

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“La representación del duelo a través del
diseño de producción: Propuesta
conceptual para la escenificación de un
poema de Sylvia Plath.”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
Mar Orellana Pastor

Tutor/a:
Sandra María Martorell Fernández

GANDIA, 2020

RESUMEN

El presente trabajo se vertebra en torno a la capacidad del diseño de producción de representar emociones mediante la creación de espacios.

Se construye alrededor de un caso práctico que consistirá en el diseño de un decorado que represente uno de los sentimientos más universales del ser humano: el proceso de duelo. Para ello, se realizará una investigación del aspecto psicológico del duelo, así como de las representaciones visuales que se han hecho de este a lo largo de la historia. El proceso de duelo no es simple ni lineal, sino que se compone de diferentes fases. Por este motivo, se pretende diseñar un escenario transformable que muestre estas fases haciendo alusión a los sentimientos y emociones que experimenta una persona en proceso de duelo. Este escenario se conceptualizará tomando como base el poema sobre el aborto *Parliament Hill Fields*, de la autora Sylvia Plath. Los espacios acompañarán a sus palabras, reforzando las emociones que se exponen e invitando al público a sentir las como propias.

Palabras clave: Diseño de producción; Dirección Artística; Duelo; Decorado; Artes Escénicas.

ABSTRACT

The present work is structured around the ability of the production design of representing emotions through the creation of spaces.

It is built following a practical case that will consist of the design of a set that represents one of human beings' most universal feelings, the process of grief. For that reason, we will carry out an investigation on the psychologic aspect of mourning, as well as the visual representations that have been made of it throughout history. The process of grief is not simple nor linear but consists of different phases. Because of that, the aim is to design a transformable set that portrays these phases, alluding to the feelings and emotions a grieving subject experience. This stage will be conceptualized taking as a foundation the poem *Parliament Hill Fields*, a poem about abortion by the author Sylvia Plath. The spaces will accompany its words, reinforcing the emotions that are showcased and inviting the audience to feel them as their own.

Keywords: Production design; Art Direction; Grief; Set; Scenic Arts.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	
1.1. Presentación.....	3
1.2. Objetivos.....	4
1.3. Metodología.....	5
2. ESTADO DEL ARTE.....	5
2.1. Aproximación psicológica del duelo.....	5
2.1.1. El proceso de duelo.....	9
2.1.2. Las 5 fases del duelo de Elisabeth Kübler-Ross.....	9
2.2. El proceso de duelo en el arte.....	13
2.3. El diseño de producción como constructor de emociones.....	18
3. CASO PRÁCTICO.....	22
3.1. Elección del tema.....	22
3.1.1. Sylvia Plath y el movimiento feminista.....	23
3.1.2. <i>Parliament Hill Fields</i>	23
3.2. Concepto general	25
3.2.1. Herramientas y proceso creativo.....	26
3.2.2. Estructura base.....	28
3.2.3. Concepto visual.....	30
3.3. Diseño por espacios.....	32
3.3.1. Negación.....	32
3.3.2. Negociación.....	34
3.3.3. Depresión.....	37
3.3.4. Ira.....	40
3.3.5. Aceptación.....	43
3.4. Resumen visual.....	45
4. CONCLUSIONES.....	46
5. BIBLIOGRAFÍA.....	49
6. ANEXOS.....	51

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PRESENTACIÓN

El diseño de producción supone uno de los pilares sobre los que se sustenta una pieza audiovisual. En él podemos ver, no solo un marco espacial y temporal en el que sucede la acción, sino también un reflejo de la personalidad como de la mente de los personajes.

Queremos explorar esta capacidad del diseño de producción de crear emociones y de trasladar aquellas que narra el guion en un espacio físico. En este caso, aquellas que se derivan del proceso de duelo.

De este modo, con este trabajo nos hemos enfrentado a la dificultad de trasladar un pensamiento abstracto a un espacio, siendo este el único mecanismo que disponíamos para tal finalidad. Para lograrlo, nos hemos nutrido, además del campo audiovisual, de aquellas disciplinas artísticas que dan un especial protagonismo a la escenografía, como son el teatro y la instalación artística. Esto ha resultado en la creación de una cápsula escénica transformable que puede funcionar como cualquiera de estas disciplinas.

El desarrollo de este trabajo ha tenido lugar entre los meses de mayo y septiembre de 2020. En el apartado de anexos se puede encontrar un diagrama de Gantt en el que se especifican las tareas y el tiempo dedicado a cada una de ellas.

En primer lugar, ha sido necesaria una exhausta documentación bibliográfica. Esta se sustenta sobre dos pilares. Por una parte, sobre el proceso de duelo en su carácter psicológico, centrándonos, especialmente en la teoría de las 5 fases del duelo elaborada por Elisabeth Kübler-Ross en 1969, que divide el duelo en negación, ira, negociación, depresión y aceptación. Acotar la búsqueda de este apartado ha supuesto un problema ya que, el duelo y la muerte han sido algo que ha acompañado al ser humano desde sus inicios, por lo que existen infinidad de teorías y estudios sobre ello.

Por otro lado, se ha realizado una revisión de la representación del duelo en el arte. Centrando nuestra atención en los colores, formas y elementos que utilizan como muestra de su duelo, hemos podido acercarnos más a una versión personal y visual de lo que supone este proceso, teniendo como ejemplo obras plásticas, instalaciones o piezas audiovisuales.

Para completar la investigación teórica, se han realizado entrevistas tanto a expertos en el campo de la psiquiatría como a personas que se encuentren en proceso de duelo. La finalidad ha sido la obtención de una imagen lo más aproximada posible a lo que pretendemos representar. Estas entrevistas se han realizado entre los meses de mayo y junio. Hemos contado con la colaboración de cinco personas que han pasado por un proceso de duelo y dos psicólogas. Se ha tratado de que los perfiles de las personas en duelo entrevistadas sean variados en lo que respecta a edad o tipo de duelo. Para preservar su identidad, hemos reservado datos como su nombre y género, por lo que nos referiremos a ellos como *Entrevistado x*. Así pues, tenemos:

- Entrevistado 1. 22 años. Pérdida relacional por la muerte de su madre.
- Entrevistado 2. 25 años. Pérdida relacional por la muerte de su padre.

- Entrevistado 3. 50 años. Pérdida relacional por la muerte de su madre.
- Entrevistado 4. 24 años. Pérdida relacional por una ruptura amorosa.
- Entrevistado 5. 56 años. Pérdida intrapersonal y evolutiva por un cáncer de ovarios.

En esta fase de la investigación, nos hemos encontrado con la dificultad de que se trata de un tema delicado que puede hacer revivir recuerdos dolorosos, por lo que, de doce personas a las que les hemos propuesto contestar a nuestra entrevista, solo cinco de ellas han aceptado. Sin embargo, esto no ha supuesto un obstáculo demasiado grande en nuestra investigación ya que esas entrevistas nos han proporcionado la información que necesitábamos.

Por otro lado, las entrevistas a las expertas ha sido de gran ayuda ya que hemos podido dirigir las preguntas de modo que consiguiéramos la información precisa que buscábamos. Además, debido a su amplia experiencia, han podido proporcionarnos un acercamiento al duelo basado en un mayor número de personas.

La información más detallada sobre las entrevistas, así como la transcripción completa de estas, puede encontrarse en el apartado de anexos.

Una vez se conocía en profundidad el tema a tratar, hemos procedido a realizar el caso práctico. En primer lugar, hemos abordado el poema que utilizaríamos como guion, siendo en nuestro caso, *Parliament Hill Fields*, de Sylvia Plath, con temática del aborto espontáneo. Realizamos un pequeño desglose tratando de identificar las emociones y sentimientos que en él se plasman, así como un pequeño estudio biográfico de la autora y su relación con el movimiento feminista.

Más tarde se ha realizado un estudio de color basándonos tanto en antecedentes de obras artísticas, así como en la iconografía popular que relaciona los colores con determinadas emociones. Una vez hecho esto, asignamos una paleta de colores a cada uno de los espacios, que nos permitieron realizar sus respectivos *moodboards*. En ellos, se podía observar de forma amplia el ambiente que se pretendía crear, incluyendo imágenes de referencia, colores y texturas.

Con todo esto, ha sido posible elaborar los diseños finales de los cinco decorados. Cada uno de los elementos que los componen encajan de forma que nuestro proyecto supone, tanto una representación visual de un poema, como un reflejo de las emociones que se experimentan en cada una de las fases del duelo.

1.2. OBJETIVOS:

El objetivo principal de este proyecto es representar visualmente en el espacio escénico un pensamiento abstracto, como son los sentimientos que se derivan del proceso de duelo, a partir del diseño de producción.

Este objetivo general se complementa con otros de carácter más específico:

- Representar las diferentes fases del duelo mediante un escenario transformable en diferentes módulos.

- Usar el diseño de producción como apoyo al discurso o texto literario del cual parte la representación escénica.
- Aportar una visión artística comprometida con los referentes del discurso feminista desde el área del diseño de producción.

1.3. METODOLOGÍA

La metodología empleada se fundará sobre los siguientes ejes:

Por un lado, se hará una revisión bibliográfica y artística en lo que a materia del proceso de duelo refiere. Para ello se tomarán como fuentes literatura existente así como obras plásticas y audiovisuales para acercarnos la representación visual del duelo a lo largo de la historia, fijándonos en los colores y formas que se utilizan, así como en las emociones que representan.

Esto se acompañará con la realización de entrevistas tanto a expertos en el campo como a personas que se encuentran inmersas o han vivido este proceso, con el fin de explorar lo que significa el duelo en su vertiente más psicológica y emocional (lo cual resulta fundamental para después poder hacer la correspondiente traslación al espacio escénico). Los nombres y, por lo tanto, la identidad de las personas entrevistadas ha sido protegida, por lo que nos referiremos a ellas como “Entrevistado x”. Las entrevistas completas, así como la descripción de los sujetos y observaciones se pueden encontrar en el apartado de anexos. (Anexo 2)

Por último, nos basaremos en la práctica artística¹ como método para interpretar la idea del duelo y representarla a partir del trabajo creativo y las indagaciones que de él derivan, mediante la elaboración de *moodboards*, bocetos, o estudios de color entre otros.

2. ESTADO DEL ARTE

2.1. APROXIMACIÓN PSICOLÓGICA DEL DUELO

El origen de la palabra *duelo* se encuentra en el latín *dolus*, que significa literalmente, dolor. Su etimología nos enseña que no importa qué sea lo que perdamos, este va ligado a un dolor necesario para superarlo.

Muchos psicólogos y expertos en el campo médico, como Bowlby (1993) han definido el duelo como «todos aquellos procesos psicológicos, conscientes e inconscientes, que la pérdida de una persona amada pone en marcha, cualquiera que sea el resultado» (p.464).

Tizón (2004) lo define como un conjunto de eventos que afectan al ser humano tanto en el ámbito psicológico, como social y biológico que suceden a una pérdida afectiva.

¹ Atendiendo a lo que se conoce como IBa (investigación basada en las artes) o en inglés, aBR (arts-based research).

Para Bermejo (2005) es «esa experiencia de dolor, lástima, aflicción o resentimiento que se manifiesta de diferentes maneras, con ocasión de la pérdida de algo o de alguien con valor significativo» (p.11).

Con todas estas diferentes acepciones, podemos crear nuestra propia definición de duelo: El duelo es un proceso natural que sigue a toda pérdida, sea cual sea su origen. Se trata de un proceso doloroso que conlleva una serie de cambios tanto en el ámbito social como psicológico y biológico, pues altera nuestra realidad, al existir la falta de algo que apreciábamos.

El proceso de duelo ha acompañado al ser humano a lo largo de toda su existencia, como menciona el psiquiatra Jorge Tizón (2004):

Ya en la primera parte del siglo XX existía una sensibilización de la comunidad científica con respecto a la importancia psicológica y social del duelo y sus procesos. (...), aportaciones que, a su vez, provienen ya de la antigüedad persa, indostánica y grecorromana (p. 26).

Pero antes de ahondar en las profundidades del duelo y su proceso, debemos dejar en claro que este no es exclusivo a la muerte, pese a ser ésta la pérdida más significativa que experimentamos debido a su irreversibilidad total.

El duelo es un proceso común y propio de todo ser humano que sigue a cualquier pérdida, sea cual sea su naturaleza. Como refuerza el médico Gómez Sancho (1998):

La pérdida no está forzosamente ligada a la muerte que, sin embargo, constituye el paradigma del duelo. La muerte imprime al duelo un carácter particular en razón de su radicalidad, de su irreversibilidad, de su universalidad y de su implacabilidad. Una separación no mortal deja siempre abierta la esperanza del reencuentro. (p.24)

Para profundizar en esta idea, Tizón (2004) realiza una clasificación de los diferentes tipos de pérdidas. Se pueden dividir en cuatro grupos.

En primer lugar, se encuentran las pérdidas relacionales. En este grupo encontramos las pérdidas que más habitualmente se relacionan con el duelo, tales como la muerte o las relaciones amorosas. Son las que nos separan de aquellos a los que queremos, las que ocurren tras la rotura de vínculos emocionales intensos con otras personas. Esta categoría, sin embargo, abarca otro tipo de situaciones alejadas de esta percepción previa, pues incluyen a todo tipo de pérdida derivada de la relación o relaciones con otras personas. Se incluyen también, por ejemplo, las situaciones de carencia afectiva en la infancia, abuso físico y/o sexual o los resultados relacionales de migración.

En segundo lugar, las pérdidas intrapersonales, las que afectan exclusivamente al propio ser, en cualquiera de sus facetas. En lo referido al ámbito físico, se trata de una pérdida de salud. Puede tratarse de una pérdida de una parte de nuestro cuerpo como a capacidades sensoriales. Por ejemplo, una pérdida auditiva, la amputación de un miembro, la parálisis total o parcial del cuerpo o enfermedades que de una forma u otra alteren los hábitos y vida normal del sujeto. Otro de los ejemplos en los que más se puede apreciar un proceso de duelo en lo que respecta a la salud es en los enfermos

terminales, en los que Kübler-Ross (1969) basa su estudio sobre el desarrollo del duelo que más tarde abordaremos. Este perfil no experimenta la pérdida de otra persona, sino que tiene que afrontar su propia muerte, tiene que vivir con el pensamiento de que sus días se acabarán más tarde o más temprano. Por otro lado, en lo referente al ámbito psicológico puede deberse a una pérdida de autoestima, de valores o de un sueño que se llevaba intentando conseguir durante años y ya no es posible realizar. En ambos casos, se trata de cosas que tenemos desde que nacemos y que vamos construyendo a lo largo de nuestra vida, que damos por sentado que tendremos y mantendremos para siempre. Sin embargo, cuando por algún motivo nos vemos obligados a vivir sin ellos, nos descoloca, nos sentimos perdidos.

En tercer lugar, las pérdidas materiales. Estas están relacionadas con objetos externos a nuestra persona. Aquí se incluyen todas las pérdidas de bienes, económicas, laborales... Se basa en la capacidad humana de crear vínculos emocionales con piezas físicas, además de la asignación de simbolismos y valores a ellos. Pueden adquirir un significado tan intenso y vinculado a nuestra personalidad que cuando los perdemos, sentimos que hemos perdido parte de nuestra identidad. Es más fácil sentir una atadura más fuerte si se trata de objetos como herencias, trofeos o regalos.

En cuarto y último lugar, las pérdidas evolutivas, las que están ligadas al desarrollo personal. Estas tienen lugar, sobre todo, en los cambios de etapas vitales como la infancia, la adolescencia, la vejez o la menopausia. Con cada fin de cada una de estas etapas, es común que se les relacione con pérdidas referidas a lo físico y psicológico, como puede ser la pérdida de la inocencia tras el paso de infancia a adolescencia, la pérdida de vitalidad con la vejez o la pérdida de la fertilidad con la menopausia.

Como ejemplo de que podemos sentir un duelo en infinidad de ocasiones y, muchas de ellas, sin darnos cuenta, David Kessler (2020), experto en el duelo y coautor del libro *Sobre la muerte y los moribundos* (The Macmillan Company, 1969), asoció el malestar que sentía la población ante la crisis del Covid-19 a un proceso colectivo de duelo:

Estamos sintiendo diferentes duelos. Sentimos que el mundo ha cambiado, y lo ha hecho. Sabemos que esto es temporal, pero no lo parece, y nos damos cuenta de que las cosas serán diferentes. (...). La pérdida de la normalidad; el miedo al costo económico; La pérdida de conexión. Esto nos está afectando y estamos pasando por un duelo. Colectivamente. (párr.5)

A pesar de que el duelo se presente tras cualquier tipo de pérdida, ha sido el duelo tras la muerte el más vigente a lo largo de la historia a la hora de considerarse como un proceso natural. El motivo, lo asocian Bamba, Gómez y Beltrán (2017) a sus consecuencias cognitivas, que van más allá de una pérdida física.

La muerte de un allegado o ser querido es la mayor pérdida afectiva, considerándose la circunstancia vital más estresante. Es una pérdida irreversible y nos confronta directamente con la posibilidad de la propia muerte, se desvanece nuestra fantasía de inmortalidad. (p.36)

Como bien expone esta cita, y como también profundiza F. Torralba (1999), ver la muerte de alguien a quien apreciamos, nos sacude y nos pone frente a la idea de que el ser humano es frágil y vulnerable, que no es eterno y que su existencia puede llegar a su fin en cualquier momento. Nos enseña, en una medida, nuestro propio futuro sujeto al dolor, la enfermedad y, finalmente, nuestra propia muerte.

