



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

***FÉLIX MURCIA Y LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA.
RELACIONES ENTRE EL CINE Y LAS ARTES PLÁSTICAS.***

***Tesis Doctoral presentada por:
M^aENCARNACIÓN PALAZÓN CAMPILLO***

***Dirigida por:
Dr. CARLOS PLASENCIA CLIMENT
Dr. JOSÉ PAVÍA COGOLLOS***

Valencia, octubre 2015

AGRADECIMIENTOS

A mi padre y familia:

que no están físicamente conmigo pero permanecen en mi corazón.

A toda mi familia.

A mi madre Encarna y a mi hija Sandra,
a mis hermanos Pascual y Juan Antonio
y a mí sobrino Daniel por aguantarme.

A mis amigos de siempre:

Julia, Paco, Chelo, Isabel, Enri, Rosa,
M^a Carmen y sus hijos: Carolina y Javier. A Mar y Carlos.

A mi amigo y objeto de estudio:

Félix Murcia Aguayo, si no existiera habría que inventarlo. A Berta.

A mis dos amigos y apoyos:

Guillermo Cano Rojas, por sus contribuciones y asesoramiento.

Carlos Martínez Barragán por sus aportaciones y consejos.

A mis amigos recientes y no por ello menos importantes, por su ayuda:

Gemma Mingo, Jorge López y Sandra Martorell.

A mis directores, por su gran implicación y paciencia.

A Áurea Ortíz que tan amablemente me atendió.

Al Departamento de Dibujo.

A la Universidad Politécnica de Valencia.

Y a la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia.

RESUMEN (Castellano)

FÉLIX MURCIA Y LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA.

RELACIONES ENTRE EL CINE Y LAS ARTES PLÁSTICAS.

La presente investigación titulada *Félix Murcia y la dirección artística. Relaciones entre el cine y las artes plásticas*, nos permite acercar la investigación en arte hacia su práctica profesional, y realizarlo de un modo que además pueda significar la creación de nuevas posibilidades de enfoque para nuevos temas y modos de hacer. El hecho de investigar la dirección artística en Félix Murcia obedece a dos razones: de un lado, la importancia y el reconocido prestigio que tiene como director artístico, y de otro, la ausencia total de investigaciones artísticas sobre él y su trabajo. A partir de estas dos constataciones se ha establecido como problema central de esta tesis doctoral *cómo poner en valor su dirección artística*. Para la puesta en valor se ha partido de una premisa que resulta clave durante toda la tesis: su *mirada plástica*. Para la resolución de este problema se ha apostado por una metodología interdisciplinar. Esto es así, en la medida en la que la propia dirección artística resulta ser una actividad donde convergen otras muchas disciplinas. Respetar este hecho ha sido capital y, necesariamente, se ha traducido en una coherencia metodológica que supiera dar cuentas de la complejidad del tema que se ha abordado.

RESUM (Valencià)

FÉLIX MURCIA I LA DIRECCIÓ ARTÍSTICA.

RELACIONS ENTRE EL CINEMA I LES ARTS PLÀSTIQUES

Aquesta recerca, titulada *Félix Murcia i la direcció artística. Relacions entre el cinema i les arts plàstiques*, ens permet acostar la investigació en art cap a la seua pràctica professional, i realitzar-ho d'una manera que a més puga significar la creació de noves possibilitats d'enfocament per a nous temes i modes de fer. El fet d'investigar la direcció artística en Félix Murcia obeeix a dues raons: d'una banda, la importància i el reconegut prestigi que té com a director artístic, i d'una altra, l'absència total de recerques artístiques sobre ell i el seu treball. A partir d'aquestes dues constatacions, s'ha establert com a problema central d'aquesta tesi doctoral *com posar en valor la seua direcció artística*. Per a la posada en valor s'ha partit d'una premissa que resulta clau durant tota la tesi: la seua *mirada plàstica*. Per a la resolució d'aquest problema s'ha apostat per una metodologia interdisciplinària, en la mesura que la mateixa direcció artística resulta ser una activitat en què convergeixen moltes altres disciplines. Respectar aquest fet ha sigut capital i necessàriament s'ha traduït en una coherència metodològica que sabera retre compte de la complexitat del tema que s'ha abordat.

SUMMARY (English)

FÉLIX MURCIA AND ARTISTIC DIRECTION.

RELATIONS BETWEEN CINEMA AND VISUAL ARTS

This research entitled Félix Murcia and artistic direction. Relations between cinema and Visual Arts, allows us to approach the research on art to its professional practice and doing so in such a way also capable of marking new possible scopes for new themes and ways of doing. The fact of investigating artistic direction in Félix Murcia is due to two reasons: on the one hand, the importance and recognized prestige that he has had as artistic director, and on the other, the total absence of artistic research into him and his work. From these two observations it has been established as the central problem of this thesis how to enhance his artistic direction. For the enhancement I have started from a premise that is a key all along this thesis: his plastic look. In order to solve this problem I have chosen an interdisciplinary methodology. This is, so as long as the own artistic direction turns out to be an activity where many other disciplines converge. Respecting this fact has been of the paramount and has necessarily resulted in the methodological coherence that knows how to state the complexity of the issue that has been dealt with.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| CAPÍTULO 1. CONSIDERACIONES PREVIAS | 19 |
| 1.1. Sobre Félix Murcia y la dirección artística..... | 23 |
| 1.2. Fuentes, método y estado de la cuestión..... | 23 |
| 1.3. Hacia una metodología de la investigación de la dirección artística | 26 |
| 1.4. Lucy Lippard y las tres piedras angulares..... | 29 |
| | |
| CAPÍTULO 2. FUNDAMENTOS PARA UNA <i>MIRADA PLÁSTICA</i> | 32 |
| 2.1. La mirada plástica y el cine..... | 39 |
| 2.2. La mirada plástica y la dirección artística: forma y color | 44 |
| | |
| CAPÍTULO 3. LA COMPRESIÓN DEL CONTEXTO | 58 |
| 3.1. Biografía de una mirada plástica..... | 60 |
| 3.1.1. Primer momento clave: el despertar artístico | 65 |
| 3.1.2. Segundo momento clave: la influencia de Fermín Aguayo..... | 67 |
| 3.1.3. Tercer momento clave: de la rebeldía vital a la rebeldía estética . | 74 |
| 3.2. Breve historia, definición, y equiparación del término director artístico..... | 90 |

