto a hacer, la escalera se convertiría en un elemento imprescindible para la representación en escena, pero esta vez, no se quedaba solo en el estudio de un boceto. La euritmia de Dalcroze con las escenas de Appia funcionaban a la perfección. La escalera variaba el ritmo de los movimientos, e incluso, la emisión de la voz desvinculando la escenografía del mero ornamento en escena.

FESTIVAL HELLERAU 1913

En 1913, Appia y Dalcroze prepararon toda la ópera de *Orfeo y Eurídice* en un festival que se estrenaría el 18 de junio, hasta el 29 del mismo mes.

De la primera escena no se conserva ningún boceto. Las descripciones de De Blas (2010:51) en *Arquitecturas efímeras*, apuntan que se utilizó una gran escalera que se alcanzaba con dos peldaños corridos desde el suelo. Con una escena enmarcada por cortinas azules a sus lados y al final de la plataforma se formaba un pasillo de ropajes hacia la oscuridad.

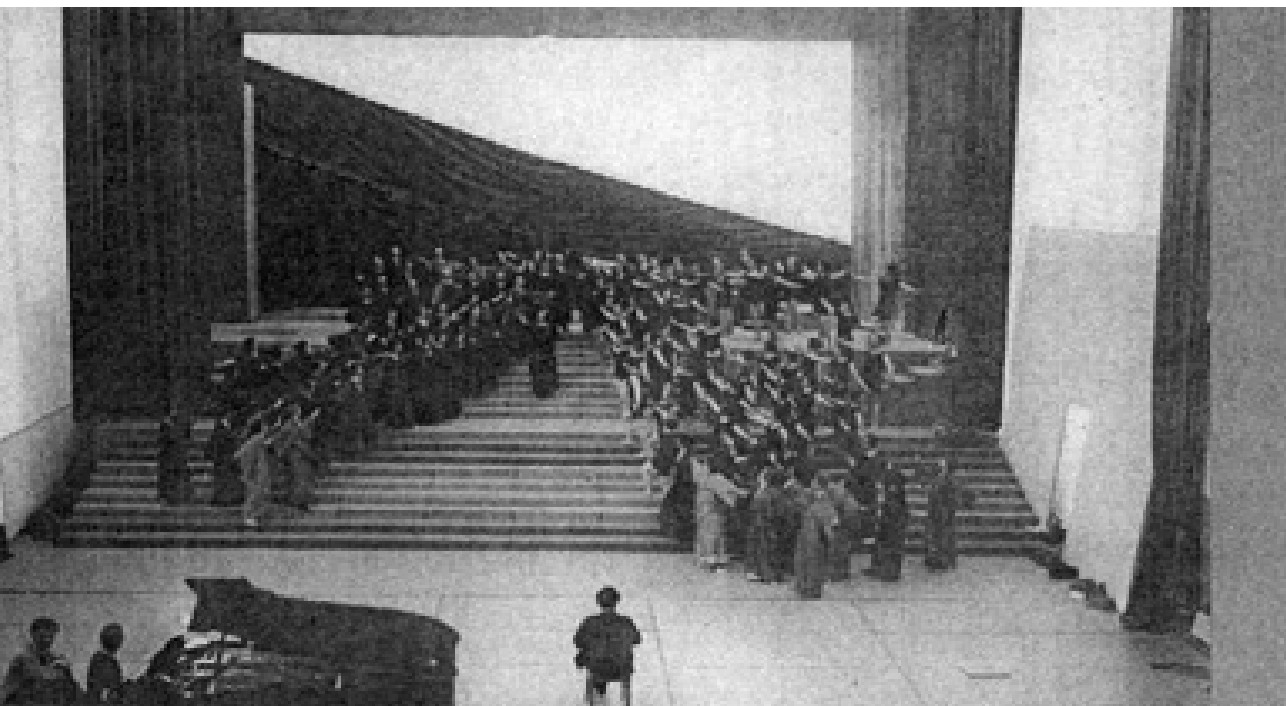
En cambio, para el segundo acto, *La bajada a los infiernos*, se montó un escenario igual al año anterior. Con la excepción del uso de cortinas que, contra los deseos del artista, se habían incluido para darle un aspecto más tradicional, recordando al arco del proscenio. Además, la escalinata se dividía en dos, incluyendo un descansillo y se acercaba aún más a los espectadores.

En el tercer acto, *Los campos Elíseos*, del que tampoco se conservan bocetos. Las descripciones señalan tres niveles conectados con escalones simétricos con un "peristilo" de cuatro cortinas en ambos lados.

Una vez más, el festival tuvo atracción internacional y con una crítica muy favorable. Pudiendo hacer realidad el sueño atrevido de Appia de reformar la escenografía teatral.

Fig. 53. Representación Festival del Hellerau 1913 de Adolphe Appia.

Fig. 53



EL ANILLO DE BASILEA

Appia era la garantía del nuevo teatro. En 1920, conoció al director Oskar Wälterlin quién le ofreció la propuesta de la producción *El Anillo* además de la gerencia de su teatro en Basilea donde se presentaría la producción completamente nueva en 1924-25.

Para la nueva producción, preparó nuevos diseños con las obras que ansió a lo largo de su vida, *El oro del Rin* y *La valquiria*. Después de todos sus estudios y con la práctica en la escuela Hellerau ya podía incorporar los nuevos conceptos de la eurítmica a la escenografía.

El oro del Rin se estrenó en noviembre de 1924, teniendo una buena acogida por el público y la crítica quienes elogiaban las innovaciones y actuaciones. Mientras las representaciones de esta ópera seguían, se empezaban a ultimar los detalles de *La valquiria*. Antes de su estreno, el presidente de la sociedad wagneriana en Basilea, escribió un artículo ridiculizando la escenografía de Appia. En el estreno, febrero de 1925, cuando salieron a saludar Appia y Wälterlin, los discrepantes interrumpieron con gritos y abucheos mientras el resto de la sala aplaudía.

Durante el siguiente mes, los artículos en contra de la producción siguieron. Este hecho provocó, además de una cierta fama que atrajo a muchos a apreciar las ideas innovadoras de Appia, un tremendo abatimiento en el artista que supuso la cancelación del resto de la producción.

En su última etapa, ya de vuelta en su tierra natal, Appia realizó trabajos para *Hamlet*, *El Rer Lear* y *Macbeth* (1922-26), *Klein Eyolf* (1924), *Alkestis*, *Ifigenia en Tauride* y *Lohengrin* (1926) y *Fausto* (1927-28) hasta que llegó su muerte el 29 de febrero de 1928.

Fig. 54. (página siguiente) *La bajada a los infiernos* en *El anillo de Basilea* de Adolphe Appia.







**ANEXO:
INFOGRAFÍAS**

Como ya sabemos, muchas de las obras de Adolphe Appia quedaron dibujadas en un solo boceto, conociendo por lo tanto, un único punto de vista de cada una de las propuestas que iba realizando en durante su estudio.

A continuación, se realizan las infografías de algunas de estas obras. Mostrando diferentes lecturas y nuevas perspectivas. Para ello, nos ayudamos del libro *Adolphe Appia 1906 / Spazi ritmici* de Pierluigi Salvadeo, en él, el propio Salvadeo junto con sus estudiantes del curso de Escenografía en Florencia, realizaron ya una propuesta dimensional de algunas de sus obras.

En este caso la estructura es la siguiente. En el primer pliego, se encuentra el boceto original de Appia a la izquierda y la interpretación (con una perspectiva similar) a la derecha. En el segundo pliego, nuevas lecturas de su obra con dos puntos de vista diferentes. Y por último en el tercer pliego, la descripción gráfica de la escena.