El concepto de duelo ha ido evolucionando a lo largo de la historia a medida que han ido cambiando las tradiciones y creencias. En nuestra sociedad occidental, se ha dejado de lado la intensidad y la expresión pública del dolor y el duelo ha pasado a ser algo preferiblemente privado e individualista. Durante los siglos XIV y XVIII, la religión influía en lo que era considerado una “buena muerte”, siendo aquellas las más agonizantes y dolorosas. Sin embargo, cuando un individuo moría de forma repentina, ésta era considerada una “mala muerte” (Rojas, 2005). Esta visión de la muerte contrasta mucho con lo que consideramos ahora con lo que es una forma preferible de morir. Probablemente, si preguntáramos a un gran número de personas cómo prefieren morir, la gran mayoría manifestaría su deseo de hacerlo de forma repentina, mientras duermen y sin dolor. Sucede lo mismo a la hora de enfrentarse a malas noticias que derivarán en un duelo, se prefiere que se comuniquen de forma directa y rápida para poder comenzar con el proceso lo antes posible ya que, cuanto antes empiece, antes terminará.

En lo que respecta al duelo, ya han quedado en el pasado los lutos largos y con una expresión pública del dolor. Un duelo que se vivía en comunidad con velatorios en los que el vecindario al completo acompañaba al deudo, se pagaban plañideras, las mujeres teñían de negro su ropa y, en ocasiones, las viudas no vestían otro color durante el resto de su vida. El concepto de duelo en la actualidad es diferente. La muerte ya no se ve como parte de la vida, sino que es considerado algo molesto, es incómodo pensar en ello y se tiene tendencia a evitarlo. Por este motivo, ahora el duelo se vive en la más estricta intimidad, se lleva el dolor en privado y es poco común su exteriorización. Se tiende al aislamiento y cada vez es más común que los funerales se extiendan solo al círculo familiar y social más cercano. (Tizón, 2004)

Cabodevilla (2007) y Parkes (1998) apuntan, en sus respectivos trabajos, a la importancia del proceso de duelo, ya que una pérdida no solo afecta a la parte más superficial de nuestra mente, sino que un proceso de duelo conlleva una serie de cambios vitales inevitables. Nos obliga a construir nuevos esquemas mentales acordes a la nueva situación. Tras una pérdida, el mundo previo que conocíamos y con el que estábamos completamente familiarizados desaparece y nunca vuelve a ser el mismo, ya que hay uno o varios elementos de él que faltan. En el caso de una pérdida relacional, debemos aprender a vivir sin alguien con quien teníamos un fuerte vínculo afectivo y unas emociones ligadas a esas personas que tras su pérdida sólo podremos sentir a partir de recuerdos. Una pérdida que afecte a la salud, por otra parte, requiere procesos como la creación de una rutina nueva, nos fuerza a revisar la autoimagen o a reflexionar sobre la propia independencia.

Nuestro Entrevistado 1 compartió que, durante el duelo tras la muerte de su madre, sentía incluso miedo de experimentar felicidad de nuevo o de tener una vida satisfactoria. No por culpabilidad, sino porque la última vez que tuvo este pensamiento fue, precisamente, la noche antes a su pérdida.

Es por esta acepción del duelo como un trabajo y proceso, el motivo por el que, a lo largo de la historia, se ha tratado de diferenciar una serie de etapas y guías para realizar esta construcción y reconstrucción mental de forma saludable.

2.1.1. EL PROCESO DE DUELO

El duelo se trata de un proceso que se encuentra en un constante cambio y durante su transcurso, la persona en duelo pasa por una serie de etapas en las que determinados sentimientos y emociones destacan más que el resto.

Para el Profesor Dennis Klass (2012), es incorrecto pensar en el duelo de una forma objetiva, ya que su percepción está muy condicionada por factores religiosos y culturales que limitan su perspectiva, además de la peculiaridad de cada individuo. Por este motivo, hemos querido cavar un poco en un proceso de duelo por fases con base religiosa y no psicológica.

La religión judía, propone un duelo basado en las lamentaciones y el sentir la pérdida de manera intensa. En el Talmud, el libro sagrado judío y el Midrash, donde se explican los textos bíblicos desde el punto de vista ético y devocional, se recogen una serie de comportamientos y rituales que se deben hacer durante el proceso de duelo. En este último, se establecen 5 fases del duelo regidas por una temporalidad, más que por las diferentes emociones que se experimentan en cada una de ellas. Todo el proceso se centra en la experimentación del dolor y el aislamiento temporal para poder comenzar a avanzar hacia la recuperación. Las primeras fases, que se corresponden con la primera semana después del entierro, el deudo está dedicado completamente a su duelo, está exento de acudir a sus obligaciones religiosas y laborales, así como de afeitarse o de vestir ropas decentes. A lo largo del proceso, y poco a poco, se van incorporando a la vida social y externa al núcleo familiar más íntimo. De esta manera, se aseguran de haber tomado el tiempo necesario para sentir profundamente la pérdida y así “sanar sus heridas” correctamente antes de seguir con el curso de su vida (Lamm, 2000).

2.1.2 LAS 5 FASES DEL DUELO DE ELISABETH KÜBLER-ROSS

Como hemos mencionado anteriormente, no existe una sola idea sobre cómo el ser humano vive o debe vivir el duelo. Sin embargo, una de las teorías contemporáneas más extendidas es la de las 5 fases del duelo planteada por la psiquiatra estadounidense Elisabeth Kübler-Ross. Esta teoría fue presentada por primera vez en 1969 el libro *On Death and Dying* (traducido como *Sobre la muerte y los moribundos*) y ha servido como modelo desde entonces para psicólogos y psiquiatras alrededor del mundo, hasta convertirse en la más extendida. Por este motivo, es en esta teoría en la que nos hemos basado para realizar nuestro trabajo.

En este libro, la autora realizó un amplio estudio de campo entre pacientes terminales y sus familiares. Mediante entrevistas y la observación de sus comportamientos a la hora de afrontar una muerte cercana, desarrolló un sistema que dividía el proceso de duelo en 5 fases: negación, ira, negociación, depresión y, finalmente, aceptación.

Debemos destacar que el proceso de duelo de cada individuo es diferente, así como su reacción ante una pérdida de cualquier tipo. Asimismo, el orden de las fases

no es fijo y un sujeto en duelo no experimentará necesariamente todas las fases. En ocasiones más extremas, puede incluso darse el caso de que un sujeto experimente una sola fase, como la negación, que le impida avanzar en su proceso y derive en anomalías mentales más complejas (Kübler-Ross, 1969)

Sin embargo, el crear un modelo simplificado de un proceso tan complejo, ayuda al individuo a identificar e interpretar sus emociones en un momento de incertidumbre y dolor. Como señala Kessler (2020), «no es un mapa, pero proporciona algunos andamios para este mundo desconocido» (párr.9).

Una vez hemos asentado las bases de esta teoría, procederemos a definir las características de cada una de ellas, ya que nuestro diseño tendrá como guía este modelo.

FASE DE NEGACIÓN

En primer lugar, aparece la fase de negación. A pesar de que, por lo general, el resto de las fases pueden variar en lo que respecta a su orden, la negación es, en la mayoría de los casos, la primera que experimenta una persona en duelo.

Aparece justo a continuación de haber sufrido una pérdida o de haber recibido la noticia de ésta. Consiste en el rechazo de enfrentarse a esa realidad. Un individuo en esta fase puede sentir la necesidad de pedir segundas opiniones o buscar soluciones a problemas irreversibles. Como explica Kübler-Ross (1969) «Generalmente la negación es una defensa provisional y pronto será sustituida por una aceptación parcial» (p.61).

En casos más extremos, es posible que la persona en duelo desarrolle fantasías y realidades ficticias mejores a la situación que están viviendo. Uno de los casos que Kübler-Ross (1969) incluye en su estudio es el de una mujer enferma que todos los días imaginaba que su marido, bueno y afable, llenaba de flores su habitación cuando, la realidad, él apenas iba a visitarle o se interesaba demasiado por su salud. Sus fantasías eran pues, el resultado de este estado de negación y actuaban como un escudo que protegía a la paciente, no solo de afrontar la noticia de una muerte cercana, sino, además, de una gran sensación de soledad.

Sin embargo, otras personas lo viven como una etapa en la que son capaces de verbalizar su pérdida, pero parece que los hechos no han logrado atravesar la barrera con sus emociones y viven un estado de *shock* temporal que puede terminar en un momento de catarsis en el que el individuo exterioriza este dolor. Esta sensación de confusión emocional, la hemos observado en la experiencia de varios de los entrevistados. El entrevistado 1 describe los primeros días tras su pérdida como “borrosos” y con episodios breves de llanto pero que una vez finalizaban, su mente volvía a no ser consciente de lo que estaba ocurriendo. También relata cómo, el mismo día de su pérdida, estuvo riéndose con sus amigos, lo cual le confundía porque, con palabras textuales, «No sabía si podía reírme en esa situación».

A modo de resumen, Kübler-Ross concluye que:

Como en nuestro inconsciente somos todos inmortales, para nosotros es casi inconcebible reconocer que tenemos que afrontar la muerte. Dependerá mucho de cómo se le diga, de cuánto tiempo tenga para reconocer gradualmente lo inevitable(...) para que abandone

poco a poco su negación y use mecanismos de defensa menos radicales. (Kübler-Ross, p.64).

FASE DE IRA

Una vez el individuo ha superado la fase de negación en la que se repite constantemente que la situación que está viviendo no puede ser real, llega una pequeña aceptación. Esto quiere decir que el sujeto toma conciencia de lo que está ocurriendo, pero no se trata de una aceptación total (en la que más tarde profundizaremos). Así pues, en esta fase, se adquiere una posición de defensa en la que es frecuente que nos preguntemos “¿Por qué a mí?”. Nos enfadamos con todo aquello que nos molesta lo más mínimo porque lo interpretamos como un ataque. Además, aparece una falta de empatía en el individuo debido a que está centrado en su propio dolor (Sabater, 2020), lo cual puede empeorar la comunicación y comprensión entre la persona en duelo y las personas que le rodean.

En contraste con la fase de negación, esta fase de ira es muy difícil de afrontar para la familia y el personal. Esto se debe a que la ira se desplaza en todas direcciones y se proyecta contra lo que les rodea, a veces casi al azar. (Kübler-Ross, 1969, p.74)

Gracias a las entrevistas que hemos realizado, nos hemos dado cuenta de que es difícil identificar que estamos pasando o hemos pasado por esa fase. Una de nuestras entrevistadas aseguraba no haber sufrido esta ira, pero, sin embargo, más tarde, reconocía que una relación amorosa que estaba comenzando se vio resentida por las constantes discusiones que se sucedieron en el periodo posterior a su pérdida. Esto puede ser debido a que se tiene una imagen de la ira muy explosiva y destructiva cuando, en la mayoría de los casos, se trata de un resentimiento constante. Como contaba el Entrevistado 1, que no recordaba tener ataques de ira pero sí interpretaba cualquier inconveniente como algo personal.

FASE DE NEGOCIACIÓN

Durante esta fase, el individuo en duelo se centra en buscar soluciones que puedan revertir la situación en la que se encuentra. Tras la fase de ira, el individuo adquiere una postura más positiva de cara al cambio. Como concluyen Miaja y Moral (2013) «se abandona cualquier conducta autodestructiva y empieza a comprometerse con la recuperación» (p.110).

Este proceso también es conocido como “pacto”, debido a que, en esta fase, la persona en duelo tiende a realizar promesas, a menudo a un ente superior, que pospongan lo inevitable o que nos protejan de volver a sufrir una pérdida en el futuro. Estos pactos pueden tener cualquier tipo de naturaleza, como prometer dedicar la vida a Dios a cambio de que este le proporcione más tiempo o prometer donar el cuerpo a la ciencia si esto ayuda a que los médicos usen su conocimiento para, de nuevo, alargar su vida.

En ocasiones, esta fase también se presenta de forma en la que la persona en duelo imagina situaciones pasadas en las que podría haber actuado diferente, de modo que el desenlace de la pérdida no hubiera sucedido.

Kübler-Ross, expone que «psicológicamente las promesas pueden relacionarse con una sensación de culpabilidad oculta» (p. 114), por lo que, es común que, tras una pérdida, guiemos nuestras acciones basándonos en lo que a nuestro ser querido le gustaría que hiciéramos, como, por ejemplo, realizar unos estudios determinados, cómo le sucedió al Entrevistado 2.

Por último, en un estudio realizado sobre el significado psicológico de estas fases (Miaja y Moral, 2013), se incidió en lo beneficioso de esta fase, pues se trata del primer indicio de la percepción de un futuro tras la pérdida.

El pacto/negociación está relacionado con la posibilidad de alcanzar metas, deseos, expectativas y objetivos orientados hacia el futuro, lo cual otorga a los pacientes y parientes una mayor motivación, fuerza y dirección. Los participantes señalan que el pacto proporciona un sentido a la vida y a la existencia, asimismo da más fuerza ante la adversidad, promoviendo una orientación positiva. (p.124)

FASE DE DEPRESIÓN

En primer lugar, queremos dejar en claro que, a pesar del nombre de esta fase, no se refiere a la depresión considerada como enfermedad mental, a pesar de que sí tienen en común muchos síntomas.

Miaja y Moral (2013), concluyeron que a lo largo de esta fase «se hallaron como definidoras la presencia de tristeza, pensamientos negativos, deseos de muerte, aislamiento social y una actitud de claudicación ante la enfermedad» (p. 124). González y Valdez (2005) asociaron la depresión y la imposibilidad de enfrentarse a la pérdida con los grandes miedos del ser humano, que son la muerte y la soledad. Estos miedos, provocan en la persona un estado de desesperanza.

Según Kübler-Ross (1969), este proceso se desencadena cuando la pérdida se convierte en tangible, y es en ese momento cuando se es consciente no solo de que deberá aceptar la falta, sino que, a partir de entonces, se deberá crear una realidad cimentada sobre esa ausencia.

Esto puede suceder, por ejemplo, al realizar una acción que normalmente se solía hacer con alguien que ya no está, el volver al lugar donde solía estar la casa que se ha perdido en un incendio o tras la operación de una paciente con cáncer de útero. Son hechos que se traducen en una dimensión mucho mayor, como es el aprender a hacer algo en solitario cuando siempre se hacía en compañía, la pérdida de un hogar y la sensación de seguridad asociado a él y, por último, la sensación de que ya no se es una mujer en términos y cánones biológicos, derivando en una crisis de identidad.

FASE DE ACEPTACIÓN

Esta es la quinta y última etapa que experimentará la persona en duelo y que trabajaremos junto a las cuatro anteriores en nuestra propuesta escenográfica. Comienza cuando se consigue adaptarse a la nueva situación, cuando se toma total conciencia de que se ha sufrido una pérdida y que es posible continuar con la vida. Supone un pequeño respiro tras la dura ira y la tristeza de las fases anteriores. En su lugar, aparece una falta de intensidad a la hora de sentir, así como un cansancio emocional. Sin embargo, pese a lo que pueda parecer, no se trata de un momento en el que la felicidad sustituye al dolor, sino que este simplemente comienza a desaparecer, como menciona Kübler-Ross (1969): «No hay que confundirse y creer que la aceptación es una fase feliz. Está casi desprovista de sentimientos. Es como si el dolor hubiera desaparecido, la lucha hubiera terminado» (p. 148).

Así pues, a partir de este momento, la persona en duelo comenzará un viaje en el que poco a poco, volverá a sentir emociones como la felicidad y la alegría.

2.2. EL PROCESO DE DUELO EN EL ARTE

El ser humano se ha visto forzado a lidiar con el duelo a lo largo de toda su historia debido a que, donde hay una pérdida, existe un duelo. Especialmente, tras la pérdida más primitiva que conocemos, la muerte. El mundo del arte, en cualquiera que sea su disciplina, ha sentido siempre una fascinación hacia el fenómeno de la muerte debido, especialmente, a lo atractivo que resulta el misterio que la rodea, como explica Bauman (2007):

La mortalidad humana es la *raison d'être* del arte, su causa y su objeto. El arte nació y perdura desde la conciencia, una conciencia que sólo los seres humanos tenemos: que la muerte es un hecho que viene dado y que la inmortalidad ha de fabricarse, y una vez fabricada debe ser preservada día tras día. La historia del arte nos indica que arte y conciencia de la mortalidad vinieron al mundo de la mano y que, quizá, el arte morirá cuando la muerte pase al olvido o deje de interesar. (p. 15)

Con esta finalidad, muchos artistas han retratado la devastación tras una muerte, mostrando el dolor en los rostros de sus protagonistas y en ambientes oscuros y sombríos. Como ejemplo podemos poner el ambiente que rodea al protagonista que se vuelca abatido sobre un lecho en *Dolor* de Cezanne (1867), mostrado en la figura 1. También aparece esta extrema melancolía en los duros y fríos azules que envuelven la historia de amor de Marc Chagall y su esposa fallecida en *Around her* (Chagall, 1945), en la que el autor aparece con el rostro al revés (Figura 2).

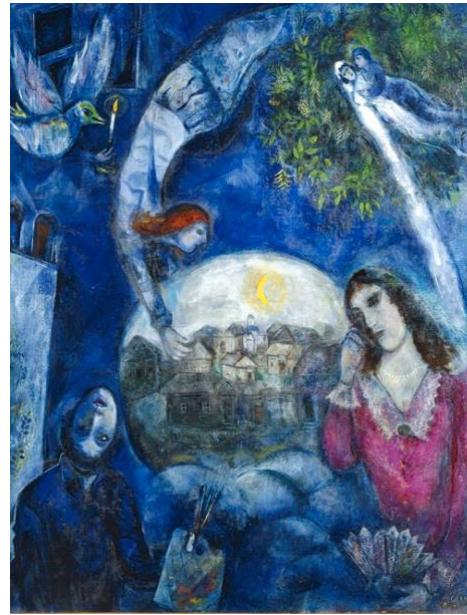
Figura 1

Dolor (Cezanne, 1867)



Figura 2

Around her (Chagall, 1945)



Como último ejemplo, tenemos la obra pictórica del *Guernica* (Picasso, 1937), que muestra los horrores de una guerra y el posterior duelo de todo un pueblo bombardeado, así como de un país entero. Este doloroso duelo se puede ver, sobre todo, en el rostro de una madre que coge en brazos a su hijo muerto, que recuerda a la escultura de La Piedad (Miguel Ángel, 1499). El cuadro de Picasso carece de color. Como el mismo autor compartió, el motivo es el deseo de mostrar la «brutalidad y oscuridad» que conlleva una guerra. Además, el negro se considera el color de todo final, así como el color del duelo en la cultura occidental (Heller, 2000).