| | |
|--|-----------------|
| CAPÍTULO 4. LA APRECIACIÓN DE DIFERENCIAS. SU MÉTODO DE TRABAJO | . 112 |
| 4.1. Las tres lecturas del guión | 116 |
| 4.2. Puntos en común con el director..... | 118 |
| 4.3. Del diseño a la plasmación | 122 |
| | |
| CAPÍTULO 5. JUICIOS CRÍTICOS EVIDENTES Y EMPÁTICOS |150 |
| 5.1. Filmografía seleccionada y criterios plásticos | 150 |
| 5.1.1. <i>Días contados</i> : el color con ausencia de color | 151 |
| 5.1.2. <i>Carmen</i> : rompiendo convencionalismos. Forma y color | 162 |
| 5.1.3. <i>El bosque animado</i> : verosimilitud a kilómetros de distancia..... | 167 |
| 5.1.4. <i>Mararía</i> : perfecta fusión entre decorado y entorno | 174 |
| 5.1.5. <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> : decorado artificial.... | 186 |
| 5.1.6. <i>La caja</i> : cuando el ambiente envuelve al personaje | 196 |

| | |
|---------------------------|-----|
| CONCLUSIONES | 208 |
| BIBLIOGRAFÍA | 216 |
| FILMOGRAFÍA | 223 |

ANEXO: DVD Fuentes filmográficas, fichas técnicas, material gráfico y audiovisual de la dirección artística de Félix Murcia.



Imagen 1. Fotografía de Félix Murcia en su estudio. Recurso propio. Marzo 2015

INTRODUCCIÓN

Hay un cierto aura de misterio interesante envolviendo la figura de Félix Murcia Aguayo (1945). Este director artístico burgalés, oriundo de Aranda del Duero, es uno de los profesionales de la dirección artística que mayor importancia tiene dentro de este oficio. Sin embargo, su prestigio ha ido más allá de este colectivo –cuyos miembros integrantes por lo general, desarrollan su imprescindible labor en las sombras-, siendo sus aportaciones reconocidas por el conjunto del cine español. Esta irrupción, por otra parte no buscada por el director artístico, es uno de los elementos presentes en su figura. Un elemento que de por sí genera un interés y que en nuestro caso ha quedado traducido en la decisión de tratar con mayor atención de la prestada hasta el momento a su trabajo. La carrera profesional de Félix Murcia ha sido fértil y duradera, merecedora de cinco premios Goya, los más prestigiosos que el cine español concede, y es también el ganador del Premio Nacional de Cinematografía de 1999: el único premio que hasta el momento se ha concedido a un director artístico. Además de sus cinco concesiones ha sido nominado hasta en siete ocasiones diferentes en los Goya. A pesar de todo ello, hay algo en este director artístico que es de un inmenso valor y cuya escala real está todavía por ponderar. Y sin duda, hemos de adelantar al lector que parte de este valor radica en la dimensión plástica que recorre su trabajo y que perfila su idiosincrasia. Hay aquí, ante nuestra vista, una tarea que merece ser emprendida.

No obstante, contamos con otros elementos que han contribuido a esta elección, y que ubicamos dentro de los intereses e inquietudes que han ido surgiendo en el transcurso de la realización de los estudios de doctorado. El programa de doctorado *El dibujo y sus técnicas de expresión* del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia tiene entre sus objetivos aportar conocimiento teórico e histórico sobre el dibujo, lo que supone abordar sus vínculos técnicos y conceptuales con otros medios plásticos afines. Adquirir contenidos en estas cuestiones ha supuesto una orientación de nuestros intereses académicos hacia una concepción más transversal de la plástica y de sus imágenes. Otros objetivos del programa de doctorado, y que nos han resultado de alto interés, son los que están focalizados en la actividad de investigación, especialmente en lo que atañe a métodos y a metodología, dos aspectos que nos han resultado muy estimulantes y enriquecedores para esa orientación interdisciplinar. Dentro de la cronología que conforma esta tesis doctoral, otro momento importante ha sido la realización del Trabajo de Investigación *La creación artística de los ambientes en el cine* (2007). Este estudio previo nos permitió ir concretando nuestra posterior elección, ya que en él se manifestó como objeto de interés la figura de Félix Murcia. La principal forma en la que contribuyó a la elección fue causada por una necesidad y apetencia natural de tratar con mayor rigor y profundidad la obra del director artístico. Conocerlo personalmente, como más adelante apuntaremos, y tener la oportunidad de adentrarnos en la atmósfera de su trabajo, en la dimensión plástica que lo recorre, fue el elemento final de decisión. Por tanto, y con ello acabamos de explicar el porqué de esta tesis, la mezcla de estas motivaciones y/o apetencias, la interdisciplinariedad y la dirección artística en Félix Murcia, fueron la amalgama perfecta donde convergían nuestros principales intereses, tal y como queda reflejado en el título de la tesis: *Félix Murcia y la dirección artística. Relaciones entre el cine y las artes plásticas*. De acuerdo al título, esto es lo que el lector se encontrará en las siguientes páginas: un estudio inédito sobre Félix Murcia y su trabajo como director artístico, su aportación plástica a la creación de espacios en el cine y cómo en este caso de estudio vamos a encontrar un interesantísimo ejemplo de interacciones entre el cine y las artes plásticas. Veamos en los siguientes apartados de qué manera se concreta este planteamiento.