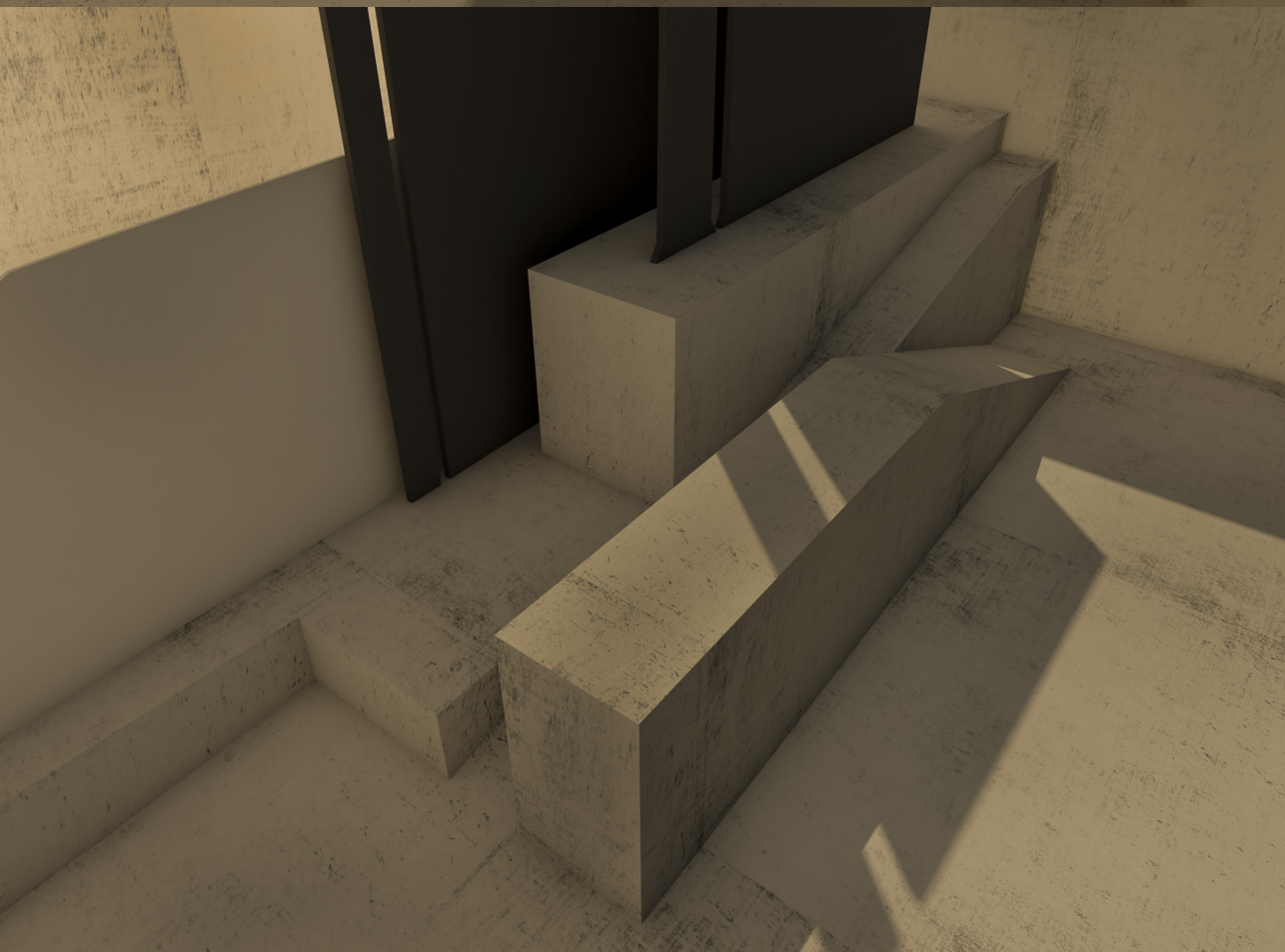
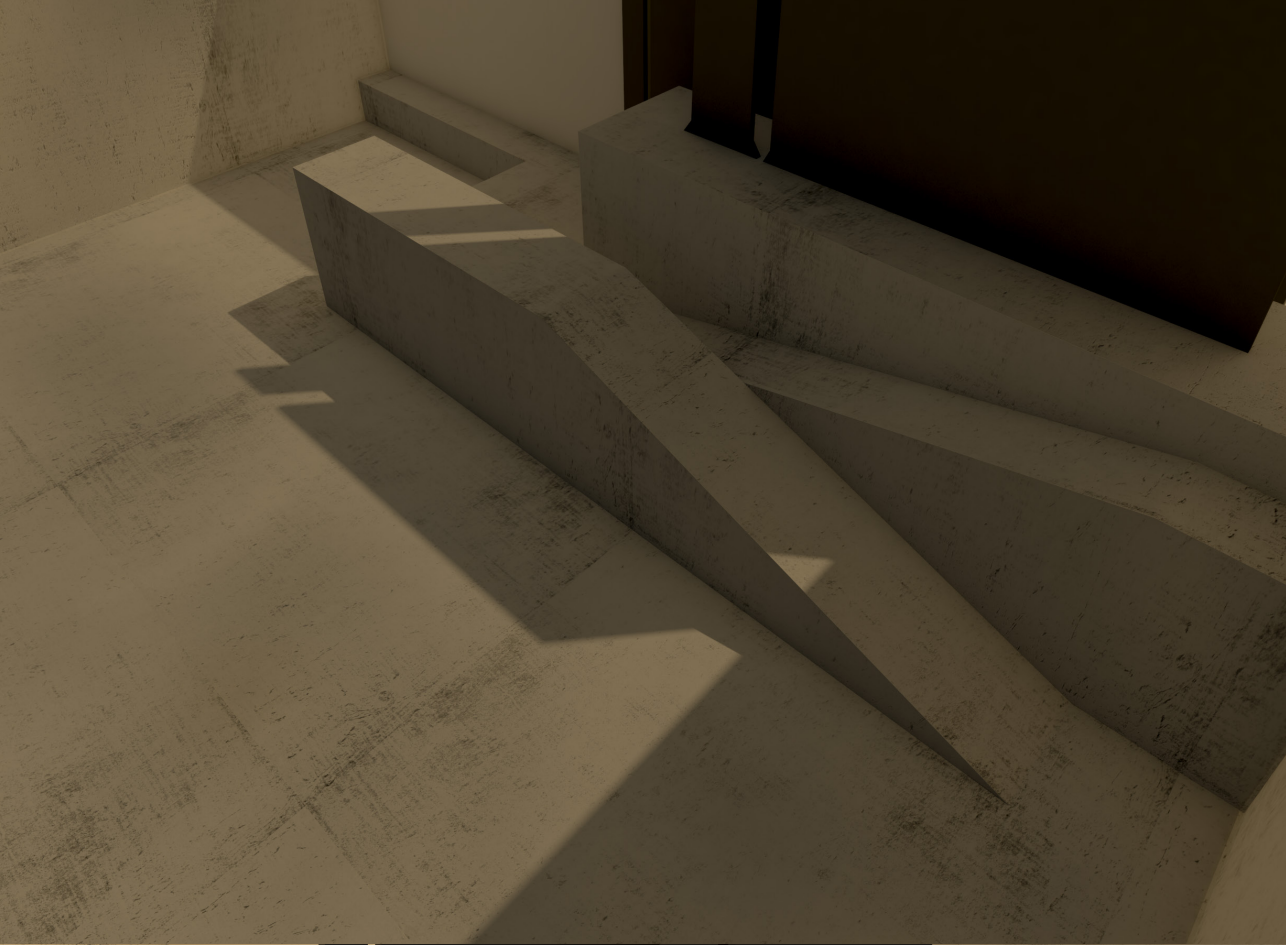
AL BORDE 1909-10

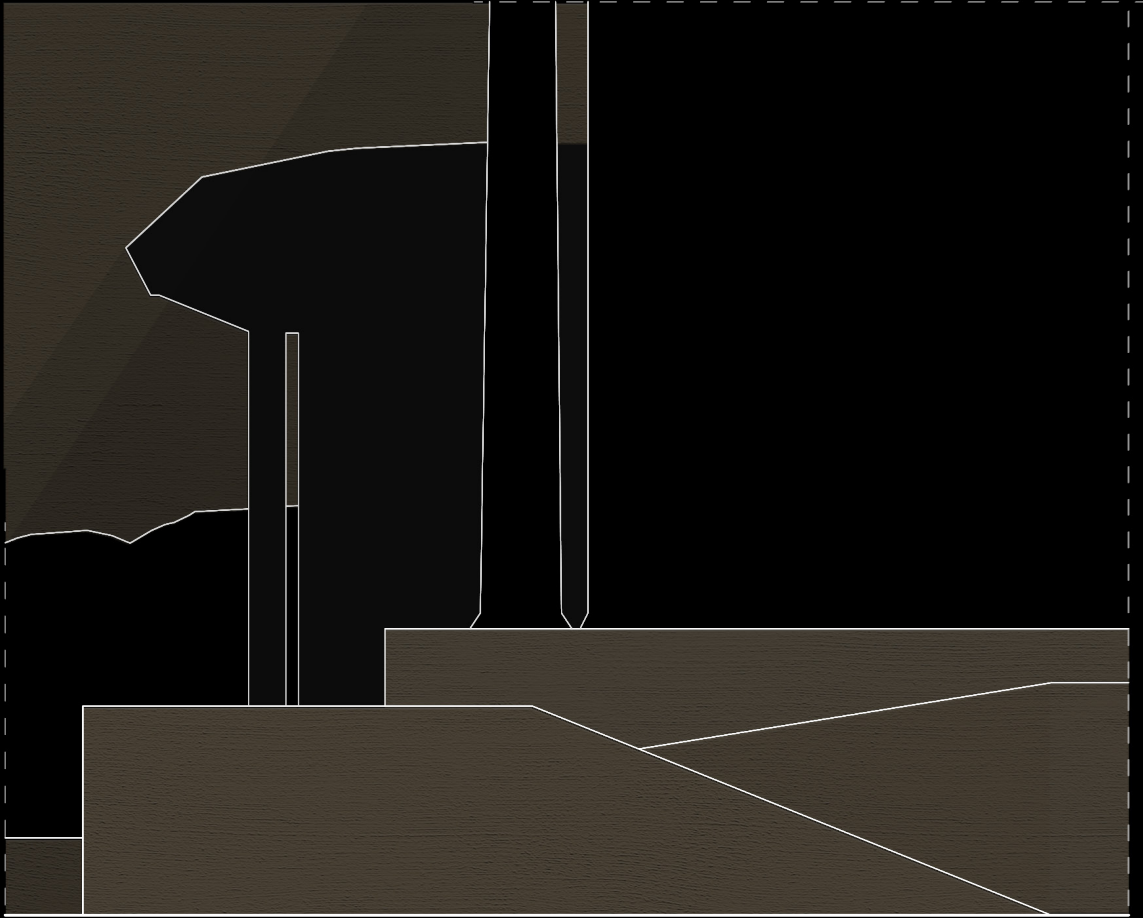




Título: Al borde
Título original: Al bordo
Año: 1909-10
Estudio: Espacios Rítmicos
Primera parte
Elementos compositivos: Música
Cuerpo
Espacio
Luz
Elementos arquitectónicos: Rampa