Como hemos observado, el uso de la oscuridad y el negro para representar la muerte ha sido un común denominador a lo largo de la historia, sin embargo, en este proyecto, queremos alejarnos de la representación visual del duelo basado únicamente en la muerte y en la tristeza. Por supuesto y por definición, el duelo es un proceso doloroso, pero, como hemos observado anteriormente, este dolor es más complejo que la sensación de pesadumbre y tonos grises.

Por este motivo hemos elegido una serie de obras que se centran más en la representación de las emociones de la autora o autor tras una pérdida. Así pues, se ha tratado de analizar la forma en la que han canalizado su duelo a través del arte, así como qué colores u objetos asocian a su propio proceso.

En primer lugar, nos adentraremos en el trabajo del artista cubano Félix González Torres. En 1991, este artista realizó una serie de trabajos en los que mostraba el duelo tras la pérdida de su pareja. Representa la ausencia, el amor, el luto, mediante objetos cotidianos, aparentemente sin importancia en nuestro día a día pero que adquieren una dimensión nueva tras una pérdida. Uno de ellos, *Untitled (Perfect Lovers)* se trataba de una instalación de dos relojes puestos a la misma hora, que coincidía con la hora exacta en la que murió su pareja. Poco a poco, con el paso del tiempo, estos relojes iban

perdiendo su sincronía y separándose cada vez más hasta que finalmente, uno de ellos se pararía, tal y como sucedió con su relación. Además, el crear esta obra, supuso para el autor, una forma de afrontar su miedo a perder una relación, su tiempo o una relación. Como él mismo declaró:

El tiempo es algo que me da miedo... o solía hacerlo. Esta pieza hecha con los dos relojes fue lo más aterrador que he hecho. Quería enfrentarme a ello. Quería esos dos relojes justo frente a mí, haciendo *tic tac*.

Ese mismo año también creó *Untitled (Billboard)* con la misma temática (Figura 3). Esta vez, distribuyó dos docenas de paneles publicitarios por todo Manhattan con la misma fotografía, una imagen de una cama vacía con sábanas blancas en las que se podía ver todavía la evidencia de que dos cuerpos habían estado tumbados. (Wainwright, 2020).

Esta representación del duelo resulta una descripción poética de lo que significa perder a alguien a quien se ha querido tanto y con quien se ha compartido tantas veces tiempo y cama.

Motoi Yamamoto, por otra parte, tiene una forma diferente de expresar su duelo y es mediante la creación de delicados y complejos dibujos usando un solo material: la sal. Yamamoto perdió a su hermana en 1994 y desde entonces, ha usado este método como proceso curativo. Como explica Sloan (2012) «Yamamoto comenzó a crear arte a partir de la sal mientras lloraba la muerte de su hermana, en un esfuerzo por preservar sus recuerdos. Él ve sus instalaciones como ejercicios que son a la vez fútiles pero necesarios para su curación» (párr.4). Para el artista, cada trazo que realizaba era un recuerdo bonito de su hermana que plasmaba sobre el suelo. El uso de la sal no es aleatorio, ya que este elemento es un símbolo representativo de la purificación y duelo en la cultura japonesa (Reynolds, 2012), además, al contrario de lo que podemos estar acostumbrados en la cultura occidental, el blanco es el color que representa tanto el duelo como la pureza en algunas culturas orientales (Heller, p.130)

Figura 4

Saltworks: Return to the Sea (Yamamoto, 2012)



Figura 3

Untitled (Billboard) (González Torres, 1991)



En su instalación de 2012 *Saltworks: Return to the sea* (figura 4), Yamamoto animaba al público a coger un puñado de la sal que formaba su trabajo y lo devolviera al mar, permitiendo así la creación de vida. (Reynolds, 2012). De este modo, el artista concibe el duelo como un proceso que acaba con una especie de renacimiento.

Otro ejemplo es la obra de la artista mexicana Frida Kahlo en la que representó el duelo, el cuadro *Henry Ford Hospital* (1932). Esta obra es el resultado del duelo tras un aborto. En ella, se retrató a sí misma, con lágrimas en los ojos, sobre una cama de hospital bañada en sangre. La camilla flota con la ciudad de Detroit de fondo, evocando al sentimiento de soledad y aislamiento del proceso, especialmente al encontrarse lejos de México, su lugar de origen. (Wixom, 2012) De su vientre salen seis cordones rojos que le conectan con seis figuras. Estas figuras nos evocan el feto del hijo que ha perdido (centro superior); un caracol (superior derecha), sugiriendo la lentitud del horrible proceso de perder un hijo y de la recuperación. En la parte inferior encontramos, a la izquierda una máquina que transmite la impersonalidad del equipo médico que le trató; en el centro aparece una orquídea, recuerdo del regalo que le hizo Diego Rivera, su marido. Los dos objetos restantes se tratan de partes del cuerpo -un vientre y una pelvis rota- retratos de su cuerpo “roto” resultado de sus problemas de salud, que eran los posibles causantes de su aborto (Burrus, 2008).

Figura 5

Henry Ford Hospital (Kahlo, 1932)



Canaliza así, la artista, mediante el arte, una pérdida extremadamente dolorosa y lenta que deriva en un duelo acrecentado por la sensación de soledad que se siente durante el proceso, especialmente, si se trata de un aborto.

Otro ejemplo es el de la ilustradora valenciana Paula Bonet que, tras sufrir dos abortos espontáneos, empleó su duelo para crear *Roedores, cuerpo de embarazada sin embrión* (Penguin Random House, 2018), un libro que explora las emociones que sentía posterior a su pérdida. Por una parte, incluye una serie de ilustraciones dedicadas a su hija en las que representa distintos roedores y sus características, debido a que le llamaba por el nombre de “Ratoncita”. Por otro lado, recoge, en un diario, su experiencia, además de reflexiones sobre el papel de la mujer en la sociedad y el tabú ligado a un tema como el aborto.

Por último, queremos destacar la obra de Sarah Pucill, *Stages of Mourning* (2003). Se trata de una película de 18 minutos en la que la artista vuelca su duelo tras la pérdida de su pareja Sandra. En ella, se puede ver a la artista tratando de reconectar y revivir recuerdos que vivió con su pareja. Mediante la proyección o superposición de imágenes (Figura 4), Sarah se inmerge en fotografías o grabaciones que tomó de Sandra previamente. No es solo el intento de adentrarse en un recuerdo con su ser querido, sino que también aparece tratando de recrear memorias plasmadas en fotografías, ya sea de ambas o solo de Sandra. Aquí se ve un deseo de querer mantener vivo y traer de vuelta algo que ya no está, de crear recuerdos con recuerdos, como señala Naomi Salaman en un análisis de la obra:

Ella se coloca en la imagen y quiere entrar dentro de ella. Entonces, deliberadamente, vuelve a escenificar o a filmar tomas de su archivo. Esta duplicación de ilusiones; estratificación de ilusiones de ilusiones; esta acumulación es como una máquina que

debería haberse detenido. Una máquina basada en la repetición y la duplicación, que solo vemos cuando falla, cuando funciona mal. (2003)

En un momento determinado, la artista rompe a llorar mientras recrea un fragmento de una película que realizó con anterioridad. Este momento, que actúa como clímax de la pieza, puede interpretarse como la catarsis de camino a la aceptación, capturó uno de esos momentos en los que la persona en duelo libera sus sentimientos.

La obra en general derrama una melancolía y un deseo de querer sentirse cerca de lo que ha perdido. Hemos observado gracias a nuestras entrevistas que, durante el proceso de duelo, es muy importante para el deudo sentirse cerca de aquello que han perdido. Puede demostrarse con cosas sencillas como acudir al cementerio (Entrevistado 1, comunicación personal, 2020) o tocar la vieja guitarra que pertenecía al ser querido (Entrevistado 2, comunicación personal, 2020). Probablemente, esta sea la forma que tenía Pucill de acercarse a su pareja, recreando recuerdos, vistiéndose y posando como ella o, sin duda, creando arte, que era lo que más les unía.

Figura 4

Stages of mourning (Pucill, 2003)



Esta propuesta resulta especialmente interesante debido a su final, en el que, mientras un video de su pareja danzando por una playa se proyecta sobre las cortinas de la ventana de un cuarto, vemos como, en color, la misma Sarah se levanta y abre las ventanas, dejando así entrar la luz. El filme acaba con la figura de Sarah, frente a la ventana con la imagen de Sandra, a lo lejos, proyectada sobre su espalda. Esta metáfora de “ver la luz al final del túnel” se repite bastante en la cultura popular como símbolo de recuperación de esperanza. A esto se le suma la pequeña proyección, que puede significar la integración final de la pérdida en nuestra realidad, así como la comprensión de que, es posible seguir teniendo cerca a aquello que echamos de menos a la vez que continuamos nuestra vida.

En este trabajo vemos una imagen del duelo muy personal, en la que, similar a la visión de González-Torres, está muy ligado al recuerdo y a la memoria de aquello que se ha perdido, y expresado, sobre todo, en situaciones cotidianas.

Tras haber analizado estas obras, podemos concluir que, en la representación visual del duelo aparecen fuertes cargas de sentimiento de soledad, de miedo a crear una realidad en la que aquello que han perdido ya no existe. Además, se encuentra en el arte la forma, no solo de canalizar su dolor, sino también de refugio en los recuerdos que todavía le unen a lo que han perdido.

2.3. EL DISEÑO DE PRODUCCIÓN COMO CONSTRUCTOR DE EMOCIONES

El diseño de producción es, a grandes rasgos, la disciplina encargada de crear el aspecto visual único de la película. Bergfelder, Harris y Street (2007) realizan una acertada definición de lo que significa el diseño de producción:

A un nivel muy básico, los decorados proporcionan a una película su aspecto inimitable, sus contextos geográficos, históricos, sociales y culturales, así como el marco físico dentro del cual debe desarrollarse la narrativa de una película. (p.12)

Con esta definición, puede parecer que su papel es meramente práctico, sin embargo, sus cualidades van más allá de esto. El diseño de producción tiene el rol de diseñar espacios que ayuden a identificar a un determinado personaje, así como dar pistas sobre su psicología o intenciones. Mediante códigos estéticos tales como los colores, formas o texturas, definen el aire o la atmósfera de la narrativa, siendo un elemento clave a la hora de determinar el género de la pieza audiovisual.

Cabe hacer una diferenciación con la dirección artística, un rol con el que a menudo, la línea que los separa se encuentra borrosa. Como hemos mencionado anteriormente, el diseñador de producción es el encargado de crear la estética visual de la película y coordinar y asegurarse de que su visión se cumple a lo largo de todo el proceso. La dirección de arte, por otro lado, trabaja para que esta visión se lleve a cabo. Entre otros, maneja los presupuestos, coordina al equipo de arte y es el encargado de elegir más concretamente todos los elementos que formarán la escenografía. Así pues, el director de arte y el diseñador de producción tienen trabajos distintos, pero trabajan con un mismo fin, por lo que la comunicación entre ambos es crucial.

Como hemos comprobado el diseño de producción trabaja a muchos niveles a la hora de crear una pieza audiovisual. Sin embargo, es, a menudo, el gran olvidado de cara al público a la hora de valorar un filme. Quizá sea por su concepción como “transparente”, en la que se considera un buen trabajo cuando apenas puede apreciarse. Pese a esto, se trata de una disciplina que supone, no un apoyo, sino uno de los pilares esenciales en los que se sustenta una obra audiovisual.

De este modo, en este apartado revisaremos la importancia del diseño de producción en una producción, sea cual sea su naturaleza, así como su capacidad de trasladar al público lo que sienten los personajes.

El ejemplo más claro que nos viene a la cabeza es el cine expresionista alemán de principios del siglo XX. Durante esta corriente, el diseño de producción adquirió un nuevo protagonismo en el que se primaba la representación subjetiva de las emociones ante la objetividad de la realidad. Así pues, en obras como *El gabinete del Dr. Calligari* (Viena, 1920) o *Nosferatu* (Murnau, 1922) se presentaba una realidad distorsionada, con perspectivas imposibles, líneas oblicuas y una ausencia de simetría, que aportaba a las historias una sensación de inestabilidad y asfixia que eran tan importantes para su narrativa como el propio guion.

Sin embargo, existe una corriente de pensamiento (Wendorff, 1933), que considera el diseño de producción como un mero fondo que sirve exclusivamente para que el guion sea apoyado sobre él.

Los mejores "decorados" en mi experiencia son aquellos que olvidas tan pronto como termina la película y las luces se vuelven a encender en el teatro. Lo esencial de la película es la acción de los personajes. El trabajo del director de arte es proporcionarles un fondo y un fondo es lo que debe permanecer a toda costa. (p.445)

Muchos teóricos han tratado de encontrar el origen de este cambio de visión de la escenografía de un elemento constructor de la narrativa a un simple fondo. Una de estas teorías (Weihsman, 1988), culpa a Hollywood y a su sistema de estudios en el que primaba mucho más el ingreso monetario que el desarrollo creativo. «El *studio system* condujo al estancamiento: desarrolló rápidamente una experiencia técnica caracterizada por la eficiencia, la velocidad y la destreza, pero carecía de creatividad y libertad artística» (p. 22). Así pues, durante esta época, comenzó a concebirse el diseño de producción como un elemento necesario para la contextualización temporal y/o espacial, en lugar de como un contribuyente a el sentimiento general de la obra.

Contraria a esta teoría, Charles Affron y Mirella Affron (1995), realizaron un total de cinco puntos en los que un set se compromete con la narrativa, de los cuales hemos realizado una breve descripción a continuación:

El primero es el de "denotación", esto es, el que no es necesariamente llamativo, ya que su finalidad es crear una sensación de realidad a través de la verosimilitud dentro de la obra.

En segundo lugar, la "puntuación", cuando un elemento acentúa puntos clave de la trama o de un personaje, como por ejemplo en *Mildred Pierce* (1945), en el que vemos constantemente en el diseño de producción telas de estampado de cuadros, asociado fuertemente con la cocina, lo cual tiene un gran peso en la trama.

En tercer lugar, el "embellecimiento", en el que el diseño adquiere una intensidad mayor ya que necesita imágenes más potentes para adquirir un mayor nivel de retórica. Un ejemplo es *Rembrandt* (1936), en la que el director artístico Vincent Korda creó una escenografía que replicaba las pinturas neerlandesas del siglo XVI y XVII.

El siguiente, es el "artificio". Dentro de esta categoría entraría todo aquel diseño de producción que está realizado con el fin de ser visto, de crear conciencia de que lo que se está viendo está construido. Algunos ejemplos podrían ser el ya mencionado antes *Caligari* (Wiene, 1920) o la adaptación al cine de la obra de *Shakespeare, Como gustéis* (Czinner, 1936), en las que la acción se desarrolla en jardines de árboles falsos cuyas hojas no se mueven y unas perspectivas muy forzadas que refuerzan la idea del ilusionismo.

Por último, se encuentra el diseño de producción como función narrativa. Se da, sobre todo, en piezas en las que la acción se desarrolla en un único set (o

mayoritariamente en uno) como es el caso de *La Soga* de Albert Hitchcock (1948). En consecuencia, el espacio y los elementos que en él se incluyen, actúan como imagen que organiza la narrativa.

Así pues, siguiendo esta teoría, podemos determinar que, de manera más o menos llamativa, la dirección de arte nos revela un complejo universo repleto de significado que eleva la obra a un nivel emocional superior.

Podemos asociar colores a determinados personajes que representen sus emociones siguiendo la psicología del color, de forma que sus intenciones vayan discretamente calando en nuestra mente. Podemos pintar el interior de la casa de un villano violento y sangriento de un rojo intenso para representar la ira que le mueve, como es el caso de la mansión *CandyLand* en *Django Desencadenado* (Tarantino, 2012). Además de los colores, las formas y la arquitectura, nos revelan aspectos psicológicos importantes de la trama, lo cual nos lleva de vuelta al ejemplo del expresionismo alemán. Así pues, es probable que encontremos representado el hogar de un anciano entrañable lleno de objetos de todo tipo y multitud de colores, mientras que el de un villano frío y calculador estará formado por líneas limpias y una paleta de colores muy limitada.

Sin embargo, existe la posibilidad de llevar estas técnicas hacia un nivel más elevado, en el que el diseño de producción no sea tan invisible y se utilice, de manera premeditada, para acentuar las emociones de los personajes.

En la película *La espuma de los días* (Gondry, 2013), Stéphane Rozenbaum crea un universo fantástico que actúa como marco de una bonita historia de amor. En él, incluye escenarios con una alta carga metafórica que se corresponde con el momento vital y las emociones que sienten los personajes. Por ejemplo, durante la primera cita de los personajes, estos sobrevuelan la ciudad sobre un artillugio con forma de nube, así como a la salida de su boda en el que el espacio se convierte en una pecera gigante donde los personajes caminan flotando casi sin gravedad.

No obstante, a lo largo de la historia, el personaje femenino enferma y, conforme empeora su situación, su casa va encogiéndose, pierde color y las paredes comienzan a enmohecer.

Sí es cierto que en películas de corte fantástico es más común tomarse más licencias a la hora de crear escenarios, pues se trata de la construcción de un mundo que no podemos comparar con la realidad que vivimos, como es el caso del ejemplo anterior. Aunque también es cierto que existen otras propuestas con una narrativa más realista que se atreven a experimentar con el diseño de producción en el sentido en el que más que retratar fielmente la realidad tangible con los diferentes escenarios, formas y colores, lo que están creando es un universo metafísico.