Razones para investigar

Uno de los primeros aspectos que debemos aclarar en esta tesis doctoral es porqué realizarla sobre un tema como la dirección artística de Félix Murcia. A nuestro entender, el abordaje de un tema como éste, que no es enteramente plástico pero que tampoco deja de serlo, nos permite acercar la investigación en arte hacia su práctica profesional, y hacerlo de un modo que además pueda significar la creación de nuevas posibilidades de enfoque para nuevos temas y modos de hacer. La dirección artística, tal y como iremos viendo, es una actividad que cada vez más demanda una profesionalización de los aspectos artísticos que la componen; un requerimiento que se precisa en la actividad profesional y que puede ser escuchada y atendida en sus pertinentes ámbitos formativos, ofreciéndonos la posibilidad de mejorar los contenidos educativos y de enseñanza. Desde esta perspectiva, consideramos que una necesidad que ha motivado esta tesis doctoral es de orden profesional, y se sitúa en un esfuerzo por sostener la adecuación entre investigación y práctica profesional, así como los beneficios docentes que pueden comportar conocimientos de esta naturaleza. Esta adecuación la consideramos totalmente pertinente si queremos mantener el esfuerzo de actualizar la investigación y la docencia artística de acuerdo a sus otras salidas profesionales.

Existen otras necesidades que han originado la selección y determinación a elaborar esta investigación sobre Félix Murcia. La profesionalización de este singular oficio es relativamente reciente en España, y desde luego mucho más justificada en el ámbito del cine. Sin embargo, una investigación como esta nos permite muy bien profundizar en la relación y aplicación que tienen en general las bellas artes y más concretamente las artes plásticas, dentro de otras disciplinas y profesiones. Por tanto, el área de relevancia donde ubicamos el marco de investigación es la conexión entre las artes plásticas y el cine. El hecho de que esta conexión se concrete con el ejemplo de Félix Murcia, es una circunstancia que obedece a motivaciones personales y profesionales. Tal y como atestigua el volumen de su obra, Félix Murcia Aguayo es uno de los profesionales más importantes del ámbito de la dirección artística de nuestro cine, y como hemos visto anteriormente, galardonado con los más prestigiosos premios del cine español. Y no deja de resultar un tanto sorprendente que un profesional de su talla haya pasado inadvertido o tan discretamente para la investigación en arte. Aunque tampoco esto es algo que se pueda reclamar, teniendo en cuenta que el conocimiento sobre Félix Murcia es algo infrecuente a niveles populares o generales. Es algo natural para alguien que ha

disfrutado mucho más del quehacer que le supone su profesión, cuando esto implica estar detrás y no delante de los focos. No obstante, este conocimiento de su perfil profesional podría decirse que ha sido algo posterior. Antes que nada hemos sido un público atraído y apasionado por sus películas, siendo la mezcla de ambas cosas un motivo más que suficiente como para plantearnos la decisión de comprometernos con una tesis sobre este director de arte. Para despejar dudas, tuvimos la ocasión y el placer de asistir en calidad de alumno al *Curso de Dirección Artística* que impartió el mismo Félix Murcia en la Sociedad General de Autores y Editores [SGAE] en Valencia (2007). La experiencia de aprender y de disfrutar del Félix Murcia docente nos brindó el aliciente último que necesitábamos: la única respuesta cabal que cabía era plantarnos ante él y preguntarle a las claras sobre la posibilidad de realizar una tesis sobre su trabajo. Su primera reacción fue muy acorde a su personalidad: no entendía el porqué de esta petición, al punto que nos llegó a preguntar *¿qué tengo yo de especial para que este proyecto trate sobre mí? Hay otros directores artísticos más famosos...*

Hallamos además otras razones también presentes en la atmósfera y el clima de esta investigación. Atender la imagen en sus distintos formatos y posibilidades -espaciales, materiales, estéticos y simbólicos-, es una actividad acorde a transformaciones de nuestro propio tiempo, siendo un rasgo de nuestra época lo que muchos especialistas denominan como la *cultura visual*. Una cultura que tiene una dimensión compleja y que atañe desde los medios de comunicación, la publicidad, el diseño, el cine, las artes...vivimos rodeados de imágenes, estáticas y en movimiento, y esto supone encarar nuevos retos intelectuales que nos permitan comprender mejor nuestro tiempo. Dentro de esta cultura visual, sin duda que el cine y las artes desempeñan un papel y distintos usos: a veces pueden ser una herramienta más dentro del consumo que genera la maquinaria sin fin de las imágenes, y otras veces representan un antídoto ante este consumo, y nos confrontan con relaciones entre la obra y el espectador donde el tiempo tiene otras cadencias más reflexivas o participativas. Y en consonancia con lo anterior, creemos oportuno poder contribuir al estudio académico del cine español. La investigación de la dirección artística y su aportación plástica de Félix Murcia es un objeto que responde a distintas necesidades de distintas escalas, y que reconocemos como de interés pleno. Es importante también subrayar que estas necesidades percibidas en nuestro objeto de estudio, o en torno a él, y la motivación para encararlas, debe mucho a las aportaciones realizadas por mis tutores: Carlos Plasencia Climent y José Pavía Cogollos, cada uno

desde su experiencia y saber, han enriquecido más de lo que he sabido expresarles sus orientaciones metodológicas y las apreciaciones de enfoque y contenidos.