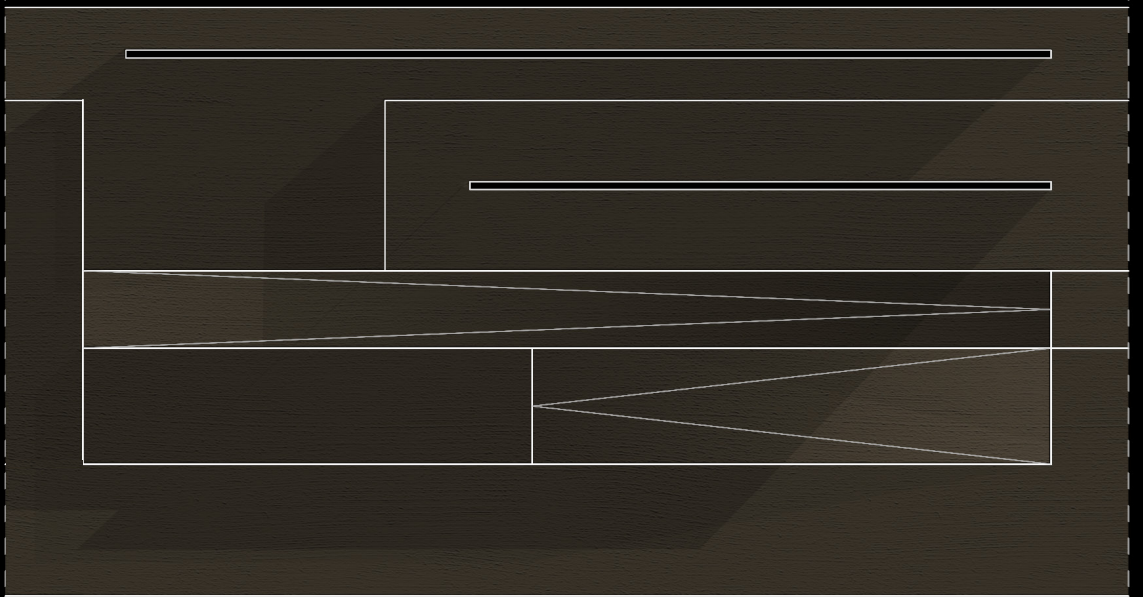
Dos planos negros en el fondo representan masas de árboles, un bosque. Con otro plano gris, detrás, simulando una colina. Entre los planos horizontales y los oblicuos generados por las rampas, encontramos siete planos diferentes en el que el actor puede moverse y jugar de distintas maneras.



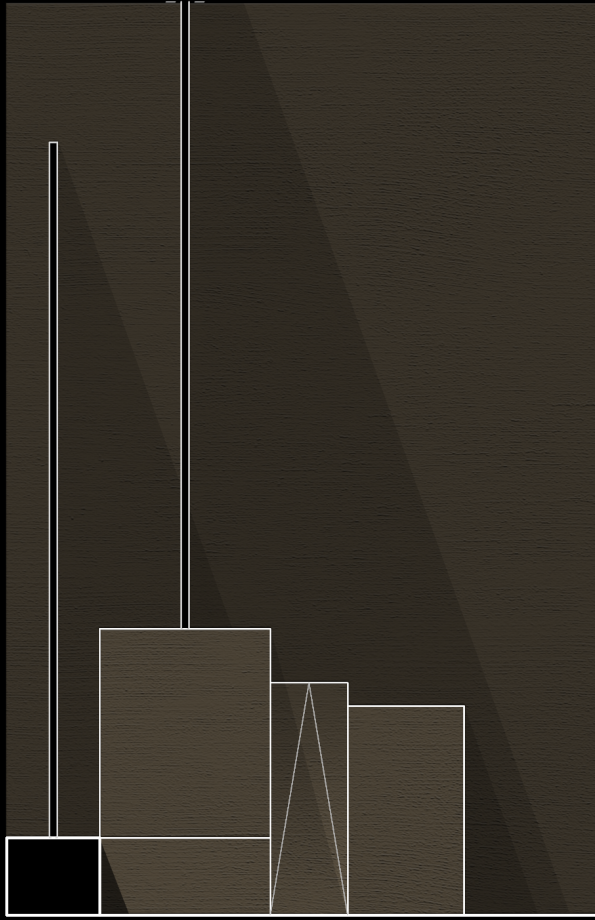


ALZADO

↗ P



PLANTA



PERFIL

LOS TRES PILARES 1909-10





Título: Los tres pilares

Título original: The three pilars

Año: 1909-10

Estudio: Espacios Rítmicos
Segunda parte

Elementos compositivos: Música

Cuerpo

Espacio

Luz

Elementos arquitectónicos: Escalera, muro y columnas

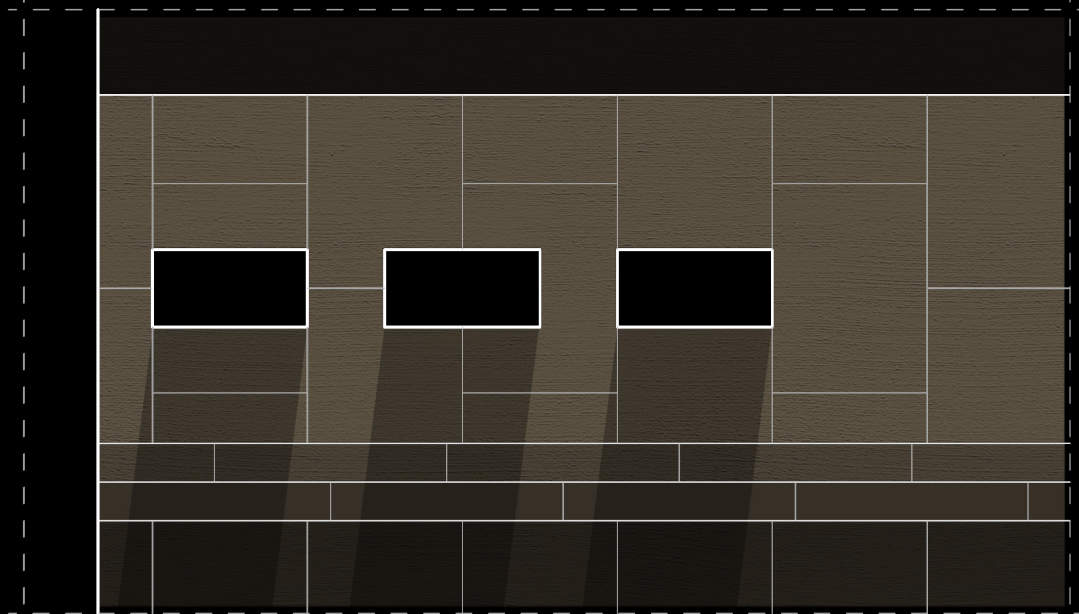
Tres planos horizontales principales. Dos conectados por los tres peldaños de escalera y el tercero se encuentra detrás, prácticamente oculto. También destacan dos elementos arquitectónicos, el muro de la izquierda y las tres columnas que dan juego al movimiento y generan sombras con la luz de atrás.