Nos descoloca al principio pero asimilamos con rapidez que aparezcan unas zapatillas Converse entre los zapatos de *Maria Antonieta* (Coppola, 2006) en el filme de Sofia Coppola con diseño de producción de K. K. Barret. Al fin y al cabo, la secuencia ilustra a la protagonista, que no es más que una adolescente, vistiéndose. En este sentido, se trata de un anacronismo que no desprestigia la película, ya que es la emoción y el tono de esa escena lo que prima ante la verosimilitud histórica.

En *Dogville* (Von Trier, 2003), por otra parte, se utiliza una propuesta escenográfica muy teatral de un vecindario desarrollada por Peter Grant. Con casas sin paredes y calles pintadas en el suelo para representar la falta de privacidad y la vida en un pueblo pequeño, en el que todo el mundo parece seguir la norma de “ver, oír y callar” hasta en situaciones de abuso. El uso de una escenografía teatral puede deberse también a que, por naturaleza, los personajes de una obra están colocados sobre un escenario para ser observados, lo que amplifica el sentimiento general de la película de estar expuesto continuamente.

Así pues, el teatro, por su naturaleza y su largo recorrido, se pronuncia quizá mucho más valiente a la hora de crear un decorado. El lenguaje, aunque similar y a menudo intercambiable, es diferente en lo que respecta a la escenografía teatral y de cine. La diferencia más clara recae en los recursos que posee cada una de las disciplinas. En una obra audiovisual y teatral se comparten los elementos lumínicos, sonoros, interpretativos y escenográficos. Sin embargo, una pieza teatral, en su expresión más clásica, carece de cámaras, aquello que nos muestra con detalle lo que se quiere que veamos. De esta manera, la escenografía teatral deberá exagerar sus facciones, de forma que pueda verse e interpretarse desde cualquier punto de la sala. Además, se deberá crear un espacio que pueda, no solo sobrevivir a ella, sino también aprovecharse de la libertad visual que tiene el público de una obra dramática. El cine, sin embargo, solo nos enseña lo que, por guion e intención se quiere que veamos.

Así pues, el arte teatral ha aprovechado estas cualidades para llevar al máximo nivel de expresividad todos sus recursos. Entre ellos, la escenografía.

Podríamos poner infinitos ejemplos de cómo la escenografía representa estados emocionales determinados. Hemos seleccionado un par.

Un ejemplo es la escenografía que Paco Azorín creó para la representación de la obra *Refugio* (del Arco, 2017) en la que los protagonistas encuentran en su casa tanto un espacio seguro, como un lugar que les asfixia y encierra. Así pues, la puesta en escena se basaba en un cubo en el centro del escenario en el que los cinco personajes interactuaban, como él mismo lo definía, «En un sentido profundo, este cubo determina un lugar de juego para representar diferentes estados del alma».

Otro ejemplo es el de la obra *Sur le concept du visage du fils de Dieu* (Castelucci, 2010). En esta pieza vemos cómo ocurren situaciones vitales muy banales y hasta escatológicas mientras el escenario lo preside un gran retrato de Jesucristo, haciendo ver que su presencia es muy importante en la vida de los personajes.

Con todo esto, podemos concluir que es posible utilizar la escenografía como un espejo en el que se reflejen las emociones de los personajes. De esta forma, el público puede, no solo interpretar con más facilidad lo que se narra, sino acercarse a lo que sienten los personajes. Esto puede conseguirse empleando elementos asociados a la escenografía teatral ya que, cine y teatro pueden nutrirse unos de otros para llegar a funcionar de manera hasta simbiótica para elevar a un nivel superior su mensaje.

3. CASO PRÁCTICO

3.1. ELECCIÓN DEL TEMA

Como mencionamos en apartados anteriores, la concepción contemporánea de la muerte y el duelo ha cambiado hasta el punto de convertirse en un tabú del que nos incomoda hablar y que se tiende a vivir en la más estricta intimidad y casi en secreto. Esta transformación del concepto ha sido uno de los determinantes para la elección de la temática sobre la que gira el proyecto. Como hemos comprobado, el duelo es un proceso natural y necesario para la superación de una pérdida que debería normalizarse de nuevo, pues, como comprobó Kübler-Ross (1989), la soledad es uno de los motivos por los que el duelo puede agravarse hasta llegar a afectar seriamente la salud mental. Nuestra intención es mostrar este proceso con toda la complejidad que lo forma y alejarnos de la visión del duelo como un estado estático de tristeza.

En lo que respecta al guion de nuestra escenografía, hemos elegido especialmente el poema *Parliament Hill Fields* (1961) de Sylvia Plath (Anexo 3) debido a que existe un tipo de duelo que ha sido, durante mucho tiempo y sigue siendo, un motivo de ocultamiento y vergüenza. Se trata del duelo que se experimenta tras sufrir un aborto espontáneo.

Este duelo es especialmente complejo ya que, al dolor de la pérdida, se suma, a menudo, una sensación de vergüenza y culpabilidad, que solo se ve acentuada por el tabú que rodea socialmente a este tema.

La realidad, sin embargo, es que entre el 15 y el 25% de los embarazos terminan en aborto espontáneo (National Collaborating Centre for Women's and Children's Health, 2012). Por lo tanto, si hasta una cuarta parte de las mujeres embarazadas tienen que pasar por este proceso, ¿por qué solo oímos sus historias cuando nos esforzamos por buscarlas y nos paramos a escuchar?

El motivo de esto se debe quizás a la antigua concepción de la mujer como una figura decorativa con un vientre que algún día creará y criará a unos hijos.

No fue hasta mediados del siglo XX, con la segunda ola feminista (o tercera, según autores) cuando las mujeres perdieron el miedo a tratar temas, hasta entonces, prohibidos.

Si la primera ola feminista reclamaba los derechos básicos para las mujeres - tales como el derecho a decidir sobre su propio cuerpo- y se alzó con la victoria del sufragio femenino, la segunda se centró en la liberación de la mujer. Se buscaba destruir el sistema patriarcal en el que las mujeres se veían atadas desde que nacían por el simple hecho de ser mujer. Hasta entonces, el papel de la mujer en la sociedad era casarse con un hombre y dedicarse exclusivamente al cuidado de su marido y de los hijos que tenía que concebir para considerarse una buena mujer. Pese a los avances que se habían realizado años anteriores, esta mentalidad seguía vigente, como narra Friedan en 1963 en su libro *La Mística Femenina*: «Un siglo antes, las mujeres habían luchado por conseguir una educación superior; ahora las chicas iban a la universidad para conseguir un marido» (p.29).

Del mismo modo, pese a que en la actualidad, la mujer occidental posee muchas libertades en comparación, la forma de pensar sigue, inconscientemente, muy condicionada por la sociedad patriarcal en la que se desarrolla, sigue en nuestro subconsciente y es la responsable, como hemos mencionado anteriormente, la necesidad de ocultar un aborto y sentir vergüenza por ello.

3.1.1. SYLVIA PLATH Y EL MOVIMIENTO FEMINISTA

En el caso de Sylvia Plath, si la comparamos con el estilo de vida que se esperaba de una mujer entre los años 50 y 60, puede parecer que no se diferenciaba tanto. La poetisa nació en Estados Unidos en octubre de 1932 en un hogar marcado por la crueldad y posterior muerte de su padre, como narra en su poema *Daddy* (Plath, 1962), lo cual le llevaría a sufrir enfermedades mentales a lo largo de su vida. Conoció a su marido en la universidad, se casó a los 24 años y, aunque no finalizó su vida académica entonces, sí lo hizo cuando se convirtió en madre. Sin embargo, para ella, era tan importante su familia como su deseo de escribir, por lo que encontró una manera de equilibrar ambos.

Pese a que nunca se pronunció como una persona feminista, gran parte de su poesía muestra signos de preocupación por los temas que defenderían en los años 60 con la segunda ola del feminismo, haciendo que se convirtiera en los años 70 en un icono del movimiento.

Su poesía confesional se caracterizó por ilustrar temáticas como las enfermedades mentales, el cuerpo femenino, las mujeres y su papel en la sociedad, como en el poema *Childless woman*, en el que se define como una bestia terrible, como una mujer sin vida al no poder concebir hijos. Muestra una lucha por tener un papel en la sociedad y escapar del poder masculino, como en su poema *Lady Lazarus* (Plath, 1962).

Con su novela, *The Bell Jar* (Plath, 1963), puso de manifiesto la búsqueda de la identidad femenina en un personaje que sufre de depresión, algo impensable en una sociedad patriarcal en la que la figura femenina era meramente decorativa y por ello, no debía tener ningún fallo.

Todo esto implicaba una ruptura en lo que se esperaba de una mujer en esa época, que debía ser perfecta, inmaculada, sin problemas. Si ya era escandaloso que una mujer mostrara sus opiniones o emociones en público, hacerlo escribiendo de forma tan pura, sensible y cruda y, además, publicarlo en un libro, supuso un cambio en la forma en las que las mujeres se veían a sí mismas, tanto interiormente como en la sociedad. Su influencia fue tangible hasta después de su muerte en 1963, y sigue siéndolo hasta hoy en día.

En nuestro trabajo, queremos seguir los pasos de la autora que se atrevió a quebrar los esquemas sociales establecidos para las mujeres y realizar una propuesta disruptiva que rompa también los estándares pero de forma visual.

3.1.2. PARLIAMENT HILL FIELDS

El poema sobre el cual se diseñará la escenografía es *Parliament Hill Fields* (Plath, 1961), que puede encontrarse en el Anexo 3. Sylvia Plath escribió este poema en 1961 tras sufrir un aborto. En él, narra sus emociones tras la pérdida mientras pasea por el parque londinense que le da título. Sin embargo, más que caminar, parece que vaga sin rumbo, como flotando, dejándose llevar por el propio parque, por su propio proceso de duelo.

A lo largo de todo el poema, se entrevé diferentes sentimientos que le inundan y abruman («De los estanques unidos que mis ojos contraen de dolor y rebosan; La ciudad se derrite como el azúcar.»). Se tiene presencia en todo momento el sentimiento

de soledad que siente al no poder compartir su dolor públicamente, como si su embarazo nunca hubiera ocurrido, como si su hijo o hija nunca hubiera existido. («Sin rostro y pálido como porcelana //El cielo redondo sigue ocupándose de sus asuntos.//Tu ausencia es discreta; //Nadie puede darse cuenta de lo que me falta.»)

Entre todas las emociones que siente, el dolor y la pena son los más presentes en sus palabras, usando adjetivos y metáforas que retratan un paisaje grisáceo y melancólico. Le duele ver un grupo de niñas que le recuerda a lo que ha perdido, pero también el silencio que dejan a su paso cuando se alejan. Sin embargo, hay otras emociones que le confunden, como una sensación de culpabilidad por sentirse “demasiado feliz”.

Poco a poco deja ver la intención de dejar marchar el recuerdo de lo que ha perdido con el fin de poder continuar su vida. Cada vez se acerca más a “la casa iluminada”, su hogar, su lugar seguro, la aceptación, y se va reconciliando con la idea de que tiene que vivir sin ello. El motivo que le hace cambiar de mentalidad es el recuerdo de sus otros hijos, que aún tiene que cuidar. Así pues, es en las dos últimas estrofas, describiendo la habitación de un bebé, cuando comienza a “iluminarse” el poema y a describir un paisaje más cálido al darse cuenta de que son las dificultades las que le han llevado a ser quien es y a la vida que tiene en la actualidad con su marido y sus hijos. Este positivismo se ve reflejado en el último verso en el que la protagonista “entra en la casa iluminada”.

Con la finalidad de ajustar el poema a nuestro proyecto, hemos dividido los versos y estrofas en cinco grupos, cada uno relativo a una fase del duelo. Esta división se ha realizado teniendo en cuenta cada una de las características emocionales del proceso y buscándolas en las palabras de Sylvia Plath.

Así pues, procederemos a analizar cada una de estas partes relacionándolo con nuestro propósito.

En primer lugar, encontramos la fase de negación, que abarca las dos primeras estrofas. El motivo de la elección es, primeramente, su orden en el poema. Se trata de las dos primeras estrofas para la primera fase del proceso de duelo. Por otro lado, muchos versos nos dan pistas que nos recuerdan a las emociones que hemos comprobado que aparecen en esta etapa. La fuerza de este fragmento recae en la primera estrofa, en la que se deja ver que, pese a haber sufrido una pérdida, todo a su alrededor sigue su curso natural, como ella misma dice, «nadie puede notar lo que me falta».

Se describe, además, un paisaje «pálido como la porcelana» y «sin rostro», además de un Sol, que está, pero que brilla con una luz demasiado suave. Todas estas descripciones, pueden relacionarse con el estado de negación, basándonos en el sentimiento de confusión, la blancura de la ausencia. La negación fluctúa entre la sensación de que todo sigue igual y el conocimiento de que hay una gran parte que falta. En este caso, el recuerdo de su pérdida puede asociarse a la figura de las gaviotas (las aves pueden simbolizar en algunas culturas populares la llegada de un bebé, así como la liberación de un alma) que lo han revuelto todo e interrumpen la calma del ambiente.

Siguiendo con el orden del poema, hemos asignado las estrofas 3 y 4 a la fase de negociación. En este fragmento nos hemos centrado especialmente en el verso número 15, donde se puede interpretar un atisbo de esos pactos que se realizan durante

esta fase. Promesas o sacrificios que ayudan a consolarnos esperando que, si cumplimos nuestra parte, podremos revertir, o mejorar la situación. En este caso en particular, puede interpretarse como un sacrificio el hecho de que deje tragarse por ese grupo de niñas, -que se usa con el doble sentido de la palabra *crocodile*- y el convertirse en una piedra o un palo. Una especie de trato con el parque le convierte en parte de él para que, de algún modo, le deje continuar hasta casa.

Las dos siguientes estrofas pertenecen a la fase de depresión. En este caso nos hemos basado en la descripción tenue y oscura que realiza. Utiliza muchos elementos del paisaje como las nubes o los cipreses para transportarnos a un lugar tenue y melancólico. Además utiliza la metáfora de ser un fantasma que puede referirse al estado de tristeza en el que parece que vivamos como vagando sin destino, sin una muestra de alegría en el rostro.

Sin embargo, en el verso número 29 escribe que “está demasiado feliz”. Esto puede interpretarse no como un sentimiento de felicidad, sino de culpabilidad, siente que debería estar más dolida de lo que lo está al haber comenzado a sentir que podía encontrar una nueva realidad sin aquello que le falta.

Siguiendo con el recorrido del poema, podemos identificar la fase de ira en las siguientes dos estrofas (7 y 8). A diferencia del resto del poema, en el que se narra una actividad más calmada, salvando algún momento, es en estas estrofas donde parece que se encuentra el mayor movimiento. Aparecen riachuelos con los que la mente de autora quiere correr, revolviendo las piedras y el paisaje mientras el llanto y lo que ha perdido se desvanece. Esto puede relacionarse con la sensación de ira que, comparada con el resto de fases, posee una intensidad mayor. Sin embargo, sigue presente la evolución hacia la aceptación, con la metáfora de la noche llegando y con ella, la luna como curando una herida.

Finalmente encontramos las estrofas referidas a la fase de aceptación, que son la 9 y 10. En este fragmento, se describe una habitación de bebé iluminada y tranquila. Es en este momento en el que la autora, mediante la fotografía de su otra hija, acepta la situación debido a que se da cuenta de que aún tiene una vida en la que todavía tiene cosas bonitas que cuidar, así como de que todas las dificultades que ha vivido anteriormente le han llevado a tener todo lo bueno que tiene su vida.

Finalmente, el verso probablemente más potente y que más nos ayuda a crear una imagen visual es el último, en el que la protagonista del poema deja atrás el parque y entra en su casa iluminada.

3.2. CONCEPTO GENERAL

El objetivo principal de este proyecto es desarrollar un escenario transformable en el que puedan representarse visualmente las cinco fases del duelo reflejadas en el poema de Sylvia Plath. Por este motivo se ha desarrollado una escenografía que pueda transformarse sin necesidad de cambiar de escenario.

La originalidad de este proyecto se encuentra en que esta escenografía pueda tratarse de una cápsula escénica que pueda aplicarse a más de un ámbito como puede ser el teatral, audiovisual o dentro del marco de una galería. Por este motivo, nuestro diseño posee influencias tanto de obras audiovisuales, como teatrales y de la instalación

artística. Esta confluencia de disciplinas es utilizada por artistas como Pipilotti Rist o Matthey Barney, que conjugan video con instalación e incluso performance.

Posee varios niveles de simbolismo y significado que le aportan riqueza tanto visual como conceptual.

La escenografía propuesta habla del duelo de cualquiera que sea su naturaleza, de forma que cualquier persona pueda llegar a sentirse identificada con lo que se representa. Pero también se trata de un retrato de un duelo invisibilizado que sufren muchas mujeres al sufrir un aborto espontáneo, usando como base un poema de una autora feminista como es Sylvia Plath, que se atrevió a desafiar a todos los tabús y normas impuestas sobre las mujeres de la época y que aún siguen vigentes hoy en día.

3.2.1. HERRAMIENTAS Y PROCESO CREATIVO

El primer paso era familiarizarnos con el tema a tratar desde una postura más directa y personal, poniendo en el centro del estudio a personas que hayan pasado por un duelo y pudieran proporcionarnos una imagen más concreta de las emociones y sensaciones que tuvieran durante el proceso. En muchas ocasiones, los libros especializados en psicología que tratan el tema, muestran una visión mucho más cuadrículada y firme.

Por este motivo, enfocamos una parte de las entrevistas a preguntas que pudieran proporcionarnos una imagen mucho más visual del proceso de cada uno. (Anexo 2)

En muchos casos, pintar esta imagen resultaba complicado para los entrevistados, pues no todos estaban familiarizados con un lenguaje que asociara formas y colores a sus emociones, por lo que recurrimos a realizar una búsqueda entre los que sí lo están, los artistas. Estas referencias artísticas se centran tanto en el ámbito visual como en el conceptual.