Cómo poner en valor

Para la realización de esta investigación partimos del hecho de que es necesario cubrir el vacío existente -en términos académicos-, sobre su obra de dirección artística en el cine, y que en ese ejercicio de cubrir se atienden otras necesidades presentes en la investigación artística. Una cuestión capital en la realización de una actividad investigadora inédita es que trate de responder a una pregunta o de resolver un problema dado. En esta tesis, más que formularnos una hipótesis, nos planteamos resolver un problema de naturaleza investigadora. El problema nos lo planteamos en los siguientes términos: *Cómo poner en valor la dirección artística de Félix Murcia*. Traducir la experiencia y el conocimiento reflejado en su obra hacia un lenguaje que no tiene antecedentes, y hacia unos conceptos hacia los que antes no habían sido orientados. Un lenguaje de claridad y rigor que sepa dar cuenta de los pasos que hemos dado para poder resolver el problema de tal manera que cualquier otro pueda rehacerlos. Es importante aclarar que, tal y como hemos podido apreciar en el apartado de justificación de la investigación, -razones para investigar-la atención dada a un tema como la dirección artística es una oportunidad para abordar algunas de las necesidades presentes en la investigación en arte, lo que llevará a tratar en algunas ocasiones contenidos sinérgicos. Pero el hilo principal de nuestra actividad será determinar elementos de valor en su dirección artística y analizarlos. La determinación de estos valores, que pueden ser de naturaleza múltiple, se focalizará principalmente en los procesos plásticos, métodos y resultados de trabajos de la dirección artística: de este modo consideramos que estaremos en mejores condiciones para ponderar la importancia real de su trabajo.

Objetivos

Para poner en valor la dirección artística de Félix Murcia consideramos que el elemento que mejor define y justifica su valía radica en su *mirada plástica*. Esta mirada será medular para darle profundidad a la conexión que se establece entre las artes plásticas y el arte cinematográfico. Esta profundidad vendrá dada por el análisis de las imágenes escenográficas creadas mediante el proceso de trabajo de la dirección artística, un análisis que tendrá que ser precedido por un estudio de identificación y clasificación de los elementos más decisivos en esta conexión.

Para suplir la ausencia de estudios previos, y generar una investigación donde los conocimientos queden sistematizados, creemos aconsejable establecer vínculos de relación entre la dirección artística y otras prácticas artísticas contemporáneas. De esta forma, se puede ir generando unas bases que permitan una mejor adecuación entre la práctica profesional de las artes y su formación. No podemos perder de vista que nuestro objeto de estudio está dentro de un marco de investigación sujeto a estas áreas. Y por otra parte, nuestro objeto de estudio es de una naturaleza que no se presta fácilmente a ser colocado sobre una balanza y a ser medido. Tiene otro corte, el de una mirada, el de un modo de trabajar y de entender el trabajo, el de una voluntad de saber que es creativa. Félix Murcia mira a través de unas gafas cuyas lentes son dobles: una es artística e imaginativa, expresiva. La otra: eficiencia, realidad. Por eso incide de especial manera en la plástica y su papel en el cine. Respetar esta circunstancia y tratar de manifestarla mediante su investigación es otro de los objetivos principales que incorpora la tesis. Parte de este objetivo será demostrar como en su experiencia de vida, desde muy temprano, se hizo patente una pasión hacia las artes plásticas, y que esta pasión ha sido una de las matrices principales de su experiencia profesional.

Un objetivo inherente a la tesis será la localización de fuentes para nuestro estudio, el establecimiento de un método de recogida de fuentes, y la elaboración de una metodología que nos permita procesar la información tratada y ponernos en condiciones de resolver el problema.

Descripción de la estructura de la tesis

La presente tesis, consta de una introducción, cinco capítulos, conclusiones, bibliografía general y específica, filmografía general y específica. Adjuntamos también un DVD a modo de anexo, con una selección de fuentes filmográficas, fichas técnicas, y material audiovisual de la dirección artística de Félix Murcia. Hemos de aclarar que todo el material gráfico que aparece en la tesis es exclusivamente cedido por Félix Murcia, a excepción de la imagen 1 y la imagen 28, que son recursos propios y los fotogramas están capturados de las películas en formatos DVD y VHS. Por último decir que las fechas de las películas que aparecen en el DVD, corresponden al año de estreno. Y las fechas de las películas de Félix Murcia que aparecen en la tesis, son proporcionadas por éste y corresponden al año en que se realizaron.

A continuación, pasamos a efectuar la descripción de los contenidos que forman los capítulos de nuestro proyecto.