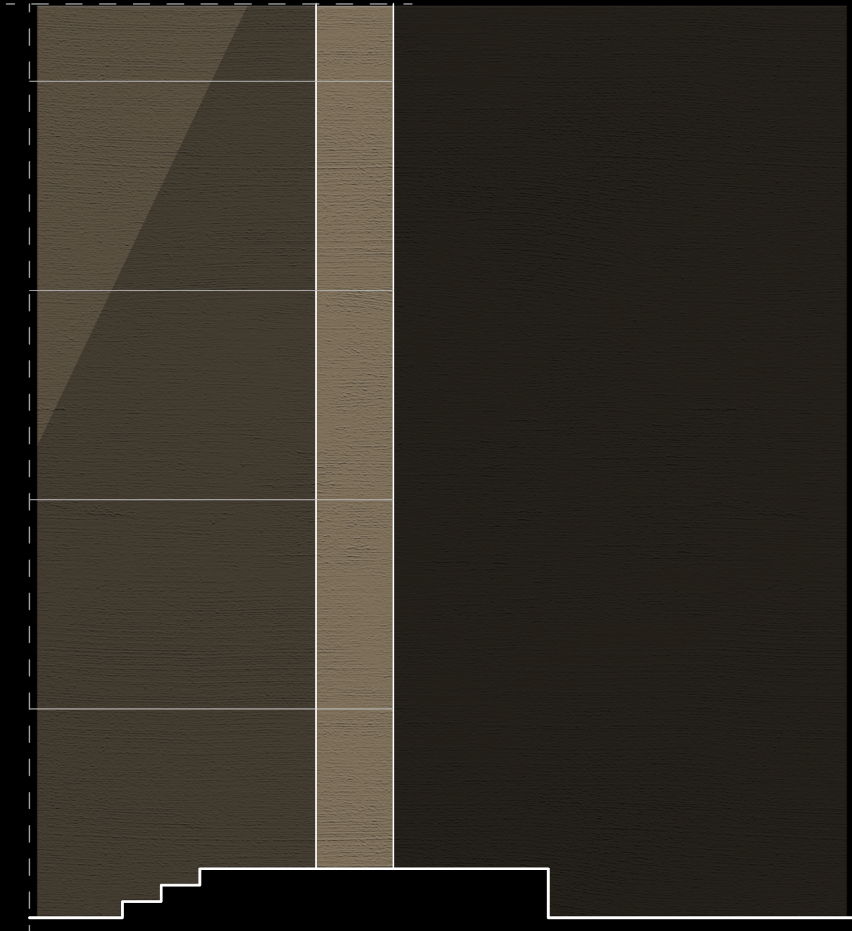


ALZADO

P ←



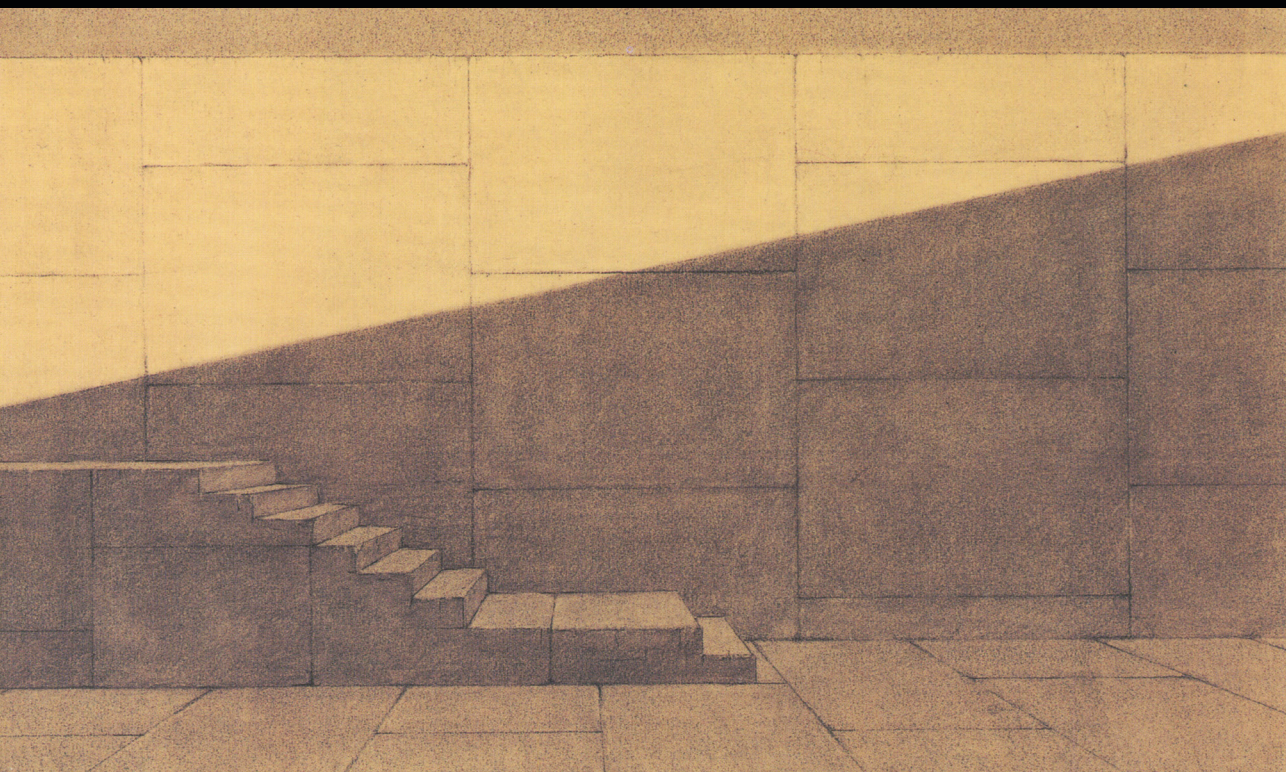
PLANTA

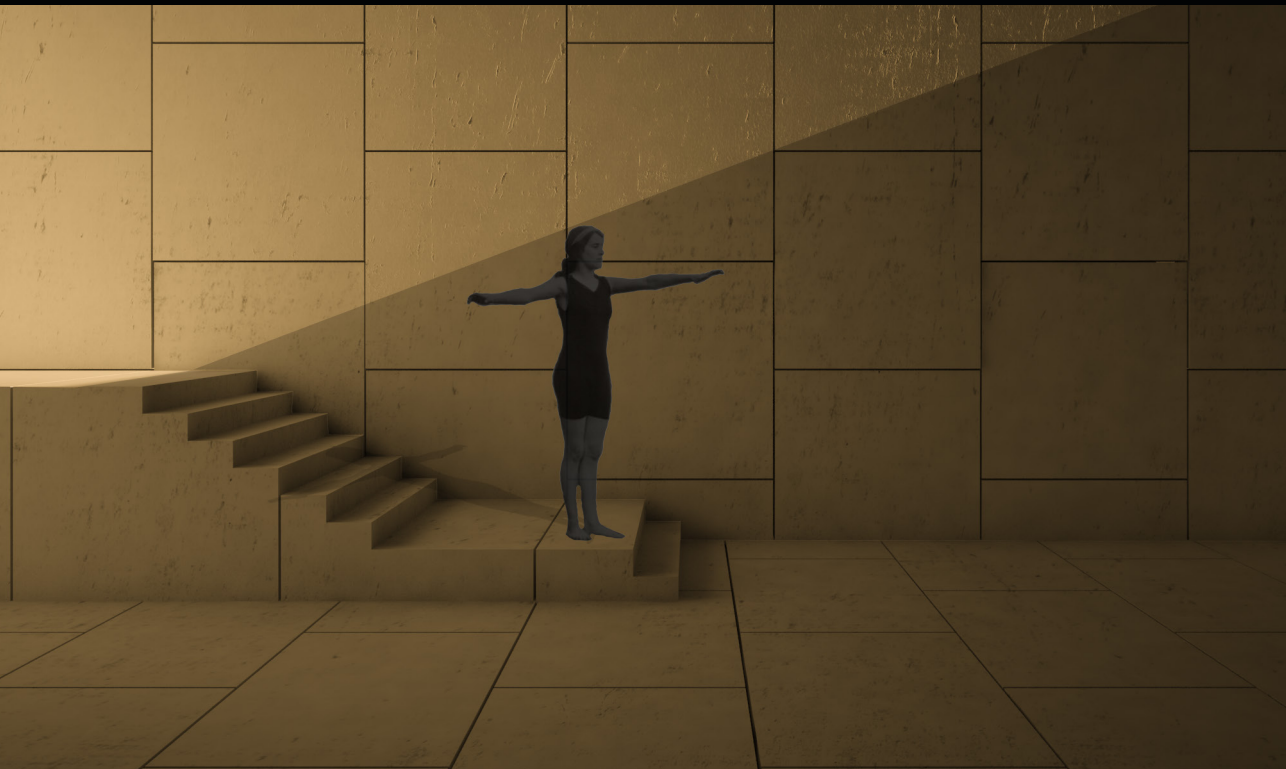


PERFIL



EL CLARO DE LUNA 1909-10

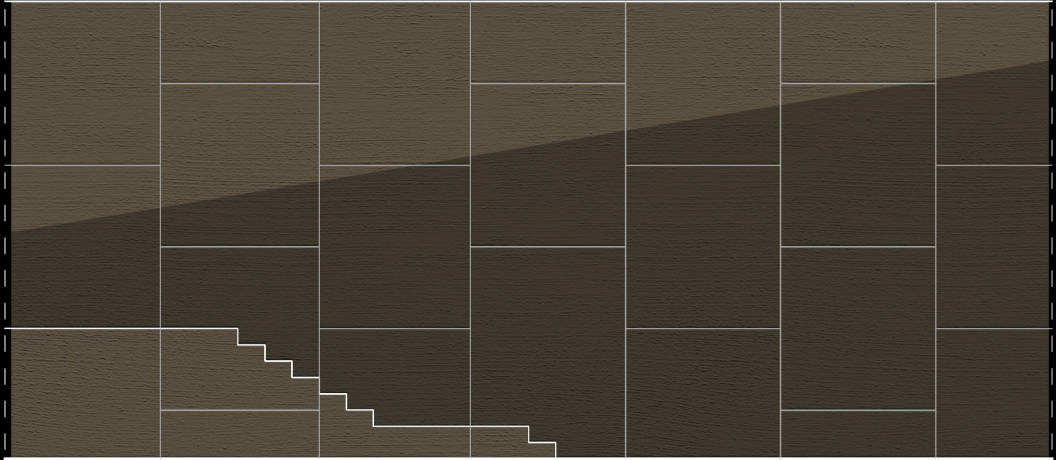




Título: El claro de luna
Título original: Moonlight
Año: 1909-10
Estudio: Espacios Rítmicos
Tercera parte
Elementos compositivos: Música
Cuerpo
Espacio
Luz
Elementos arquitectónicos: Escalera y muro