Una vez conocíamos bien el tema a tratar, realizamos un estudio de color por cada espacio, obteniendo finalmente la paleta de color que representara las emociones de cada fase. Estas paletas de color se desarrollaron basándonos en la concepción popular que se tiene de cada uno de los colores y en las emociones y conceptos que se les relacionan. La elección de los colores fue, posteriormente, contrastada con el estudio de la Psicología del Color de Eva Heller, (2000).

Finalmente, se crearon las paletas de color que más se adecuaban a cada uno de los espacios de nuestro proyecto. Estas paletas se realizaron mediante la herramienta de *Adobe Color Palette*, que permite experimentar con infinitas combinaciones de colores mediante una rueda cromática.

En lo que respecta a la búsqueda de inspiración y referentes, no nos centramos únicamente en contenido audiovisual, ya que pretendemos realizar una propuesta más disruptiva y original. Por este motivo, nos nutrimos tanto del género audiovisual, con propuestas más experimentales o videoartes, como de la escenografía teatral o la instalación artística.

Para esta búsqueda, se utilizaron principalmente las plataformas de *Google Imágenes* y *Pinterest*. La primera es especialmente útil debido a los filtros de búsqueda por colores o fechas, haciendo posible una acotación de los resultados para que se acerque más a

lo que necesitamos. Además, gracias a su búsqueda inversa, pudimos identificar fotografías de obras que habíamos visto en galerías pero que desconocíamos el nombre o autor.

Pinterest, por otro lado, fue muy útil a la hora de buscar inspiración, ya que sus resultados son mucho más amplios dentro de un mismo campo de búsqueda, además, facilita encontrar imágenes similares a lo que estamos buscando. Por último, podemos crear tableros de ideas que nos permiten organizar el contenido que hemos ido recolectando y verlo todo en un mismo lugar, creando una visión general del proyecto.

Con los resultados obtenidos de esta búsqueda, realizamos un *moodboard* por cada espacio de forma que representara el todo general de cada uno. Estos *moodboards* los realizamos con el software de *Photoshop*.

En lo que respecta a los primeros bocetos, estos se fueron realizando a medida que avanzaba el trabajo. Todas las ideas se fueron anotando y dibujando a mano en un cuaderno con técnicas como el lápiz, tinta o acuarela, para más tarde, realizar bocetos más precisos con *Photoshop*. Estos bocetos, al igual que los diseños finales, fueron realizados a mano con esta herramienta, que contiene una gran variedad de pinceles y opciones de modificación de imágenes, lo cual resulta muy útil a la hora de querer representar un espacio como queremos.

La metodología de trabajo que utilizamos fue similar a la que utilizan diseñadores de producción como Anne Seibel (*Midnight in Paris* (Allen, 2011)). Esto es, realizar un gran *moodboard* con imágenes de referencia, colores, texturas... para más tarde dibujar sobre papel, bocetos que surgieran directamente de su creatividad, como ella misma explicaba:

Lo que fuera que estaba dibujando, siempre comenzaba a mano para que mi mente pudiera expresarse en el papel, buscando, pasando horas para encontrar la forma correcta, la proporción correcta, hasta que estaba hecho, nada que agregar. Un momento mágico que viene de la nada, una idea, una intuición genial de una fuente misteriosa. Es perfecto para tus ojos. (párr.4)

Una vez ha realizado estos bocetos, cuenta con la ayuda de una ilustradora, Lilith Bekmezian, que trabaja a su lado para crear una imagen más concreta del espacio, incluyendo colores y formas más claras. Por último, cuando estos bocetos son pasados a la dirección artística y a su equipo, estos a menudo, realizan versiones digitalizadas tanto en 2D como en 3D, de acuerdo con sus necesidades.

La diseñadora de producción Eve Stewart (*Los Miserables* (Hooper, 2012), *El discurso del Rey* (Hooper, 2010)), por otro lado, también realiza sus diseños pintados a mano en papel en los que prima reflejar el ambiente y aire del espacio más que realizar un diseño técnico y cuadrículado. El motivo, ella misma lo relaciona con su formación como diseñadora de escenografía teatral, un ámbito en el que el diseñador o diseñadora tiene que realizar muchas más funciones que en el mundo audiovisual, como son, por ejemplo, el diseño de vestuario. Por este motivo, su equipo de trabajo es reducido y le permite estar cerca durante todo el proceso, supervisando que su visión se cumpla. Al

igual que Seibel, recalca la importancia del dibujo a la hora de expresar la imagen que queremos reproducir: «Ya no muchos diseñadores dibujan y creo que es muy, muy importante porque puedes hablar de una silla determinada durante horas, pero a menos que puedas dibujarla y dibujarla rápidamente, no te saldrás con la tuya». (párr.12).

Así pues, nuestro proceso creativo ha seguido esta línea y se ha centrado más en querer expresar con los bocetos y diseños una serie de emociones determinadas y una visión general de lo que queremos representar en lugar de los aspectos más técnicos como medidas exactas o las dinámicas de la estructura base.

3.2.2. ESTRUCTURA BASE:

Tras una investigación y contemplación de las posibles opciones, llegamos a la conclusión de que este debía construirse sobre una plataforma giratoria y colocar la cámara en el interior, de forma que a medida que girase se pudiera apreciar el cambio entre las fases y de forma continuada, incidiendo así en la concepción del duelo como un proceso continuo.

Una vez establecida esta visión, comenzamos a considerar y bocetar qué forma debería tener. En primer lugar, se pensó en que nuestra base consistiera en una plataforma circular dividida en cinco partes iguales por paneles que separaran las estancias. La cámara o el público se situaría en el exterior de la plataforma. El problema que encontramos respecto a esta opción era que cada espacio tendría una forma triangular en la que, además, al dividirse en 5 partes, el ángulo de éstas sería demasiado estrecho como para que funcionara en el caso de querer que cada espacio estuviera formado por una esquina en la que se desarrollara la acción.

Mientras pensamos en soluciones para esto, nos dimos cuenta de que era un error colocar al público en el exterior, ya que podría alterar el significado del mensaje. El duelo, como ya hemos comprobado, se trata de un proceso diferente para cada persona, por lo que, aunque este se lleve en comunidad, sigue teniendo un componente de intimidad e individualidad, pues solo uno mismo conoce su propio duelo. Así pues, pensamos que al poner al espectador en el exterior sería como poner en un escaparate a la persona en duelo, como hacer público su dolor. Por este motivo, pensamos que el simbolismo de nuestro proyecto adquiriría un nivel mayor si pudiéramos ser testigos de este proceso desde dentro, haciendo que la experiencia fuera más inmersiva todavía, como si nos hubiéramos colado en este espacio y viéramos cómo se desenvuelve el duelo.

Con esta premisa, comenzamos la planificación de una nueva plataforma (Figuras 6 y 7). Seguimos con la idea del principio de que fuera redonda del principio, pero adaptando el centro para que funcionara como un habitáculo en el que se situara la cámara. Este habitáculo no contaría con paredes que lo dividieran de la acción, por lo que su forma no es relevante, sin embargo, elegimos un pentágono por dotarlo de la sencillez de las líneas rectas. Del mismo modo que el escenario anterior, estaría dividido en cinco partes iguales que se conectarían mediante puertas en las paredes de cada uno de estos espacios (a excepción de la situada entre la negación y la aceptación al tratarse respectivamente de la primera y última fase).

Finalmente desechamos este diseño ya que, la perspectiva desde el espacio central era muy complicada, así como diseñar espacios que pudieran adaptarse a esa forma.

Figura 6.

Boceto de la vista superior de la estructura

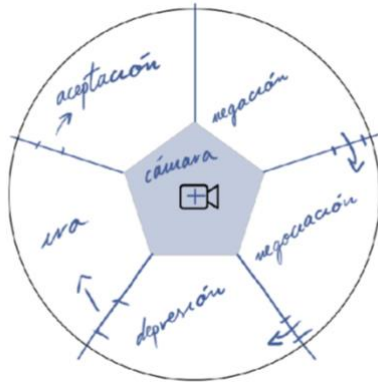
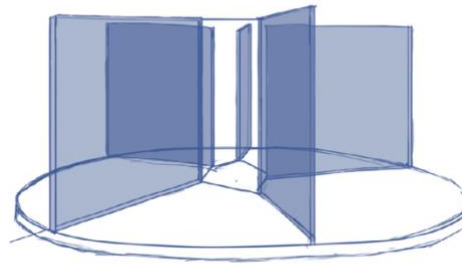


Figura 7.

Boceto de la vista en perspectiva de la estructura

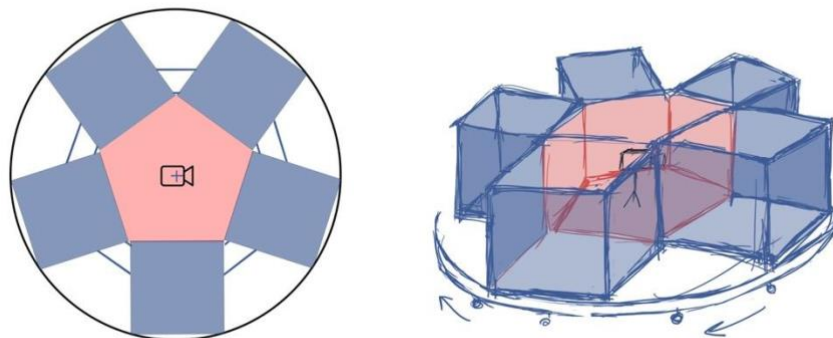


Teniendo en cuenta todos los problemas anteriores, llegamos al diseño final (Figura 8). Se trata de una plataforma circular que funciona como base de un conjunto de cubículos cuadrados que se conectan mediante un pasillo entre ellos. En el centro, y conectándolos, hay un pentágono sin paredes que permite situar una cámara en su interior y captar el cambio entre fases sin encontrarse con obstáculos.

El realizar cada espacio como un cubo perfecto se relaciona, además, con la descripción visual que nos proporcionó el Entrevistado 1 de su duelo. Lo comparaba con un cubo en el que ella misma iba trazando sus aristas en bucle. Cuando subía por un lado y parecía que todo iba a mejor, encontraba una estabilidad emocional momentánea que luego estaría seguida por un aparente retroceso hacia abajo y seguir un ciclo constante. En el centro de este pentágono encontramos una plataforma circular independiente con posibilidad de mantenerse estática o de giro, de forma que, al situarnos en el centro, podemos dejar que el espacio gire a nuestro alrededor, girar con él o en la dirección contraria. Esto permite a la dirección de fotografía tener la capacidad de adaptarse al espacio y poseer una cantidad de posibilidades más amplia.

Figura 8.

Bocetos de la vista superior (izq.) y en perspectiva (dcha.) de la estructura



3.2.3. CONCEPTO VISUAL

Tras haber establecido la base sobre la cual construiremos nuestros cinco espacios, procedemos a realizar el concepto visual del proyecto para más tarde poder centrarnos en cada uno de los espacios.

Habiendo observado cómo algunos artistas representan su duelo mediante lo cotidiano, lo “normal”, nos dimos cuenta de la importancia que tienen los espacios vitales en este tipo de proceso. Lo vimos en la obra de Félix González Torres con esa cama vacía, en el retrato intimista de la vida en casa de Sarah Pucill y en el deseo de Frida Kahlo de volver a su México natal.

Gaston Bachelard escribió en su libro *La poética del espacio* (1917), la complejidad que rodea a estos espacios vitales, a las casas. Decía: «la casa es nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término» (p.28). De este modo, ponía de manifiesto que una casa, un hogar, no solo tiene el significado de unas paredes y un techo donde refugiarse de lo físico, sino que le aportaba una significación metafórica en la que la casa actuaba como un marco espacial testigo de todos los momentos más felices y más bajos de nuestras vidas, a la vez que como unos brazos que proporcionan refugio, consuelo y seguridad. Todo lo que ocurre dentro de la casa es solo compartido entre ella y nosotros mismos. Bachelard (1917) añadía:

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. (p. 30)

Además, pese a que nuestra intención es que cualquier persona pueda identificar su propio duelo, no podemos olvidar que uno de los objetivos de este proyecto es aportar una visión artística comprometida con el discurso feminista y el poema que usamos como guion habla del aborto. Así pues, diseñando nuestra escenografía dentro de una casa, el lugar donde encontramos nuestra privacidad, reforzamos la idea de ocultamiento que rodea a este tema, pues se trata de un gran tabú social.

Como hemos comprobado anteriormente, el espacio es capaz de ser el espejo de lo que sentimos, de lo que pasa por nuestros pensamientos más íntimos y es que no hay probablemente un espacio más íntimo que nuestra casa. Por este motivo, hemos querido desarrollar toda la acción que ocurre en nuestro proyecto dentro del marco espacial y poético de una casa. Cada fase tendrá lugar en el espacio de una estancia diferente de esta casa en la que nuestra protagonista, al igual que hace Sylvia Plath en *Parliament Hill Fields*, realiza un recorrido por sus pensamientos y por todas las emociones que siente en cada fase, en cada habitación. Hemos realizado un pequeño *moodboard* con referencias visuales de la estructura del escenario (figura 9)

Como homenaje a la autora, esta casa estará basada en el diseño de interiores propio de los años 50 y 60, tratando de acercarnos con más profundidad a su experiencia durante el proceso de duelo.

Figura 9.

Moodboard de referencias del concepto general. Fuente: elaboración propia.



Sin embargo, puede parecer que nos alejamos de la idea de realizar una representación visual del poema, pues este describe un paseo por el parque y nuestro proyecto tiene lugar en el interior de una casa. Por este motivo, quisimos realizar un ejercicio en que pudiéramos traer elementos de ese parque dentro de la casa.

El tratamiento visual de cada espacio será diferente atendiendo a las características de cada uno, pero tendrán un elemento en común que los relacione con el poema y funcione como hilo conductor entre ellos. Este elemento se tratará de las flores.

Esta elección no es aleatoria, pues se trata de un elemento con una gran cantidad de simbolismos asociados a ellas. Las flores nos acompañan desde el momento en el que nacemos, cuando la habitación de hospital de nuestra madre se llena de ellas, deshojamos margaritas cuando nos enamoramos por primera vez, las recibimos por nuestros cumpleaños, si enfermamos, las sujetamos hasta el altar si nos casamos para, finalmente, inundar nuestra casa en nuestro funeral.

Asociándolo a nuestro proyecto en especial, nos resultaba poético cómo un ramo de flores de felicitaciones por un embarazo puede sustituirse por uno que te dé el pésame mientras las hojas del primero aún no han comenzado a marchitarse.

Las flores representan, por un lado, la belleza que recae en sus colores y su delicada fragilidad, a la vez que la fuerza de aparecer en los rincones más inesperados, como entre las grietas del asfalto de una ciudad. Son símbolos de paz y rebelión si se colocan en el cañón de un fusil y de vida y nuevos comienzos cuando llenan los campos en primavera.

Además de estos elementos, es muy importante para nosotros tener presentes los versos del poema que nos sirve de guion. Por este motivo, aparecerán escritos en sus respectivos espacios de forma acorde con el resto de la escenografía.

3.3. DISEÑO POR ESPACIOS

3.3.1. NEGACIÓN

Para el diseño de negación quisimos centrarnos en la sensación de incertidumbre, de confusión. Planteamos un espacio en el que todo parece estar de la manera en la que estaba antes, por ello seleccionamos una estancia que nos resulta familiar, como es el salón de una casa. Sin embargo, y a pesar de que todo está en el mismo lugar que ha estado siempre, hay algo que falta, que podemos ignorar por un tiempo pero que es tan evidente que al final terminamos por ver. Una pérdida es algo que nos envuelve por completo y que afecta a todos los aspectos de nuestra vida, como hemos comentado en apartados anteriores respecto a su importancia en la concepción de la realidad. Este espacio carece de color, de vida y todo lo que nos rodea es blanco, brillante y luminoso, tan luminoso que nos confunde. Sylvia Plath, describe, en los primeros versos de su poema, un lugar pálido en el que una ausencia se encuentra muy vigente, aunque nadie más que ella pueda verla. Cuando preguntamos a nuestro Entrevistado 5 por la relación de esta fase con un color contestó que lo asociaría con el color blanco, «como si una nebulosa me distanciase de la claridad de lo que ha ocurrido, y que no puedo controlar» (Entrevistado 4, comunicación personal, 2020). Es esta nebulosa la que tratamos de representar.

Así pues, la paleta de colores (Figura 10) la basamos en tonos blancos, cremas y grises claros. La intención era crear a la vez una sensación de ausencia y de confusión. (Heller, 2000).

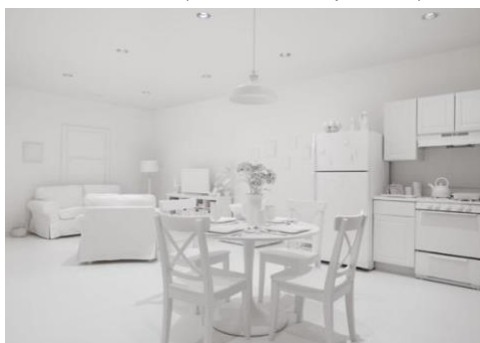
Figura 10.

Paleta de color de la fase de Negación.



Figura 11.