En el primer capítulo titulado *Consideraciones previas* hemos abordado la importancia del sentido de realizar una tesis de estas características, así como cuáles serían los modos apropiados de realizar la investigación. La principal característica que se ha tenido en cuenta es que la dirección artística es una profesión de naturaleza interdisciplinar. Es evidente que las disciplinas de las artes plásticas desempeñan un papel fundamental; pero junto con éstas hay otras que son indesligables y cuya articulación con la plástica ha sido preciso concretar y tener presente a la hora de resolver el problema sobre cómo poner en valor la dirección artística de Félix Murcia. En este capítulo también se exponen cuáles han sido las fuentes que hemos empleado, tanto primarias como secundarias, y de qué manera los estudios precedentes a nuestra materia –o más bien su ausencia- han condicionado el modo de desarrollar la tesis. Un apartado de interés en este capítulo ha sido el que hemos dedicado a hacer perceptible que parte del sentido que nos ha dirigido ha tenido como fondo las claves de transformación que están operando en nuestro tiempo. Para ello, nos ha sido de gran utilidad la antropología de Marc Augé y los Estudios Visuales y Culturales de Nicholas Mirzoeff. Finalmente, este capítulo se clausura con los planteamientos metodológicos interdisciplinares que nos han permitido generar una estructura coherente. Éstos los hemos desarrollado de acuerdo a los criterios de investigación que propone la historiadora del arte norteamericana Lucy Lippard: las tres piedras angulares.

El capítulo segundo, *Fundamentos para una mirada plástica*, ha resultado clave para determinar la manera singular con la que Félix Murcia vincula el cine con las artes plásticas. Esta determinación se ha concretado en el concepto de *mirada plástica*. Para dotar de profundidad y de significado a este concepto hemos procedido a analizar desde el punto de vista de la estética y de la historia del arte los dos términos que lo componen. En este capítulo desarrollamos de manera más intensa porqué toda la plástica no interviene del mismo modo en la dirección artística. Podemos adelantar que en la mirada plástica de Félix Murcia normalmente se prescinde de la luz y se focaliza en forma y color como elementos plásticos. Forma y color crean una atmósfera que intensifica la acción. La forma hace alusión a la arquitectura, la escenografía y los espacios. Por su parte, el color se materializa mediante los decorados, la ambientación y el vestuario.

El capítulo tercero, *La comprensión del contexto*, supone la aplicación directa de la primera de las tres piedras angulares. Es un capítulo que presenta un doble carácter. De un lado, tiene una dimensión revisionista: está basado en los dos principales aspectos que han tratado las fuentes de estudio que nos preceden: la biografía de Félix Murcia y las definiciones hechas sobre la propia dirección artística. De otra parte, la revisión de ambos aspectos se ha elaborado con un carácter inédito, de acuerdo a la coherencia metodológica que se ha propuesto. El resultado es una sistematización más rigurosa de la información de la que se disponía, así como una lectura novedosa sobre el conjunto de esta información. Para desarrollar la dimensión inédita de esta lectura se ha partido de una premisa estética: la relación existente entre la experiencia de vida de Félix Murcia y su obra como director artístico. Para sostener esta premisa recurrimos a la teoría poética de Harold Bloom y a la teoría artística de Hal Foster; hemos introducido también una equiparación que consideramos crucial entre las definiciones y las funciones de la dirección artística y algunas prácticas artísticas contemporáneas, especialmente aquellas que son más empáticas con la dirección artística por su naturaleza interdisciplinar y por los procedimientos creativos de los que se vale. En conjunto, la comprensión del contexto nos ha posibilitado hacer más entendible el modo en el que Félix Murcia ha ido construyendo la mirada plástica que lo singulariza.

Si en el capítulo tercero se ha hecho perceptible la construcción de su modo de mirar, en el capítulo cuarto, *La apreciación de las diferencias*, se ha buscado hacer entendible cómo ese modo de mirar deriva en un modo de hacer concreto. Las diferencias que se aprecian en este capítulo se refieren, por tanto, a las particularidades de *su método de*

trabajo. Es importante tener presente que aunque se podrían haber planteado otros parámetros de diferenciación, -como las diferencias y semejanzas entre los métodos de trabajo de Félix Murcia y otros directores artísticos-, nos hemos focalizado en explicar las particularidades de su método de trabajo. Esta elección nos ha parecido la más correcta para sostener los principios generales que se defienden en esta tesis. En relación a las particularidades de su método de trabajo planteamos una serie de elementos y procedimientos que identifican sus rasgos característicos como director artístico, tales como: su manera de enfrentarse al guión, los elementos plásticos que utiliza para diseñar y hacer los bocetos, tanto artísticos, como técnicos, la utilización de construcciones auxiliares como los decorados o diferentes tipos de maquetas, y también hemos expuesto como utiliza la aplicación de tratamientos digitales. Para ello la utilización como ejemplo de algunas de sus películas ha sido clave. No se trata de innovaciones propiamente dichas, sino de aportaciones en las que destaca por su buen hacer, que están directamente relacionados con su mirada plástica y con las que ha contribuido a la dirección artística.

El capítulo cinco, *Juicios críticos evidentes y empáticos*, es la aplicación lógica y coherente de los capítulos anteriores. En él se fusionan su modo de mirar y su modo de hacer. La aplicación de juicios críticos evidentes y empáticos de este capítulo ha supuesto el análisis de su filmografía a la luz de los análisis anteriores. Para manifestar este análisis es preciso señalar que no ha sido necesario ejercerlo en cada una de sus películas, máxime teniendo en cuenta la extensión de toda su filmografía. Por el contrario, se ha considerado lo más pertinente proceder a una muestra representativa de sus películas más emblemáticas: *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), *Carmen* (Carlos Saura, 1983), *El bosque animado* (José Luís Cuerda, 1988), *Mararía* (Antonio José Betancor, 1997), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988) y *La caja* (Juan Carlos Falcón). Por tanto, no está presentes todas las que podrían estar, pero sí están las que resultan obligatorias.