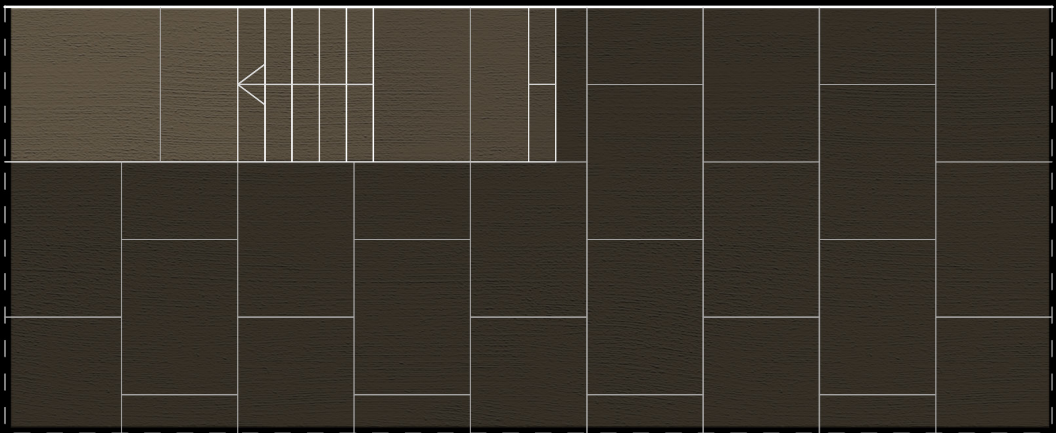
Una escalera sobre un gran plano horizontal y un muro al fondo. En este caso la escalera cuenta con dos descansillos de distintos tamaños. Sus tramos son irregulares, marcando la velocidad y el ritmo del movimiento del actor durante su transición.



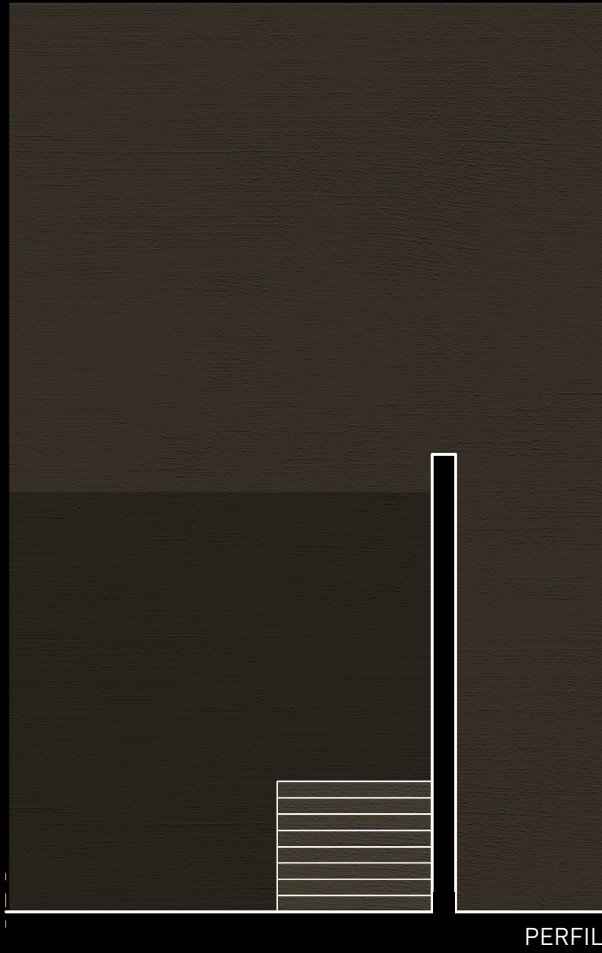


ALZADO

P ←



PLANTA



0 1 2 3 4 5

PUERTA A LA IZQUIERDA 1909-10





Título: Puerta a la izquierda
Título original: Porta a sinistra
Año: 1909-10
Estudio: Espacios Rítmicos
Tercera parte
Elementos compositivos: Música
Cuerpo
Espacio
Luz
Elementos arquitectónicos: Escalera y muro

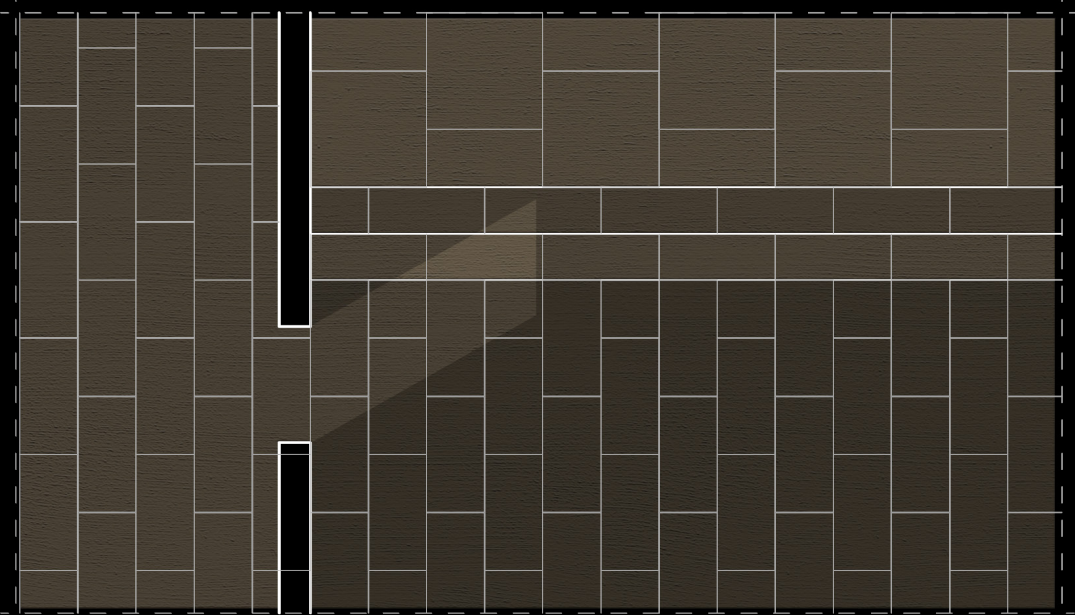
Una escalera sobre un gran plano horizontal y un muro a la izquierda con un hueco. El movimiento del actor juega entre dos planos de luces. Uno completamente oscuro en la parte derecha de la puerta y otro iluminado al cruzarla generando diferentes sensaciones durante el movimiento del actor.