Obliteration Room (Kusama, 2002-presente)

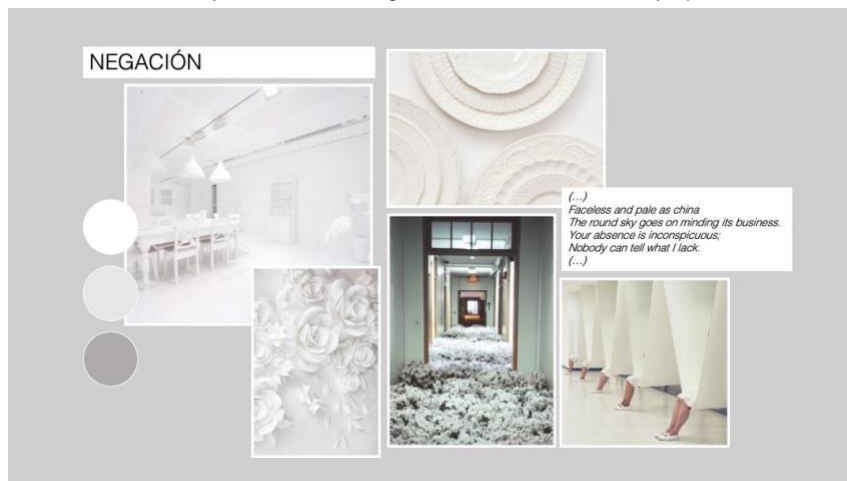


El referente principal que utilizamos para este espacio es la instalación de *The Obliteration Room* (2002-presente), de Yoyoi Kusama (Figura 11). La artista parte de la base de una habitación completamente blanca que, a medida que el público la visita, va llenándose de puntos de colores que ellos mismos colocan en la superficie, haciendo que, finalmente la cantidad de lunares se vuelve tan abrumadora que la línea que distingue los elementos se vuelve borrosa y se llega a perder la sensación de perspectiva. Para nuestro trabajo, nos

inspiramos tanto en la base de una habitación blanca como en la sensación que da cuando este espacio está completado por el público. La negación, al fin y al cabo, se trata de momento en el que hay algo tan complicado de asimilar que usamos esto como protección que a veces nos impide ver la realidad como es, como mencionaba el Entrevistado 3.

Figura 12.

Moodboard realizado para la fase de Negación. Fuente: elaboración propia.



En nuestro espacio, han empezado a crecer flores blancas de porcelana por todas las superficies. La idea de llenar la habitación de estas flores surgió tras leer la experiencia de una de las pacientes que Kübler-Ross (1969) entrevistó. Una mujer que desde le diagnosticaron hasta que murió vivió en una constante negación en la que llegó a desarrollar realidades paralelas mentales. Una de ellas, en la que su marido llenaba de flores su habitación de hospital. En este salón, las flores están hechas de un material frío y estático, como es la porcelana, que además hace referencia al poema de Sylvia Plath en el que describe al cielo como “sin rostro y pálido como china”.

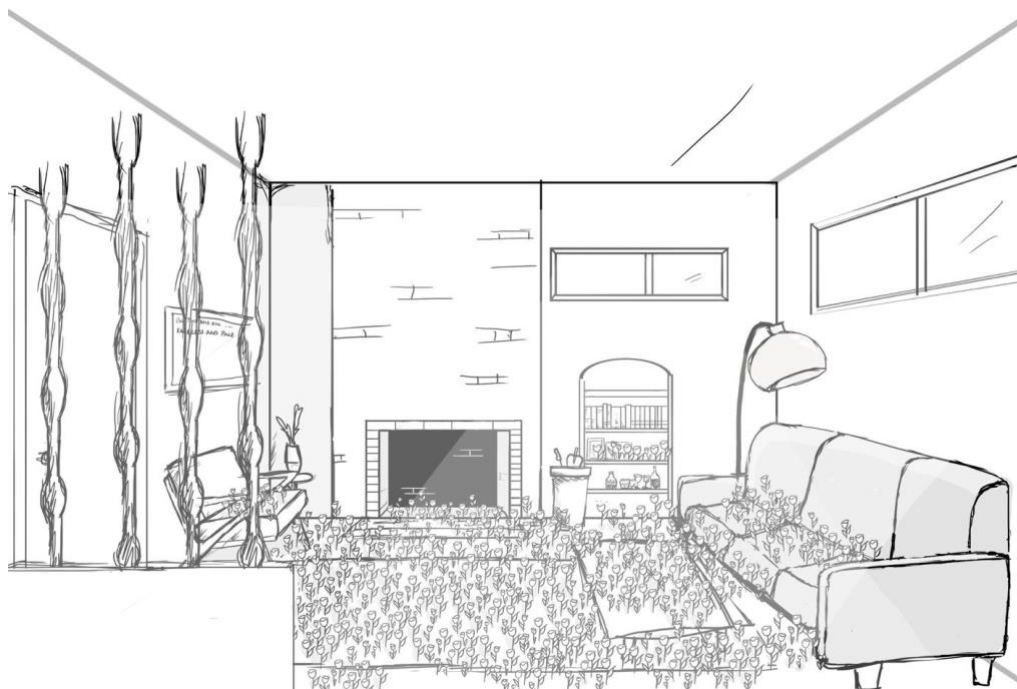
Así pues, las texturas que se han utilizado para este espacio corresponden a las propias que encontraríamos en el salón de una casa familiar, sin embargo, la calidez que debería sentirse en él ha sido eliminada sustituyendo todos los colores que le proporcionaban este carácter acogedor por el blanco. Tenemos los ladrillos de la chimenea, una madera y una alfombra de pelo corto sobre un suelo de baldosas. La lámpara tiene una pantalla de plástico blanco y estéril y la tela que recubre los sillones son de un pulcro algodón. Otras plantas que ya decoraban esta habitación, también han sido transformadas a un color blanco, quitándoles el color y, en parte, la vida que les caracteriza.

Para asegurarnos de que nuestra finalidad se cumple, todos los elementos estarán pintados del mismo tono de blanco.

Finalmente, los versos asociados a este espacio pueden leerse en los bordados enmarcados que decoran este salón, de forma que están integrados en el espacio de forma armónica. Un desglose del diseño final (figura 13) con texturas e imágenes de referencia puede encontrarse en el anexo 4.

Figura 13.

Diseño final de la fase de Negociación. Fuente: Realización propia.



3.3.2. NEGOCIACIÓN

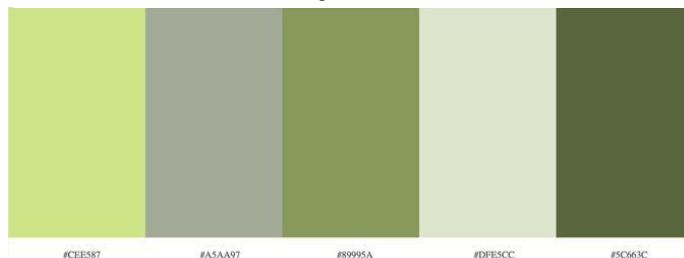
La negociación se trata de una fase que podríamos decir que tiene dos caras. Por un lado, encontramos el lado positivo en el que la persona en duelo adopta, durante esta fase, una postura más optimista de cara a la nueva situación, es decir, experimenta una evolución en su duelo. Es una fase caracterizada por la esperanza, como nos compartió la psicóloga a la que entrevistamos, por una visión de futuro potenciada por todas las promesas de cambio que se realizan. Sin embargo, estas promesas o pactos tienen un trasfondo negativo ya que, en muchas ocasiones, están derivadas por una culpabilidad oculta. Como ya mencionamos, existe otra forma de experimentar la fase de negociación en la que la persona en duelo revisa comportamientos anteriores a la pérdida, lo cual puede derivar en comportamientos autodestructivos. Por este motivo, hemos querido representar ambas caras en el mismo espacio.

El color que hemos querido asociar con esta fase ha sido el verde, que es el principal protagonista de la paleta de colores (Figura 14). El motivo se debe a la relación popular de este color con la esperanza. Como hemos visto, esta fase está caracterizada por ser el primer indicio de recuperación, de cambio y de visión de un futuro, como también lo son los brotes verdes en primavera. Según la psicología del color de Eva Heller (2000), el color verde es el color de la sanación, de lo nuevo, lo cual se corresponde con la visión que queremos mostrar de esta fase. Este color resulta especialmente interesante debido a que también posee connotaciones negativas. El verde es el color del veneno y de las criaturas mitológicas que nos infunden miedo, como los dragones, monstruos o alienígenas. Así pues, usar un color con esta dualidad en su significado, se corresponde con la dualidad de esta fase en la que se experimenta una esperanza ciega por el futuro. Se pretende revertir algo inevitable mediante

promesas que nos harán mejores pero que, psicológicamente, puede tener connotaciones negativas al vernos parcialmente responsables de la pérdida.

Figura 14.

Paleta de color de la fase de Negociación.



Como referencia principal, nos inspiramos en la instalación artística de Solastalgia (2016), de Bea Fremderman (Figura 15). Esta instalación está formada por diferentes elementos comunes como prendas de ropa, interruptores o una simple pared de ladrillos en los que se han incrustado pequeñas semillas de las cuales comienzan a crecer pequeños brotes. Su obra tiene un significado de protesta ambiental, pero nos hemos basado en el mensaje de la obra que trata de volver a casa y encontrar extraño lo familiar, en sentir nostalgia o morriña en tu propio hogar (Fremderman, 2016).

Figura 15.

Solastalgia (Fremderman, 2016)



Otro referente que hemos utilizado para el diseño de esta fase ha sido la escenografía utilizada en 2009 para la representación de La Traviata por la Fundación Pergolesi Spontini (Figura 16). Para esta obra, el escenógrafo Josef Svoboda, colocó un gran espejo inclinado en el fondo del escenario que reflejaba un gran lienzo con pinturas barrocas situado en el suelo. Con esta propuesta, el escenógrafo hace partícipe al público de la doble moral que representa la obra de Verdi.

Figura 16.

Escenografía de La Traviata (Pergolesi Spontini, 2009)



Teniendo como base el color verde, buscamos formas de hacer que el parque o el exterior pudiera haberse metido en el interior de la casa. Llegamos a la conclusión de que la forma más adecuada de hacerlo era mediante la inclusión de plantas salvajes y musgo, como el que crece sobre las estatuas que decoran los parques. El hecho de que haya aparecido esta vegetación en el interior de la casa puede significar que entra la vida y el color pero, a la vez, es un símbolo de una casa mal aislada y con grietas en la que entra la humedad. Así pues, nuestro espacio estará formado por una cocina en la que ha comenzado a crecer musgo y hierba entre los azulejos y los muebles. Queremos

alejarnos de la estética de un hogar abandonado y destruido, por lo que el deterioro será reducido.

Figura 17.

Moodboard de la fase de Negociación. Fuente: Realización propia.



El punto fuerte de este espacio se sitúa en ambos, el suelo y el techo. Por un lado, en las baldosas del suelo y mediante grietas y el musgo espeso que crece entre ellas, se han escrito los versos del poema correspondientes a esta fase (3 y 4). A simple vista, y situándonos en un plano frontal, no es posible distinguir el texto, sin embargo, ocupando toda la superficie del techo, colocaremos un gran espejo que nos permita ver un plano cenital de todo el espacio, especialmente del mensaje escrito en el suelo. Este mensaje estará escrito de forma inversa, de modo que al reflejarse se vea correctamente. El motivo se debe a que esta fase se caracteriza por las promesas, pactos o sacrificios que se hacen, generalmente a un Dios o a sí mismos. Si tomamos los versos como esta promesa, al escribirlos de forma que se vean correctamente desde arriba, se representan como un mensaje dedicado a una deidad. A la vez, la persona en duelo se hace la promesa a su propio reflejo, es decir, a sí misma.

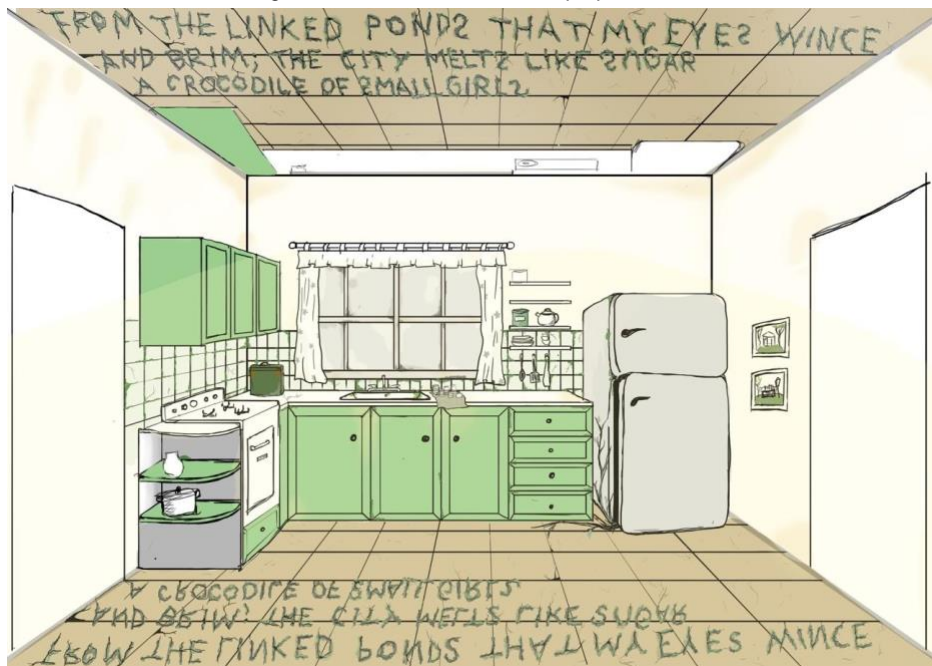
En este espacio, podemos encontrar, tanto líneas rectas como curvas. Los muebles son rectos y rectangulares, pero incluyen algún detalle más redondeado, como los pomos, las hendiduras que los decoran o unos estantes. Las aristas redondeadas de los electrodomésticos contrastan con los ángulos rectos que se encuentran en las baldosas. Estos detalles le quitan peso a la gran estructura de armarios y cajones y los convierten en formas mucho menos agresivas. Esto se complementará con el resto de los elementos que completen este espacio, como jarrones, menaje de cocina e incluso con las cortinas.

Respecto a las texturas, en las paredes encontramos, por una parte, unas texturas más frías como la de los azulejos que cubren parte de ella. Estos aparecen con leves grietas y manchas de humedad y, entre ellos crecen pequeños grupos de musgo. La pintura del resto de la pared será de un color crema con suaves manchas de humedad amarillentas. Tienen que verse afectadas por la humedad existente en el ambiente pero que no perjudiquen la habitabilidad del espacio. Los armarios de madera se encuentran ligeramente agrietados, pero aún conservan su verde característico. Sobre ellos, el banco de la cocina está cubierto de una piedra blanca grisácea, con algunas grietas, su color es similar al de los electrodomésticos.

Las ventanas que no nos dejan ver el exterior, debido a la suciedad que contienen pero, aun así, la luz del sol entra con fuerza por ellas, reduciendo la posibilidad de que este espacio resulte tenebroso y que, en su lugar, transmita una sensación de calidez. Un desglose del diseño final (figura 18) con texturas e imágenes de referencia puede encontrarse en el anexo 4.

Figura 18.

Diseño final de la fase de Negociación. Fuente: Realización propia.



3.3.3. DEPRESIÓN

La fase de depresión, como hemos mencionado anteriormente, no se refiere a la depresión clínica, pero si comparten alguno de los síntomas. Algunos de estos síntomas son la tristeza profunda y apatía (Pereles, comunicación personal, 2020). El objetivo principal de este espacio es representar estas emociones creando un espacio sombrío y frío, que no invite a quedarse en él. Estas emociones se corresponden con la descripción del Entrevistado 4, que la define como la más dolorosa y extensa, en la que todos sus pensamientos iban dedicados a su duelo y en los que siente agotamiento y hasta dolor físico.

En el poema, se dibuja la imagen de un paisaje nublado, grisáceo y con unas nubes bajas que lo envuelven todo en una neblina oscura y llena de sombras. Hemos querido representar ese ambiente, pero llevándolo dentro de nuestra casa.

La paleta de colores que utilizamos para la fase de depresión se basa en tonos grises y azulados (Figura 19). El motivo es la asociación general de estos colores con la sensación de tristeza. En inglés, incluso, existe la expresión de “sentirse azul” para referirse a la sensación de melancolía. Según la psicología del color (Heller, 2000), se trata del color más frío, y es, en su contexto negativo, normalmente asociado a la miseria, como se utiliza en el periodo azul de Picasso o en la obra de Marc Chagall que

mencionábamos en apartados anteriores. Además, estos colores también son los más asociados a la fase de depresión por nuestros entrevistados.

Por último, nos basamos en un estudio (Bubl *et al*, 2010) que relacionó la depresión y la tristeza con una reducción de saturación y contraste de la percepción de los colores, debido a una alteración de algunas sustancias segregadas por el cerebro.

Figura 19.

Paleta de color de la fase de Depresión. Fuente: Realización propia.

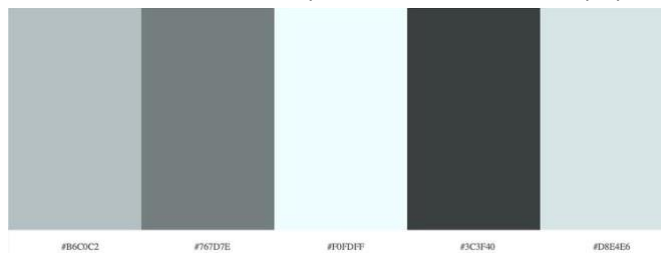


Figura 20.

Rainbow Assembly (Eliasson, 2016)



Las referencias visuales que empleamos fueron, una instalación artística y una serie de fotografías.

En primer lugar, encontramos la obra de *Rainbow Assembly* (2016), de Olafur Eliasson (Figura 20). Esta instalación estaba compuesta por una cortina de pequeñas gotas de agua en una sala que ese elemento era el único iluminado, creando diferentes formas y arcoíris dependiendo de la perspectiva del visitante. La intensidad de la “lluvia” cambiaba a medida que este se acercaba o alejaba.

En segundo lugar, tenemos al fotógrafo Berndnaut Smilde, que, para la realización de una serie de fotografías llamada *Nimbus*, creaba réplicas de cúmulos con nubes de vapor y humo en todo tipo de espacios de interior (Figura 21).

De ambas obras, nos ha inspirado la rareza que nos transmite el tener elementos propios del exterior en un espacio cerrado. Así, algo que podemos ignorar normalmente debido a que se trata de cosas naturales que estamos acostumbrados a ver, se convierte en protagonista y adquiere un nuevo significado.

El espacio elegido ha sido el baño debido a que es el que más puede relacionarse con esta niebla, es el lugar donde el vapor puede crear nubes entre las paredes y el agua cae como lluvia que cura o inunda.