El siguiente apartado corresponde a las conclusiones; en la resolución del problema que nos hemos planteado atender en esta tesis doctoral han sido expuestas a través de una recapitulación pormenorizada, tanto de la metodología empleada como de los principios e ideas que mejor han logrado poner en valor su dirección artística.

Para finalizar, se ha incluido a modo de anexo y en formato audiovisual un DVD donde se incorporan fuentes filmográficas, fichas técnicas, material gráfico y audiovisual presentes a lo largo de la tesis. Su contenido nos ayuda a reforzar visualmente lo expuesto a lo largo de toda la tesis. Las películas que aparecen en él por orden cronológico son: *El crack* (José Luís Garci, 1980), *Valentina* (Antonio José Betancor, 1982), *1919 Crónica del alba* (Antonio José Betancor, 1982), *Carmen* (Carlos Saura, 1983), *Luces de bohemia* (Miguel Ángel Díez, 1985), *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1987), *El bosque animado* (José Luís Cuerda, 1988), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991), *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1995), *Bwana* (Imanol Uribe, 1995), *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1996), *Mararía* (Antonio José Betancor, 1997), *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2002), *La caja* (Juan Carlos Falcón, 2006), *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2007).

CAPÍTULO 1. CUESTIONES PREVIAS.

En este primer capítulo vamos a abordar algunos asuntos cuya importancia nos ha parecido que tenía que ser clarificada en los comienzos de la investigación. Tal y como hacíamos referencia en la introducción de la tesis, este estudio se sitúa en una atmósfera cuyo fondo es un esfuerzo por tratar de comprender mejor las claves de nuestro tiempo, en lo que este esfuerzo tiene de mirada global sobre el mundo actual, y en lo que atañe a la comprensión de los campos más específicos de la cultura y de las artes. Este esfuerzo, que posiblemente sea más que ambicioso para lo que realmente podemos aspirar en esta comprensión, puede parecer una cuestión ajena o en todo caso referencial para lo aquí abordado. Sin embargo, la calibración adecuada en la profundidad de campo nos permitirá apreciar en mejores condiciones la dimensión real de nuestro asunto. A este respecto, quisiéramos traer a la línea de exposición los trabajos realizados por el etnólogo francés Marc Augé, especializado en la antropología cultural contemporánea. De entre ellos, hay uno que destaca especialmente, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*¹, y en el que perfila desde la óptica de su disciplina cuáles han sido las principales transformaciones que han tenido lugar en nuestro mundo. A este respecto, sintetiza en tres grandes temas: los cambios en la concepción del individuo, en la concepción del espacio y en la concepción del tiempo. Es decir, de acuerdo a esta afirmación, dos de las principales dimensiones con las que comprendemos y nos relacionamos en la realidad están sujetas a procesos de transformación. La cuestión del individuo, también interesante, excede los intereses de esta investigación. Para el marco de esta investigación, nos parecen mucho más jugosas las implicaciones que se derivan en el campo del cine y de las artes plásticas de los cambios en la concepción del tiempo y del espacio, dos categorías que a su vez resultan capitales tanto para el cine como para las artes. ¿En qué consisten estos cambios en la concepción del espacio y del tiempo? Según Augé, en lo que refiere al tiempo estamos experimentando una *aceleración de la historia*, con la que se denomina a la creciente proliferación -hasta la sobreabundancia- de acontecimientos históricos, sucesos que tienen lugar y que no estaban previstos por los especialistas en Historia, Economía o Sociología. Esta sobreabundancia comporta una doble crisis: de sentido de la Historia y de sentido de la identidad, siendo la Historia elemento de construcción de la identidad. La globalización de

¹AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2005.

la información ha propiciado esta sobreabundancia, caracterizándose por el sostenimiento de un flujo ininterrumpido de acontecimientos, ante los cuales no se ofrece otras posibilidades de gestión de la información, como su análisis y su síntesis. En cierta forma, estos flujos han contribuido a la banalización del sentido de la Historia y a su fragmentación, en correspondencia con el proceso experimentado en la concepción del individuo. Además de esta línea de modificación del tiempo, contamos con otras que son propiciadas desde el modelo social pero que son originadas en el modelo económico; nos referimos al modelo de consumo y las dinámicas que este modelo conlleva, como la hipertrofia de la experiencia de la inmediatez: el acceso inmediato a nuevos servicios, el culto a la novedad, el uso de experiencias culturales, turísticas que son pre-diseñadas con el propósito de consumir experiencias. Así pues, nada más que teniendo en cuenta dos de estos elementos, la inmediatez y la crisis de sentido de la Historia, podemos hacernos una idea de hacia dónde se ha desplazado el entendimiento del tiempo. Y esta experiencia es radicalmente distinta de la concepción histórica anterior, en la que desde la Antigüedad el tiempo era caracterizado en términos de eternidad. El tiempo eterno ha sido ampliamente desterrado de nuestra vida cotidiana, y por lo que tiene el tiempo de *duradero* también se han debilitado las concepciones de tiempo a medio y largo plazo. Sin duda, la noción de eternidad tenía que cuestionarse en el pensamiento humano, porque su constitución es inseparable de una cosmología religiosa, pero las nociones de medio y largo plazo sí que resultan fundamentales en actividades creativas como el cine o las artes plásticas. Lo es en los procesos de aprendizaje, y lo es en la adquisición de la experiencia profesional que se deriva de esas actividades. Incluso alcanza esta dimensión a la recepción de la obra por parte del público, ya que toda práctica que no esté sujeta a los términos de consumo de la cultura requiere del establecimiento de relaciones con la obra en las que el tiempo nos propone otras dinámicas de recepción. Las actividades artísticas, tanto en sus prácticas creativas como en sus modos de conocimiento, requieren de tiempo. Y lo requieren porque son cosas de valor, y como todas las cosas de valor en esta vida, llevan tiempo. Pueden presentirse las consecuencias y aplicaciones que se derivan de esta reflexión en el ámbito de la enseñanza de las artes. En cualquier caso, constatamos la crisis de sentido de la Historia y la inmediatez como dos elementos que han contribuido a la modificación de nuestro entendimiento del tiempo.