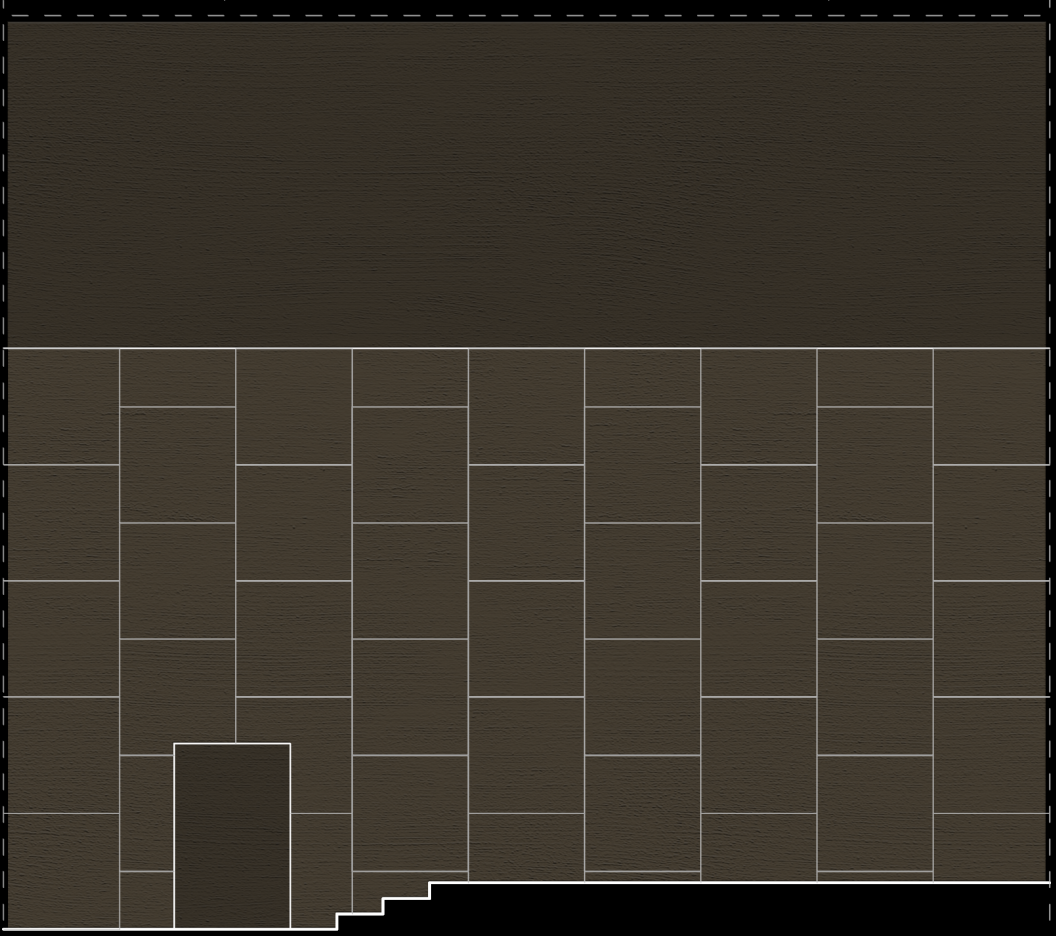


ALZADO

P ←



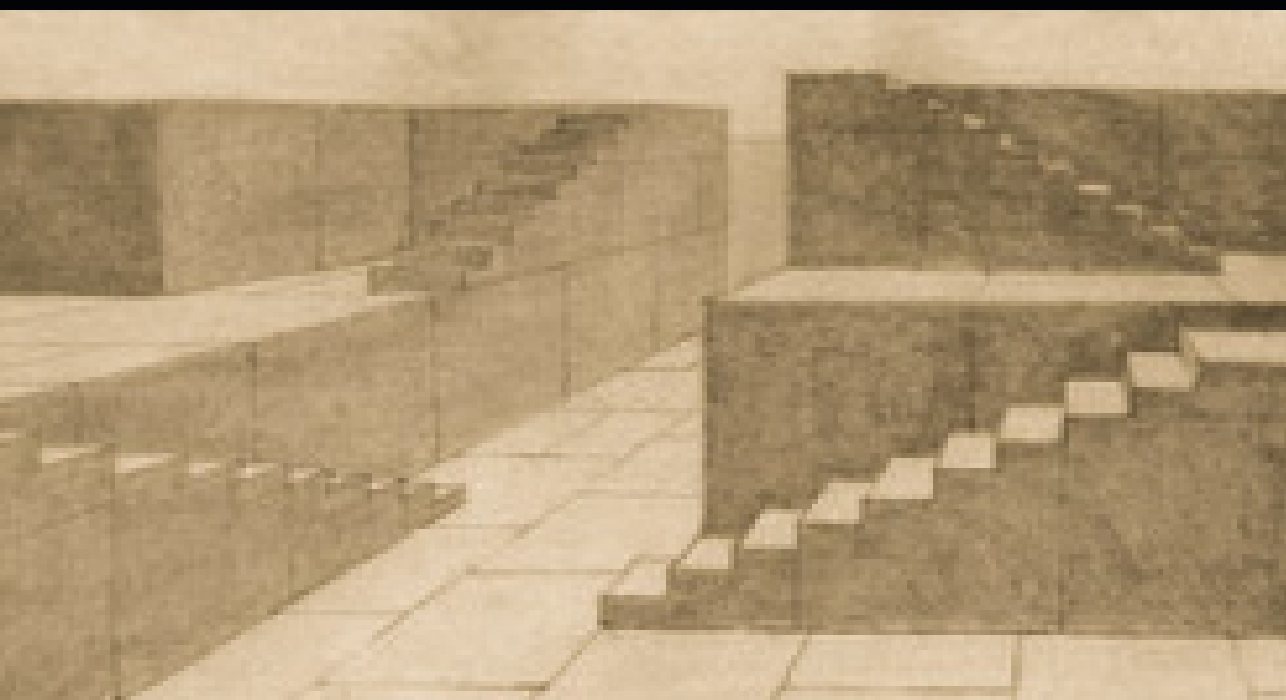
PLANTA



PERFIL



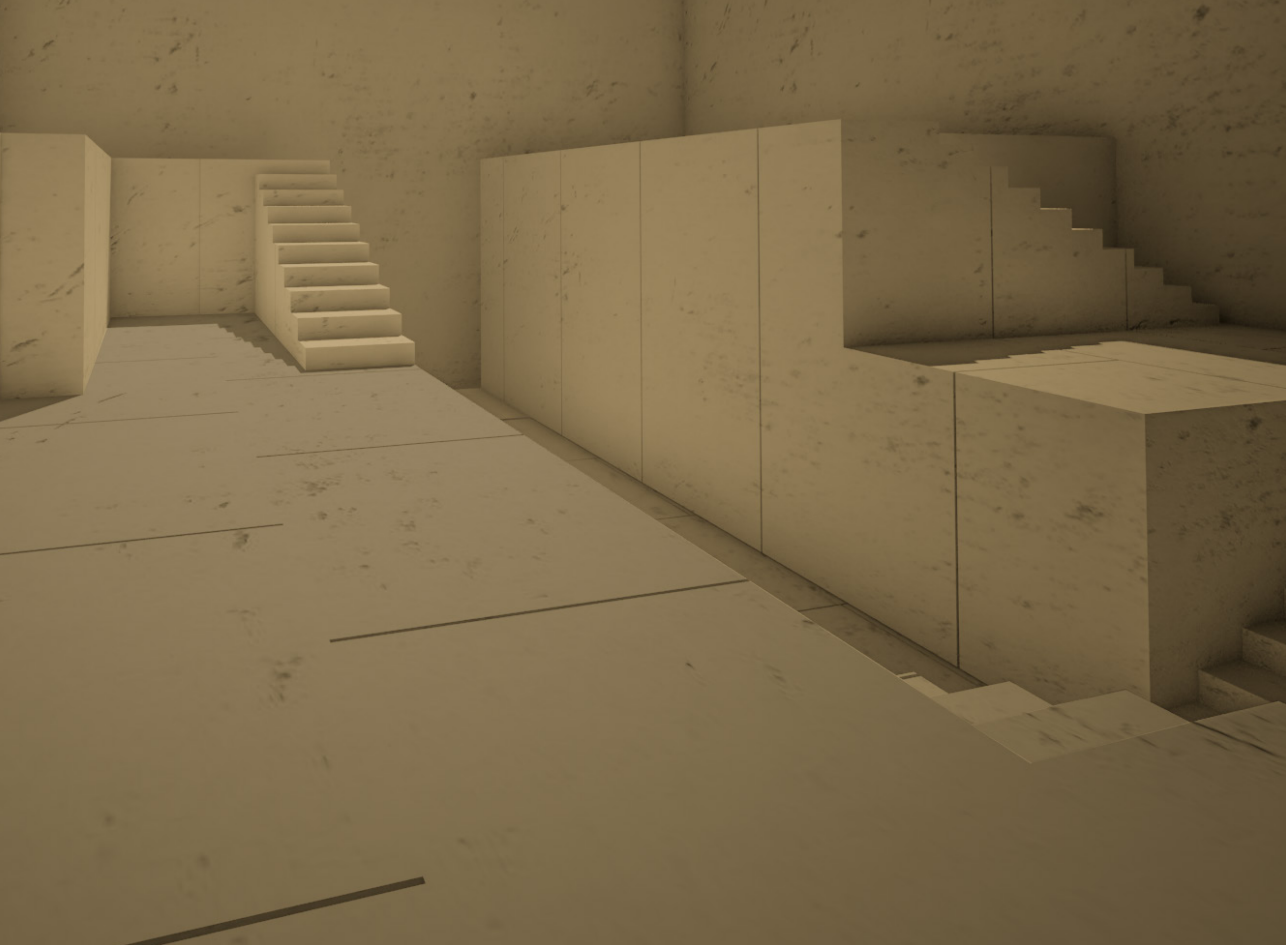
EL CARRIL 1909-10





Título: El carril
Título original: La viuzza
Año: 1909-10
Estudio: Espacios Rítmicos
Tercera parte
Elementos compositivos: Música
Cuerpo
Espacio
Luz
Elementos arquitectónicos: Escaleras