Figura 21.

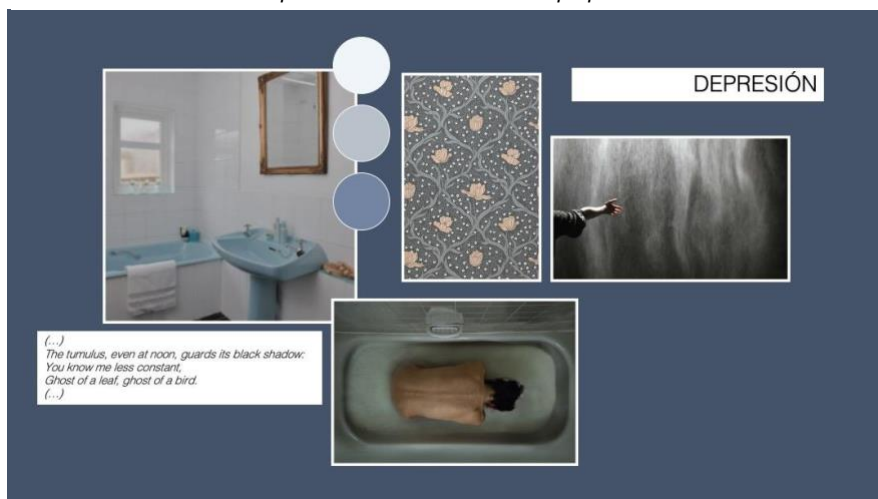
Nimbus platform57, (Smilde, 2012)



El motivo de incluir la lluvia se debe a la común asociación de esta con la tristeza o la parte más oscura del duelo. En muchas películas en las que se incluye un funeral, es muy frecuente que este tenga lugar un día de lluvia, por lo que está mentalmente asimilado por el público.

Figura 22.

Moodboard de la fase de Depresión. Fuente: Realización propia.



Queremos crear una escena en la que la lluvia ha conseguido calar en esta habitación y comienza a inundarla. Sin embargo, esta lluvia ha sido sustituida por agujas y alfileres de forma que esta lluvia es pesada y dolorosa, en lugar de fresca y purificante. El hogar es lo que entendemos como nuestro lugar seguro, donde vamos a refugiarnos de todo lo que nos rodea, pero el duelo es algo de lo que no podemos escapar, pues nos sigue allá donde vayamos. En este sentido, nuestro hogar no puede protegernos de ello porque, como esta lluvia, ya ha conseguido entrar y parece que vaya a inundarlo todo y a ahogarnos con ello.

Se pretende crear una escena estática, como si el tiempo se hubiera congelado, representando la dificultad de avanzar y la sensación de que todo se ralentiza, que son emociones propias de esta fase.

Con esta finalidad, las líneas son, generalmente rectas con ángulos rectos, con formas poco orgánicas. Esto se ve en elementos como en los azulejos, en el espejo y la ventana. La bañera, en lugar de encontrarse por separado, se ha construido una estructura a su alrededor, de forma que resulta una estructura más pesada y geométrica. El papel pintado que cubre la parte superior de las paredes será un papel azul grisáceo con un estampado floral, que lo relaciona con el resto de habitaciones.

En este caso, los versos del poema se verían representados en el espejo y la ventana, escrito utilizando el vaho que se crea sobre su superficie, acentuando así la sensación de un ambiente cargado en el que el aire parece que pesa.

La luz que inunda este espacio sería una luz blanca que entra levemente por las ventanas empañadas de forma uniforme, sin crear sombras duras. No es un espacio muy luminoso, como un día nublado y de lluvia.

En lo que respecta al aspecto más técnico, los alfileres estarían colocados en el interior del lavabo y la bañera, además de cubriendo todo el suelo de forma irregular. La

“llovía” se realizaría colgando de la parte superior filas de alfileres sujetos mediante un hilo transparente. Estos alfileres carecerían de una punta afilada de forma que fuera seguro caminar sobre y entre ellos. El efecto visual no se vería afectado debido a que se trata de objetos muy pequeños. Un desglose del diseño final (figura 23) con texturas e imágenes de referencia puede encontrarse en el anexo 4.

Figura 23.

Diseño final de la fase de Depresión. Fuente: Realización propia.



3.3.4. IRA

Para la fase de la ira queremos mostrar una visión visualmente más violenta y destructiva. Sin embargo, como hemos comprobado anteriormente, en la mayoría de los casos, estos episodios de ira no son tan agresivos como la palabra “ira” desprende, por lo que tratamos de encontrar la forma de representar el carácter destructivo propio de esta fase, pero siendo fieles a la realidad.

Como hemos comprobado anteriormente, la fase de la ira se proyecta en todas las direcciones de manera casi aleatoria. Este hecho ha sido el que nos ha inspirado más a la hora de crear este espacio, ya que nuestra escenografía deberá estar envuelta completamente por la sensación de ira.

La paleta de colores (Figura 23) se basa en el color rojo, asociado popularmente con el peligro, la agresividad o la ira (Heller, 2000). La decisión de que este sea el único color que encontramos en la sala, se debe a que queríamos crear un espacio monocromático en el que todo lo que nos rodea está impregnado de estas tonalidades.

Figura 23.

Paleta de color de la fase de Ira. Fuente: Realización propia.

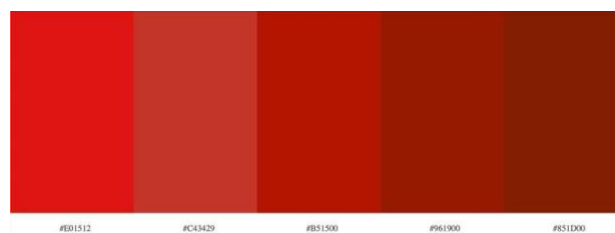


Figura 24.

Keeping Up Appearances (Blalock, 2015)



Durante el proceso, hemos seguido la referencia de tres obras, principalmente. En primer lugar, *Keeping Up Appearances*, de Ashley V. Blalock) se trata de una instalación artística en la que la autora, crea grandes versiones de los tapetes que decoran indefensamente algunas casas (Figura 24). Al ampliar su tamaño y llenar una habitación con ellas representa la necesidad de crear y decorar lo que mostramos al exterior para, como su nombre indica, mantener las apariencias.

En segundo lugar, el trabajo de la artista Agata Olek (Figura 25), que, cubre todo tipo de superficies utilizando el crochet como metáfora de la complejidad e interconexión de nuestro cuerpo en el que todo se encuentra en armonía, hasta que una de las cuerdas se rompe, y entonces todo se viene abajo.

Por último, encontramos el trabajo de *El Claustro*, de Penique Producciones (2011) (Figura 26). Mediante grandes estructuras hinchables, cubren todo tipo de espacios, haciendo que la luz que entra por ellas y las sombras creen el espacio, que cambia a lo largo del día.

Figura 25.

I do not expect to be a mother but I do expect to die alone (Olek, 2012)



Figura 26.

El claustro (Penique Producciones, 2011)



Nuestra representación de la fase de ira se construye partiendo de la base de un dormitorio. Esta elección se debe a que, generalmente se asocia este espacio con el descanso, la calma. Al plasmar en él una emoción totalmente contraria, se pretende que la sensación de que algo ha aparecido de forma invasiva y repentina sea mayor.

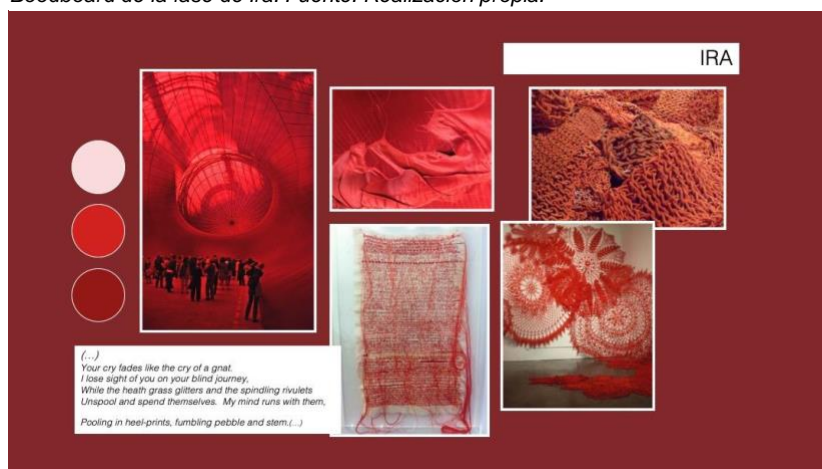
Este dormitorio está cubierto, casi por completo por una especie de tejido rojo que forma motivos florales y los versos del poema.

Igual que la ira, nuestra “red” de tejido se proyecta en todas las direcciones de la habitación. De todas las fases, esta es probablemente la menos estática, lo cual hemos

querido representar mediante la superposición de elementos, de forma que nuestros ojos no puedan fijarse en un solo elemento y se encuentren en constante movimiento.

Figura 27.

Boordboard de la fase de Ira. Fuente: Realización propia.



El mostrar un tejido perfectamente realizado puede dar la sensación de estabilidad y calma, por ese motivo, es importante destacar que este será realizado de forma que sea irregular y con girones. Esto aporta dinamismo y movimiento a la estructura y crea un vínculo con la sensación de ira de realizar acciones de manera apresurada sin considerar las consecuencias posteriores.

El suelo de la habitación, lo encontraríamos cubierto de los hilos restantes de realizar este tejido. Estos hilos, colocados de manera desigual y creando montones y formas retorcidas en el suelo, recuerdan a los riachuelos que Sylvia Plath describe en el poema y con los que “su mente corre con ellos”. Estos hilos, además, aún estarían enganchados a nuestro tejido, de forma que, al tirar de cualquiera de ellos, la estructura completa podría destruirse.

De esta forma, nos aseguramos de mostrar estos encuentros violentos en el gesto de destruir, pero con un gesto más delicado. Por otro lado, tras estos episodios momentáneos, es común que la persona responda con dolor, lágrimas, culpabilidad o vergüenza (Kübler-Ross, 1969), por lo que nuestra red de tejido debe tener un componente de belleza y, a pesar de que contenga girones, su punto es complejo, de forma que se pueda sentir dolor al haber desgarrado algo de semejante belleza y trabajo.

En el caso de que este espacio se adapte en forma de instalación, sería el público quien tuviera la oportunidad de romper poco a poco el tejido, acercando aún más, la sensación de ira.

La textura que prevalece en todo el espacio es, por lo tanto, la de la lana que cubre todo el espacio. No se trata de una lana suave y acogedora, que puede dar la sensación de querer acurrucarse en ella, si no que se busca una lana más áspera, que la estructura recuerde más a una gran tela de araña en lugar de un capullo o un nido.

En nuestro espacio se incluye una ventana en la parte frontal, la cual estará cubierta por este tejido rojo, haciendo que la luz que inunda la habitación sea también roja. Esta ventana poseerá un sistema de retroiluminación artificial que simule que se encuentra iluminada por la luz natural del exterior. Un desglose del diseño final (figura 28) con texturas e imágenes de referencia puede encontrarse en el anexo 4.

Figura 28.

Diseño final para la fase de Ira. Fuente: Realización propia.



3.3.5. ACEPTACIÓN

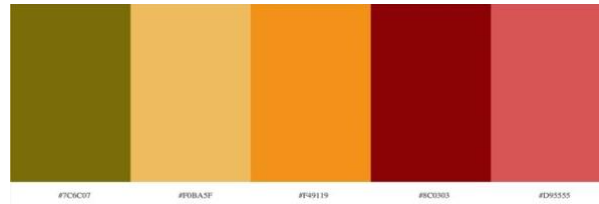
La fase de aceptación se caracteriza por la reaparición de «capacidad de disfrute, el placer, la serenidad y la calma» (Pereles, comunicación personal, 2020). No es una fase en la que se experimenta alegría o felicidad, sino la ausencia de emociones intensas. Para este espacio, queremos mostrar un lugar acogedor, donde descansar para poder comenzar a crear la nueva realidad tras la pérdida que comienza en este momento. Nuestro Entrevistado 1, definió su proceso de duelo poniendo como ejemplo las visitas que realizaba al cementerio donde su madre estaba enterrada. Nos describió sus emociones en tres fases, una en la que se repetía a si misma qué había pasado, la siguiente en la que maldecía que aquello hubiera ocurrido para, finalmente, llegar a un momento en el que, al llegar, se sentaba y susurraba un “Hola, Mamá”. Este último, supone un signo de evolución y de una aceptación que llega poco a poco. No es felicidad, pero es un primer paso a la hora de construir una nueva realidad.

La paleta de colores elegida está compuesta por tonos cálidos desde amarillos suaves hasta rosados, incluyendo además tonos verdes suaves y amarronados (Figura 29). La combinación de colores provoca una sensación acogedora y de tranquilidad.

En el poema, Sylvia Plath narra un paseo que acaba cuando llega a su casa iluminada y el día llega a su fin. Hemos cogido este momento del fin del día, del atardecer, como inspiración a la hora de elegir los colores. El poema, sin embargo, utiliza mucho el color azul para describir el espacio en los dos últimos versos. Pese a querer mantenernos fieles a sus palabras, hemos decidido no hacerlo en este caso, pues el color azul lo utilizamos en la fase de depresión, y era más importante para nosotros pintar una imagen alejada de la tristeza y del frío.

Figura 29.

Paleta de color de la fase de Aceptación. Fuente: Realización propia.



La primera referencia visual nos surgió al leer el poema. En él, la autora menciona una fotografía que comienza a brillar, lo cual nos transportó a la imagen de una habitación infantil iluminada por las luces nocturnas que proyectan formas en las paredes y tranquilizan a los niños.

Como referencia artística, tenemos la instalación *Systems Synthesis (2019)*, de Colectivo Berru (Figura 30). Los creadores de esta obra imitaron, mediante algoritmos, unas condiciones atmosféricas determinadas, permitiendo la creación de un ecosistema en el interior de una galería. De esta obra, nos inspiró cómo se crea un nuevo ecosistema en un lugar en el que aparentemente no se podría y en el que faltan elementos que supuestamente son necesarios para su supervivencia. Este ecosistema podemos verlo como una nueva realidad que finalmente vemos desenvolverse a pesar de que carece de elementos que, aparentemente, dificultarían su curso vital.

La elección de usar una habitación de bebé como espacio base se debe a que finalmente, la pérdida ha sido asumida, de forma que es posible entrar en este lugar en el que la ausencia es evidente, pero, ahora, somos capaces que sentarnos y descansar, de estar en paz con ello.

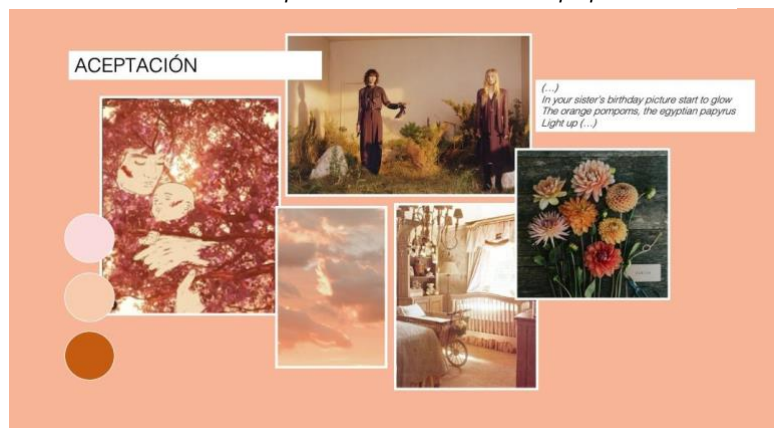
Figura 30.

System Synthesis (Colectivo Berru, 2019). Fuente: realización propia



Figura 31.

Boodboard de la fase de Aceptación. Fuente: Realización propia.



Hemos visto en los espacios anteriores como el exterior se colaba de una forma u otra en el interior de nuestra casa pero, no es hasta este momento cuando lo hace de forma delicada y agradable. Para este espacio, queremos convertir la habitación en una especie de vergel en el que plantas han crecido en conjunción con los elementos que ya formaban parte de ella, como son una cuna o una butaca. En una de las esquinas y rodeando a una cuna encontramos dos árboles. Estos árboles son arces, cuyas hojas tienen unas tonalidades naranjas y rojas y que, además son símbolo de fuerza y resistencia.

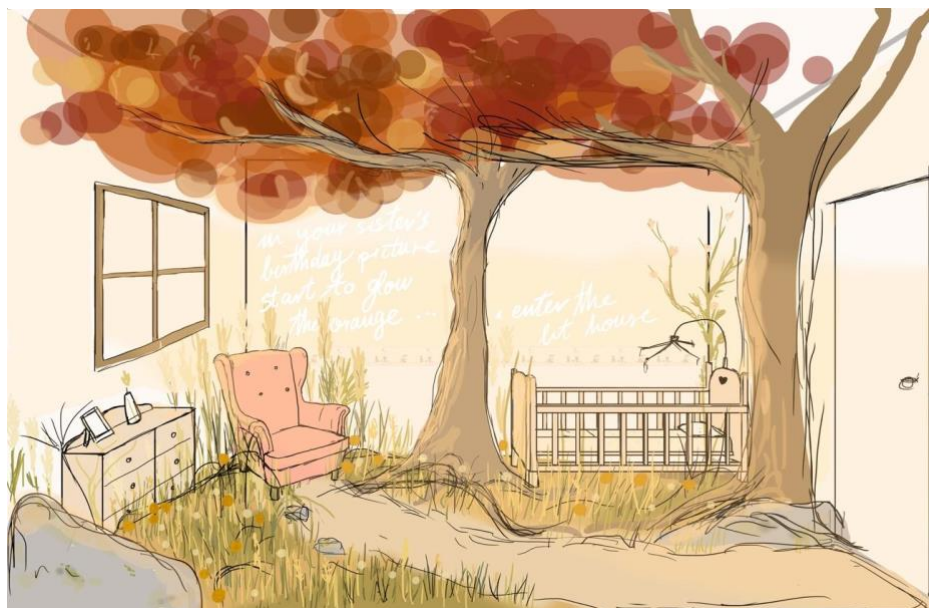
Los colores de la paleta se verán reflejados, sobre todo, en las plantas y árboles de tonos cálidos y verdosos poco estridentes. Las paredes estarán pintadas de un color crema rosado con una cenefa en una tonalidad parecida y con motivos infantiles. Los muebles como la cómoda y la cuna serán de color crema y la butaca de un tono salmón.