También el espacio participa de este proceso, y también por un proceso semejante al del tiempo, por acumulación, fragmentación y sobreabundancia de los lugares que constituyen nuestra experiencia común. Un proceso que obedece a distintas fuerzas, como las grandes reformas urbanas del siglo XX, la especialización del trabajo, la redefinición de las esferas privada y pública, la modificación de las escalas espaciales de los lugares, y por supuesto, las aportaciones que realizan los medios de transporte, acercando como nunca puntos del planeta distantes entre sí. El espacio, al igual que el tiempo heredado de la modernidad, era jerárquico, radial, concéntrico. Por el contrario, en la actualidad, las fronteras que delimitan los espacios sociales son mucho más porosas y diversas. En sentido, por la simultaneidad que se da entre acercamiento y fragmentación del mundo, Augé, expresa la siguiente:

[...] vivimos en una época, bajo este aspecto también, paradójica: en el momento mismo en que la unidad del espacio terrestre se vuelve pensable y en el que se refuerzan las grandes redes multinacionales, se amplifica el clamor de los particularismos: de aquellos que quieren quedarse solos en su casa o de aquellos que quieren volver a tener patria.²

Como puede apreciarse, los cambios que se han experimentado en la concepción del espacio y del tiempo no están exentos de nuevos problemas y retos. Para este etnólogo francés, la constatación de estos cambios y de la figura del exceso -como elemento común de reconocimiento-, tiene unas consecuencias directas: “vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio”³. Frente al exceso de claridad que proponen algunas teorías del ser humano y de las artes, queremos sumarnos a este reconocimiento de la complejidad de nuestra realidad, y proceder a encararla tal como es, simplificando las variables de actuación de acuerdo a lo que el experto propone: aprender a mirar el mundo actual y volver a pensar el espacio. Dos operaciones, que están interrelacionadas. Teniendo presente el marco de esta investigación, hemos de recapitular y lo hacemos formulando una pregunta. A la luz de estas consideraciones, ¿cómo no traducir esta atmósfera abstracta a la realidad concreta de la dirección artística en Félix Murcia, siendo la dirección artística una disciplina basada en el uso del espacio? Poco más se puede añadir, si acaso, afirmar la importancia esencial que representa la categoría de espacio para situarnos en la realidad,

²Ibídem, p. 41

³Ibídem, p. 43

y el inmenso potencial que presenta la dirección artística en el conocimiento y uso del espacio, tanto material como simbólico.

Además de lo dicho, queremos hacer perceptible la auténtica escala de nuestro objeto de estudio, anotando como parte también del fondo de la atmósfera en la que nos movemos es, paralelamente, una de las vías mediante la cual se materializan las figuras del exceso del espacio y el tiempo: la consolidación de una cultura visual. La anotación de esto no es algo irrelevante. Significa un desplazamiento hacia los modelos culturales anteriores, desde los orales a los textuales, para llegar a un momento de la historia humana donde su experiencia es cada vez más visual. Las nuevas tecnologías o el auge de los medios de comunicación son algunos de sus factores más determinantes, pero no circunscriben todo lo existente. Así, para uno de los mayores especialistas internacionales en *estudios visuales*, Nicholas Mirzoeff, la cultura visual excede lo tecnológico y abarca lo artístico:

Visual culture is concerned with visual events in which information, meaning, or pleasure is sought by the consumer in a interface with visual technology. By visual technology, I mean any form of apparatus designed either to be looked at or to enhance natural vision, from oil painting to television and the Internet⁴.

En otros términos, la investigación de un objeto como el valor de la dirección artística en Félix Murcia es de una importancia que excede las áreas de interés de las disciplinas del cine o de las artes plásticas; se adentra de pleno en el campo de la cultura, y por tanto, en el de la antropología, y se coloca de frente ante la actividad general del vivir dentro de la experiencia del mundo actual. Todo lo que se puede decir que aporte, lo hace en todas estas direcciones. El estudio de las condiciones particulares de la dirección artística en Félix Murcia permite la adquisición de herramientas y recursos que tienen una aplicación académica y de actitudes que engloban la misma vida.

⁴Traducción libre: “La Cultura Visual está vinculada con eventos visuales en los cuales información, significado, o placer es visto por el consumidor a través de un interface con tecnología visual. Por tecnología visual, quiero decir cualquier forma de aparato diseñado tanto para ser visto como para implementar la visión natural, desde la pintura al óleo, pasando por la televisión e Internet”. MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London, Routledge, 2004, p. 3.