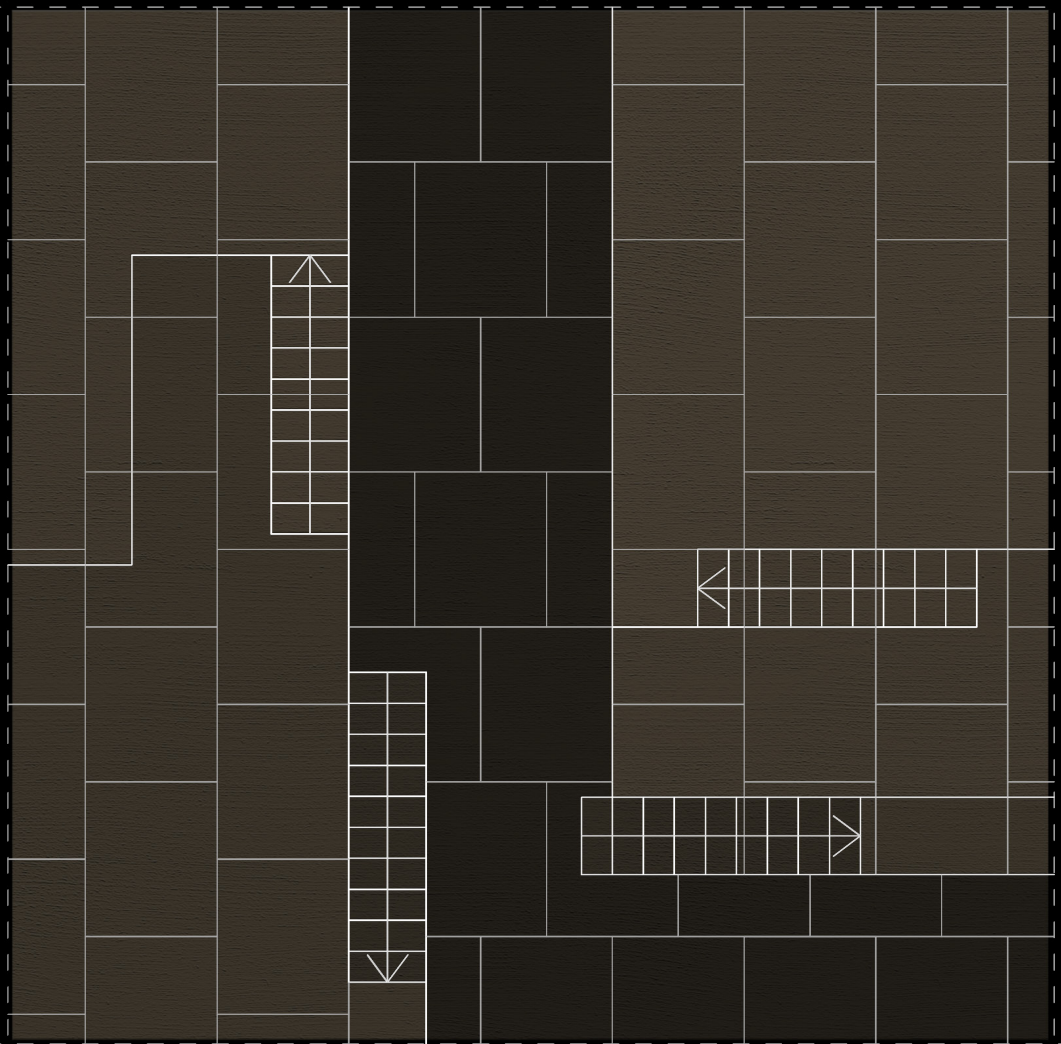
Cuatro escaleras iguales, con el mismo número de peldaños y dimensiones, situadas en los diferentes planos horizontales con distinta dirección y sentido, unen las cuatro alturas que aparecen en la escena. Una estructura más compleja donde el actor cuenta con una gran diversidad de espacios de movimiento.



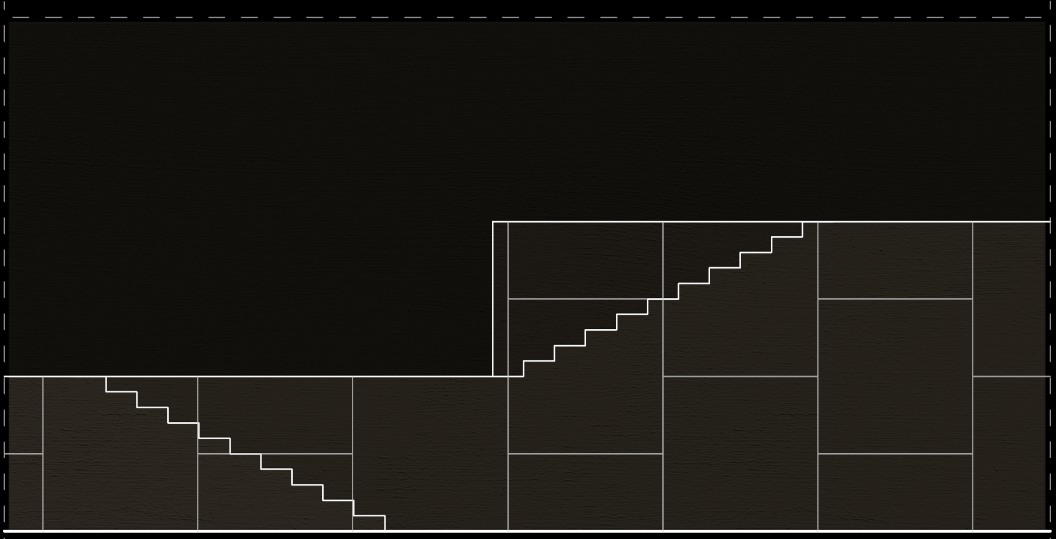


ALZADO

P ←



PLANTA



PERFIL





CONCLUSIÓN

Llegado a este punto, se deduce que no es posible entender el origen de la escenografía cinematográfica, sin estudiar el desarrollo de la escenografía teatral a lo largo de su historia y que viene remontándose desde la antigüedad, ayudando a definir el cine de una manera única. La escenografía abarca un amplio registro dentro del cine. A través de un mismo elemento, la escalera, se ha explicado el uso y simbología de la misma en varias películas.

La gran pantalla, por lo tanto, bebe de la escenografía teatral. A través de la figura de Adolphe Appia, se han introducido importantes cambios en la escena marcando un antes y un después en la manera de generar los espacios escenográficos. En los bocetos de Appia se aprecia su pasión por la arquitectura introduciendo varios elementos básicos de la misma (escaleras, rampas, muros, columnas, etc). Y es a partir de entonces cuando la escenografía deja de ser algo bidimensional, plano y sin movimiento, ahora la tridimensionalidad del espacio en la escena da lugar a infinidad de variables. En la escalera ya no solo se sube o se baja, es un espacio más, donde cada pieza en particular da lugar a un uso y movimiento único.

ABDEL-LATIF, Mahmoud (1998). *Rhythmic space and rhythmic movement: The Adolphe Appia/Jaques-Dalcroze collaboration*. Ohio, Ohio State University.

CAÑIZARES, Nathalie; **HORMIGÓN**, Juan Antonio; **MARTÍNEZ**, Ángel (2000). *Adolphe Appia. La música y la puesta en escena / La obra de arte viva*, Madrid, Safekat S.L.

CHING, F. D. K. (1997). *Diccionario visual de arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili.

CORTES, Miriam Elena (2015). *De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Santiago de Compostela. (Siglos XVI-XXI)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

DE BLAS, Felisa (2010). *Arquitecturas efímeras: Adolphe Appia, música y luz*. Buenos Aires, Voros S.A.

HOWARD, Pamela (2009). *¿Qué es la escenografía?* Barcelona, Alba.

KIRBY, David A. (2000). *The New Eugenics in Cinema: Genetic Determinism and Gene Therapy in Gattaca*, Science Fiction Studies 27, nº2.

MANNES, W. (1987) *Escaleras, diseño y construcción*. Barcelona, Gustavo Gili.

MARTÍNEZ, Ángel; **DREIER**, Martin; **CAMPO**, Alberto; **JIMÉNEZ**, Lourdes; **BEACHAM**, Richard (2004). *Adolphe Appia. Escenografías*. Madrid, Industrias Gráficas Afanias.

MOLINA-SILES, Pedro (2014). *La frontera diluida. Arquitecturas efímeras en el cine. De Europa a Hollywood*. Tesis doctoral inédita, Universitat Politècnica de València.

QUESADA, Fernando (2005). *La caja mágica. Cuerpo y escena*. Barcelona, Caja de Arquitectos.

SALVADEO, Pierluigi (2006). *Adolphe Appia 1906 / Spazi ritmici*. Florencia, Alinea editrice s.r.l.

TUSQUETS, Oscar; **RAMÍREZ**, Juan Antonio; **PINTO**, Raffaele; **BALLÓ**, Jordi; **QUINTILLÁ** Alejandro (2004). *Requiem por la escalera*. Barcelona, RqueR.

AA.VV. (1999). *Gattaca Study Guide*. [online] Disponible en: <https://www.gradesaver.com/gattaca> [Accedido 24 de abril de 2018].