Las plantas y flores que habitan este espacio son, entre otras, las mencionadas en el poema como las dalias naranjas o el papiro egipcio. Además, se incluirán especies como el plumero de la pampa, gramíneas o dientes de león. Todas ellas con texturas suaves y delicadas, de forma que este espacio resulte acogedor.

Respecto a las otras texturas encontramos la madera de los muebles y el terciopelo de la butaca. Un desglose del diseño final (figura 31) con texturas e imágenes de referencia puede encontrarse en el anexo 4.

Figura 31.

Boceto final para la fase de Aceptación. Fuente: Realización propia.



RESUMEN VISUAL

Con todo esto, podemos ver como se ha utilizado el exterior y las flores, como una metáfora de una ausencia que poco a poco va colándose en nuestra casa, a veces de forma delicada, y a veces de forma violenta.

Así pues, al principio, en la negación, no la vemos porque se confunde con todo lo que le rodea. Durante la negociación, vemos como se cuela, en forma de musgo y vegetación silvestre, por los huecos y grietas de la casa, buscando un lugar donde

quedarse a vivir. Sin embargo, su aparición no es un signo únicamente positivo, pues el hecho de que aparezca viene ligado a la existencia de grietas y humedad.

Entra de golpe y de forma agresiva y destructiva en la fase de depresión, en la que la lluvia inunda nuestro hogar. En un sentido se trata de una autodestrucción, ya que la lluvia es un elemento natural que, a menudo puede destruir a la propia naturaleza.

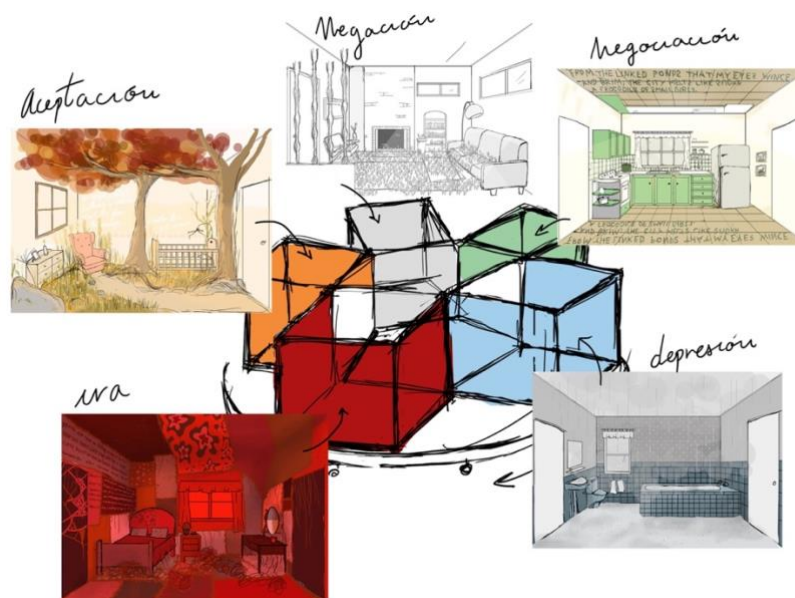
Durante la fase de la ira, esta ausencia se presenta de forma invasiva, como una tela de araña o una especie invasora contra la que tenemos la necesidad de luchar para poder continuar.

En la aceptación la ausencia encuentra, finalmente, la manera perfecta de estar en equilibrio con nuestra casa, con lo que ya había antes. Crea así, un ecosistema perfecto entre las paredes que nos permite convivir con él sin que disturbe demasiado nuestra vida allí. Sigue ocupando nuestro espacio, pero nos acostumbramos a verlo, a tocarlo, a vivir con ello.

En la figura 32 podemos tener una visión general de cómo se vería la escenografía completa.

Figura 32.

Resumen visual de la estructura y las fases. Fuente: Realización propia.



4. CONCLUSIONES

Una vez hemos llegado a este punto del trabajo, debemos realizar una recapitulación de los objetivos con el fin de considerar si estos se han cumplido o no.

En primer lugar, podemos determinar que nuestro principal objetivo sí se ha cumplido. Hemos conseguido representar visualmente emociones y pensamientos abstractos de un proceso tan complejo como el duelo, traduciéndose a un espacio físico mediante el diseño de producción. Su éxito ha sido posible gracias a la exhaustiva búsqueda de documentación que se ha realizado. Además de libros y artículos, ha sido de especial ayuda contar con entrevistas realizadas específicamente para este proyecto en las que se incluían preguntas relacionadas

directamente con el aspecto visual de las emociones. Esto nos ha permitido tener una visión mucho más personal y humana de lo que realmente se siente durante el proceso de duelo, acercándonos mucho más al tema a tratar y facilitándonos la traslación al espacio escénico.

Sin embargo, respecto a las entrevistas, no hemos conseguido realizar tantas como nos hubiera gustado. El motivo, se debe a un error de planificación, además de la delicadeza del asunto. Se trata de un tema doloroso que puede traer viejas preocupaciones o abrir viejas heridas por lo que, nos hemos encontrado con personas que no han accedido a contestar a nuestras preguntas, o cuyas respuestas no han cumplido con lo que esperábamos. En el caso de los expertos, se pidió que contestaran a un número total de nueve personas, entre psicólogos y psiquiatras, de los cuales, solo una de ellas nos respondió. Pese a esto, no resultó un grave problema debido a que pudimos desarrollar nuestro proyecto sin dificultad y con una cantidad de información suficiente para ello.

En este aspecto, también ha influenciado mucho realizar una investigación en el mundo del arte para tener una base y un ejemplo de lo que se ha hecho antes. Ver como artistas han representado visualmente su duelo nos permitió crear una visión general en lo que respecta a, además de las emociones que representan, los espacios que actúan como marco de su duelo, los colores que lo pintan o los materiales con los que se realizan.

Con todo esto, podemos recalcar la importancia de la realización de una investigación exhaustiva del tema que queremos tratar con el fin de mostrar una imagen fiel a la realidad. De esta manera, nos aseguramos de que nuestra finalidad se cumple, en nuestro caso, querer que el público pueda llegar a sentir las emociones como propias.

Volviendo a los objetivos que planteamos al principio de nuestro proyecto, el objetivo principal se ha cumplido gracias a que hemos podido contar con metas más específicas.

El primer objetivo secundario se centraba en la capacidad de crear cinco espacios diferentes en un mismo escenario. Esto se ha resuelto mediante el diseño de una plataforma giratoria que permite un cambio de escenografía sin cambiar de espacio. Esta plataforma tiene una gran influencia teatral, lo cual ha asentado, en parte, las bases de lo que luego se desarrollaría como nuestro proyecto.

En este sentido, para nuestro proyecto, primaba más el representar unas emociones y hacer partícipe de ellas al público, más que contar una historia narrativamente. Todo lo que queríamos narrar o hacer sentir tenía que hacerse mediante la escenografía, por lo que hemos encontrado muy útil la búsqueda de ejemplos de otras artes que saquen el máximo del espacio con esta finalidad. Estas han sido el teatro y la instalación. En ambas, las herramientas de las cuales disponen son más limitadas respecto a lo audiovisual. El teatro, por una parte, tiende a la utilización del espacio de una forma más “exagerada”, utilizando códigos de color conocidos popularmente y que se relacionan con determinadas características o emociones. En una instalación, por otro lado, el espacio y lo que se coloca en él adquiere aún más importancia debido a que, salvo las que incluyen audio, son los únicos componentes que poseen para la representación de un mensaje y unas emociones. Por lo tanto, la carga metafórica y simbólica de cada uno de los

elementos que lo componen es elevada, teniendo de su parte la utilización de las texturas, algo de lo que el teatro no puede beneficiarse tanto, pues en una instalación artística podemos hasta llegar a tocar la obra.

Así pues, hemos sido testigos de cómo el color, las formas y las texturas pueden ser clave para que el público pueda, no solo entender el mensaje, sino llegar a relacionarlo con emociones que ya conoce.

Esto demuestra que, aunque estas disciplinas tengan un lenguaje aparentemente diferente, es posible crear un producto que reúna elementos de las 3, de forma que se complementen y creen un nuevo idioma en el que la representación de un pensamiento abstracto sea más efectiva. Además, como resultado podemos obtener una cápsula escénica que, con pequeñas adaptaciones, puede funcionar como cualquiera de las disciplinas mencionadas, de forma que sea posible alargar la vida de nuestra escenografía.

A la hora de funcionar como apoyo al texto, nuestra escenografía ha tratado de ser lo más fiel posible a las palabras, pero teniendo en cuenta que no se trata de una representación literal de lo que Sylvia Plath escribe en el poema, sino más bien una adaptación visual de las emociones que ella plasma en él.

Se ha tratado el poema con el fin de poder encontrar formas de adaptar nuestro espacio de forma que sea fiel al poema. Hemos cogido las descripciones que hace del parque, que son un reflejo de sus sentimientos y las hemos trasladado al interior de nuestra particular casa.

Por último, se han incluido elementos literales en cada uno de los escenarios, como es el caso de las dalias naranjas o el papiro egipcio en la fase de aceptación o los fragmentos del poema en cada una de las estancias.

En lo que respecta al compromiso con el discurso feminista, lo hemos tenido en cuenta en todas las fases del proyecto.

En primer lugar, utilizando como guion un poema de Sylvia Plath. En cuanto decidimos que el poema que iba a actuar como nuestro guion sería un poema como *Parliament Hill Fields*, que habla del aborto, supimos que este tema sería el foco de atención sobre el cual construiríamos nuestro escenario, queríamos romper el tabú y el silencio que existe ante el aborto espontáneo y mostrarlo como algo natural y mostrando todo por lo que puede llegar a pasar una mujer tras sufrirlo, en la actualidad, a escondidas. Queríamos hablar de lo que parece que nadie se atreve a preguntar.

Sin embargo, hacer que una persona pueda empatizar con el dolor y el duelo que se sufre tras un aborto espontáneo puede ser complicado. Por estadística, la mayoría de las personas no pasan por ello. Por este motivo era importante crear algo que cualquier persona que hubiera pasado por un duelo (de cualquier naturaleza), pudiera trasladar a su propia experiencia, que pudiera identificar sus emociones en cada uno de los espacios. Al empatizar con el duelo representado, estamos invitando al público a entender que un aborto deriva en un duelo “como los demás”, pero que además tiene la dificultad de que se siente la presión social de tener que ocultarlo.

A su vez, adquiere mayor fuerza al usar un poema de hace décadas y que el tema a tratar siga vigente en nuestra sociedad actualmente. Pone de manifiesto que aún tenemos comportamientos arraigados que perjudican a las mujeres, además de que aún queda un largo camino en lo que respecta a la igualdad de género.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Affron, C., Affron, M. (1995). *Sets in motion*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bamba, B. M., Gómez, R. A., & Beltrán, M. O. (2017). El duelo y la pérdida en la familia. Revisión desde una perspectiva relacional. *Revista REDES*, (36).
- Bauman, Z. (2007). *Arte líquido*. Madrid: *Sequitur*.
- Bergfelder, T., Harris, S., Street, S. (2007). *Film Architecture and the transnational imagination: Set design in 1930s European cinema*. Amsterdam University Press.
- Berinato, S. (2020, marzo 23). *That Discomfort You're Feeling Is Grief*. Harvard Business Review. Recuperado de <https://hbr.org/2020/03/that-discomfort-youre-feeling-is-grief>
- Bermejo, J.C. (2005). *Estoy en duelo*. (5ªed) Madrid: PPC.
- Bonet, P. (2018). *Roedores. Cuerpo de embarazada sin embrión*. España: Penguin Random House.
- Bowlby, J. (1993). *La pérdida afectiva*. Barcelona: Paidós.
- Bubl, E., Kern, E., Ebert, D., Bach, M., Tebartz van Elst, L. (2010). Seeing Gray When Feeling Blue? Depression Can Be Measured in the Eye of the Diseased. *Biol Psychiatry* 68, 205–208
- Burrus, C. (2008). *Frida Kahlo: Painting Her Own Reality*. Nueva York: Abrams
- Cabodevilla, I. (2007). Las pérdidas y sus duelos. *Anales del Sistema Sanitario de Navarra*, 30 (Supl. 3), 163-176.
- Donaldson, L. Reynolds, J. (2012, mayo 15). *Return to the Sea: Saltworks by Motoi Yamamoto*. [Vídeo] Recuperado de: <https://vimeo.com/42177795>
- Friedan, B. (1963). *La Mística de la Femenidad*. (1ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Gómez, M. (1998). *Medicina Paliativa. La respuesta a una necesidad*. Madrid: Aran.
- González, S., Valdez, J.L. (2005). Significado psicológico de la depresión en médicos y psicólogos. *Psicol Salud* 15(2), 257-262.
- Gonzalez-Torres, F | American artist. (2020). Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Felix-Gonzalez-Torres>
- Hanel, M. (2013, febrero 3). *Les Misérables's Oscar-Nominated Sets: The Animals, Cosette's Jewel-Like Hideout, and the Hand-Pieced Furniture Barricade*. Vanity Fair. Recuperado de <https://www.vanityfair.com/hollywood/2013/02/les-miserables-oscar-nominated-sets-barricade>
- Hanel, M. (2015, enero 27). *From Sketch to Still: The Time-Traveling Art Direction of Midnight in Paris*. Vanity Fair. Recuperado de

- <https://www.vanityfair.com/culture/2012/01/midnight-in-paris-art-direction-production-design-sketch-to-still#slide=4>
- Heller, E. (2004). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Duelo y tipos de pérdida (2018, marzo 22). <http://www.logopedia-barcelona.com/duelo-tipos-perdida/>
- Klass, D. (2012 octubre. 20). Grief and Mourning in Cross-Cultural Perspective. *Encyclopedia of Death and Dying*. Recuperado de <http://www.deathreference.com/Gi-Ho/Grief-and-Mourning-in-Cross-Cultural-Perspective.html>
- Knapp, M. F. (2015, enero 12). *An Undying Love: «Around Her» by Marc Chagall*. SevenPonds. Recuperado de <https://blog.sevenponds.com/soulful-expressions/an-undying-love-around-her-by-marc-chagall>
- Knapp, M. F. (2014, 50gosto 24). *Cézanne: Letting the Grief Settle*. SevenPonds Blog. Recuperado de <https://blog.sevenponds.com/soulful-expressions/cezanne-letting-the-grief-settle>
- Kordecki, A. (2013, 10 abril). *BAFTA Craft Masterclass – Eve Stewart on Production Design*. Anya Kordecki. Recuperado de <https://anyakordecki.wordpress.com/2013/04/09/bafta-craft-masterclass-eve-stewart-on-production-design/>
- Kübler-Ross, E. (1994). *Sobre la muerte y los moribundos* (4ª ed.). Barcelona: Grijalbo.
- Lamm, M. (2000). *The Jewish Way in Death and Mourning*. Revised. Middle Village, New York: Jonathan David Publishers.
- Miaja, M., Moral, J. (2013). El significado psicológico de las cinco fases del duelo propuestas por Kübler-Ross mediante las redes semánticas naturales. *Psicooncología*. Vol. 10, Núm. 1, 109-130.
- National Collaborating Centre for Women's and Children's Health (2012). Ectopic Pregnancy and Miscarriage: Diagnosis and Initial Management in Early Pregnancy of Ectopic Pregnancy and Miscarriage. *NICE Clinical Guidelines* (154). Londres: RCOG. Recuperado de <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK132775/>
- Pangrazzi, A. (1993). *La pérdida de un ser querido. Un viaje dentro de la vida*. Madrid: Paulinas.
- Parkes, C.M (1998). Bereavement in adult life. *British Medical Journal*, 316 (7134), 856-859.
- Pfeiffer, K. (2014, junio 13). *Dogville, an Analysis*. Karl Pfeiffer. Recuperado de <https://karlpfeiffer.wordpress.com/2013/05/28/dogville-reflections/>
- Plath, S. (1981). *Sylvia Plath: The Collected Poems*. Harper Perennial.
- Rojas, S. (2005). *El manejo del duelo*. Granica, Barcelona.
- Salaman, N. (2003). *Accumulation in stages of mourning*. Recuperado de http://www.luxonline.org.uk/articles/stages_of_mourning%281%29.html#

Seibel, A. (s. f.). *Sketch Gallery: Anne Seibel*. pdcollective. Recuperado de <https://www.productiondesignerscollective.org/anne-seibel>

Sloan, M. (2012). *Return to the Sea: Saltworks*. Recuperado de <http://halsey.cofc.edu/travel-exhibitions/return-to-the-sea-saltworks/>

Tizón, J.L. (2004). *Pérdida, pena, duelo*. Barcelona: Paidós.

Torralba, F. (1999). Futilidad y vulnerabilidad. En *La medicina paliativa, una necesidad sociosanitaria* (p. 283-298). Bilbao.

Weihsmann, H. (1988). *Gebaute Illusionen. Architektur im Film*. Vienna: Promedia.

Werndorff, O., Winchester, C. (1933). *The world film encyclopedia*. London: Amalgamated Press

Wrobel, L. (2017, mayo 29) *Lo evocativo y lo conceptual en Félix González Torres*. Recuperado de <https://www.obrasbellasartes.art/2017/05/lo-evocativo-y-conceptual-en-felix.html>

6. ANEXOS

Anexo 1. Diagrama de Gantt.

Anexo 2. Entrevistas.

Anexo 3. *Parliament Hill Fields*.

Anexo 4. Desglose de los bocetos.