AA.VV. (2014). *Lugares de cine: Casa Malaparte / La Gaceta*. [online] Disponible en: <https://gaceta.es/blogs/pasion-celuloide/lugares-cine-casa-malaparte-09072014-1725-20140709-0000/> [Accedido 17 de mayo de 2018].

AA.VV. (2018). *Film Analysis - Psycho History of Cinema*. [online] Disponible en: <http://zac592.qwriting.qc.cuny.edu/2010/12/09/film-analysis-psycho/> [Accedido 21 de abril de 2018].

BELLMORE, Kate. (2014). *Stepping on Symbols: Staircases and Symbolism in The Virgin Suicides*. [online] Disponible en: <https://reelclub.wordpress.com/2013/03/17/stepping-on-symbols-staircases-and-symbolism-in-the-virgin-suicides/> [Accedido de 21 abril de 2018].

BLASCO, Luis (2010). *“Le Mépris” de Jean-Luc Godard - Casa Malaparte*. [online] Disponible en: <http://www.cosasdearquitectos.com/2010/06/le-mepris-de-jean-luc-godard-casa-malaparte/> [Accedido 17 de mayo de 2018].

BUSOM, Lluís. (2011). *Casa Curzio Malaparte, “Una casa come me”*. [online]. Disponible en: <http://luisbusom.blogspot.com.es/2011/05/la-casa-de-curzio-malaparte-una-casa.html> [Accedido 17 de mayo de 2018].

CAÑONES, Juan Francisco. (2010) *Análisis de la famosa secuencia de la escalinata de Odessa en “El acorazado Potemkin” de Eisenstein*. [Online] Scribd. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/36146154/Analisis-de-La-Secuencia-de-La-Escalinata-de-El-Acorazado-Potemkin-jfcc> [Accedido 26 de abril de 2018].

FERNÁNDEZ, Diana. (2015). *El legado de Appia Y Gordon Craig para la escena contemporánea*. [online] Disponible en: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/10/20/el-legado-de-appia-y-gordon-craig-para-la-escena-contemporanea/> [Accedido 22 de mayo de 2018].

FERNÁNDEZ Santos, A (1977). *Crítica / La escalera de Odessa*. [online] EL PAÍS. Disponible en: https://elpais.com/diario/1977/08/26/cultura/241394403_850215.html [Accedido 26 de abril de 2018].

GALA, Gonzalo (2015). *Recurriendo a lo cotidiano: Las escaleras en el cine*. [online] Disponible en: <http://cinemaparaiso.blogia.com/2015/051101-recurriendo-a-lo-cotidiano-las-escaleras-en-el-cine.php> [Accedido 30 de abril de 2018].

MALDONADO, M. (2015). *La escalera en el cine: vida o muerte*. [online] Disponible en: http://www.80grados.net/la-escalera-en-el-cine-vida-o-muerte/#identifler_5_20421 [Accedido 20 de abril de 2018].

MELENDEZ, Javier. (2013). *¿Qué sería del cine sin las escaleras?* [online] Disponible en: <https://www.yorokobu.es/que-seria-del-cine-sin-las-escaleras/> [Accedido 29 de abril de 2018].

MOLINA, S. (2018). *La fórmula perfecta para hacer la escalera*. [online] Santiagodemolina.com. Disponible en: <https://www.santiagodemolina.com/2017/12/la-formula-perfecta-para-hacer-una.html> [Accedido 29 de abril de 2018].

PSYCIENCIA. (2018). *Definición de la semana: Ello, Yo y Superyó*. [online] Disponible en: <https://www.psyciencia.com/definicion-de-la-semana-ello-yo-y-superyo/> [Accedido 21 de abril de 2018].

LEEDOR (2001). *Escaleras en el cine*. [online] Disponible en: <http://leedor.com/2001/12/03/escaleras-en-el-cine/> [Accedido 29 de abril de 2018].

Fig. 1-2 La Casa Escalera. Fotografía de Peter van der Knoop. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/623977/casa-escalera-onix> [14 de junio de 2018].

Fig. 3 Escalera del estudio ACME. Fotografía de Ed Reeve. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/887243/esta-escalera-de-madera-se-inspira-en-la-famosa-escalera-de-espejos-de-coco-chanel> [21 de junio de 2018]

Fig. 4-6 Escuela de Arquitectura Otaniemi. Fotografía de Toumas Uusheimo. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/794108/renovacion-del-centro-de-pregrado-de-la-universidad-aalto-arkkitechdit-nrt-oy> [14 de junio de 2018].

Fig. 7 *Descending stairs and turning around.* http://pages.ucsd.edu/~bgoldfarb/cocu108/data/images/Week6/muybridge_descending_stairs.jpg [21 de junio de 2018]

Fig 8 Praxinoscopio. <http://www.decorarconarte.com/asdad> [21 de junio de 2018].

Fig. 9 *Desnudo bajando una escalera (nº2).* <http://www.elcuadroeldia.com/post/118099472318/marcel-duchamp-desnudo-bajando-una-escalera-n%C2%BA> [21 de junio de 2018].

Fig. 10 Buster Keaton. <http://stephenharrold.tumblr.com/post/78735422131/once-in-munich-he-refused-to-go-into-a-screening> [21 de junio de 2018].

Fig. 11 Escalera del Nirvana Film Office. Fotografía de Pallon Daruwalla y Shinul Javeri Kadri. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-251652/oficinas-nirvana-film-sjk-architects> [2 de julio de 2018].

Fig. 12 Cartel promocional Psicosis. <https://www.filmaffinity.com/es/film363992.html> [22 de junio de 2018].

Fig. 13-14 Fotogramas de la película *Psicosis*.

Fig. 15 Esquema niveles psicoanalíticos. Elaboración por el autor.

Fig. 16 Cartel promocional *El desprecio*. <https://www.filmaffinity.com/es/film863642.html> [23 de junio de 2018].

Fig. 17 y 19 Fotogramas de la película *El desprecio*.

Fig. 18 y 20 Casa Malaparte exteriores. Fotografía de Gloria Saravia Ortiz. <https://vitruviovirtualmuseum.com/architecture/en/portfolio/adalberto-libera-and-curzio-malaparte-casa-malaparte/> [24 de junio de 2018].

Fig.21 Escalera bodegas Antinori. Fotografía de Pietro Savorelli. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/887722> [24 de junio de 2018].

Fig. 22 Cartel promocional *Las vírgenes suicidas* <https://www.filmaffinity.com/es/film597014.html> [24 de junio de 2018].

Fig. 23 y 24 Fotogramas película *Las vírgenes suicidas*.

Fig. 25 Cartel promocional *Gattaca*. <https://www.filmaffinity.com/es/film895828.html> [24 de junio de 2018].

Fig. 26 Reproducción 3d escaleras *Gattaca*. <https://ksamaarchvis.files.wordpress.com/2017/03/fig3.jpg?w=1472> [24 de junio de 2018].

Fig 27-28 Fotogramas película *Gattaca*.

Fig. 29 Escalera monumental de MVRDV. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/787685/mvrdv-inaugura-esta-monumental-escalera-de-29-metros-de-alto-en-rotterdam> [24 de junio de 2018].

Fig 30 Cartel promocional *Intolerance*. <https://www.filmaffinity.com/es/film891614.html> [26 de junio de 2018].

Fig. 31 Templo Maloch. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Film/Cabiria> [26 de junio de 2018].

Fig. 32 Escaleras *Intolerance*. <http://plqhq.blogspot.com/2011/02/d-w-griffith-el-padre-del-cine-parte-3.html> [26 de junio de 2018].

Fig. 33 Cartel promocional *El Acorazado Potemkin*. <https://www.filmaffinity.com/es/film961390.html> [26 de junio de 2018].

Fig. 34 Escaleras Odesa. <https://alsurdeunhorizonte.com/relatos/ucrania/odessa/> [26 de junio de 2018].

Fig. 35-37 Fotogramas película *El acorazado Potemkin*.

Fig. 38 Espacios rítmicos, *Schiller, el saltador*. Imagen del libro: *Adolphe Appia. La música y la puesta en escena / La obra de arte viva*.

Fig. 39 Adolphe Appia. Imagen del libro: *Adolphe Appia. La música y la puesta en escena / La obra de arte viva*.

Fig. 40 Ejercicios rítmicos de Dalcroze. <http://the-humans.tumblr.com/post/4965965631> [26 de junio de 2018].

Fig. 41-50 Espacios rítmicos. Imágenes del libro: *Adolphe Appia. Escenografías*.

Fig. 51 Festival Hellaerau 1912. Imagen del libro: *Adolphe Appia. La música y la puesta en escena / La obra de arte viva*.

Fig. 52. Esquema Festival Hellaerau 1912. Elaboración por el autor.

Fig. 53 Festival Hellaerau 1913. Imagen del libro: *Adolphe Appia. La música y la puesta en escena / La obra de arte viva*.

Fig. 54 *Bajada a los infiernos*. Imagen del libro: *Adolphe Appia. Escenografías*.

Valencia, julio 2018