1.1. Sobre Félix Murcia y la dirección artística

Si la atmósfera que envuelve nuestro objeto de estudio es interesante y compleja, tanto más lo es el propio objeto. Si tal y como afirmaba Marc Augé se dan paradojas en los cambios que experimentamos, a nivel global, también se transfieren estas paradojas a otros niveles más concretos y particulares. Siendo el cine uno de los elementos más potentes de la creación en España, no deja de ser sintomático que al mismo tiempo sea Félix Murcia un gran desconocido. Una investigación de esta naturaleza tiene esto presente, y por lo mismo, hay un deseo de querer contribuir en un sentido amplio a dar a conocer mejor no solo el trabajo de este director de arte, sino la importancia y el papel de su profesión y el valor de su actividad. El caso de Félix Murcia es emblemático dentro del cine y la dirección artística, ya que representa uno de los pocos profesionales cuya labor ha trascendido por diversas razones, pero no está exento de la circunstancia antedicha. Así, siendo una veta que ha irrumpido en la superficie, no deja de ser un material extraño, y está todavía por procesar, por elaborar, por convertirse en la pieza de orfebrería que es. Cubrir el vacío académico que envuelve la labor de Félix Murcia es por tanto un acto de reconocimiento que aspira a dar cuentas de sus múltiples dimensiones y posibles aportaciones.

1.2. Fuentes, métodos y estado de la cuestión.

Es compartida la diferenciación que se establece en la actividad investigadora entre método y metodología. Método alude al modo en el que vamos a recoger los datos y la información e interactuar con las fuentes que tenemos. La metodología hace alusión a la forma en la que esta información va a ser analizada, entendida y dotada de un sentido. En el caso de esta investigación es necesario indicar una doble situación: se ha comprobado la escasez de fuentes bibliográficas, lo rápidamente abarcable que es lo que hay escrito; y, al mismo tiempo, se ha logrado contactar con el propio director artístico. Si en el primer caso dimos con un solar, en el segundo apareció el cuerno de la abundancia. En ambos casos el modo de proceder a recabar la información ha sido de una doble naturaleza. De un lado, bibliográfica y audiovisual; por otra parte, ha sido preciso recurrir al trabajo de campo, lo que ha implicado numerosas reuniones, entrevistas, testimonios, muchos a nivel oral, otros reflejados con documentación escrita o audiovisual.

En lo que concierne al trabajo de campo se organizó ubicándolas en la residencia de Félix Murcia, lo que facilitó el acceso inmediato a material gráfico inédito y a fuentes de los temas tratados, posibilitando un aspecto que, a nuestro entender, ha sido de gran valor, y que ha consistido en la participación activa de Félix Murcia en la selección de las imágenes y en la orientación de las películas más interesantes para la investigación. En otros términos, en nuestro estudio contamos con pocas pero importantes fuentes directas o primarias, entre las que cabe destacar, además de los encuentros y entrevistas ya nombradas, el libro de Félix Murcia *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*, 2002, la conferencia en Ortiz Villeta, Aúrea “La arquitectura en el cine”, *La arquitectura en el cine. Construyendo una ilusión*, 2007; y en Sanderson, John D. y Gorostiza, Jorge, “La evolución de la escenografía en el cine: desde la dirección artística hasta el diseño de producción”, *Constructores de ilusiones. La dirección artística cinematográfica en España*, 2010. La primera tiene como característica el ser un compendio de escritos inéditos y las otras son una diversificación de la primera. Otras fuentes no directas han sido referencias en la prensa, y literatura fílmica variada, cuyo nexo en común ha sido el abordar la figura de Félix Murcia en formato biográfico y profesional. Es necesario indicar que esta afirmación es válida tan solo al territorio nacional; no podemos manifestar la misma opinión fuera de nuestras fronteras, ya que nuestro estudio se ha limitado al contexto nacional. Las fuentes de información y la bibliografía específica para esta materia son escasas, y en el caso más concreto de la dirección artística de Félix Murcia, estamos en condición de afirmar que no existen investigaciones previas. Estos dos elementos que atañen a las fuentes y al estado de la cuestión del problema que nos planteamos, han impuesto sus propias condiciones en la metodología. La escasa literatura de revisión no ya sobre la dirección artística en Félix Murcia, sino sobre la misma dirección artística, ha supuesto también cierto grado de mayor maniobra en el abordaje de nuestro objeto. La constatación de esta afirmación es el resultado de anteriores procesos de indagación y documentación, tratando de llevar a cabo esta tarea no sólo a través de la consulta en librerías especializadas; también realizando vaciados de datos de los catálogos de bibliotecas universitarias e instituciones especializadas: Filmoteca de Valencia, Filmoteca Nacional, Biblioteca Joan Fuster de la Universidad de Valencia, Biblioteca Central de la UPV, Biblioteca de Bellas Artes de la UPV, el IVAM, el MUVIM, MACBA, Arteleku de San Sebastián, Museo Nacional Reina Sofía en Madrid y otros centros, museos y espacios artísticos y fílmicos. Se ha consultado igualmente bases de datos de revistas científicas indexadas, de acuerdo a la base de Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas

de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas, Latindex, y otras bases como la Base de Datos de Tesis Doctorales TESEO; sin embargo, los resultados de esta búsqueda han sido generalmente infructuosos. Las excepciones a las que hemos tenido acceso o conocimiento están cuando menos reflejadas en la bibliografía del estudio, si es que no son tratadas más adelante. Si en este aspecto bibliográfico hemos podido encontrar dificultades, por el contrario, hemos dispuesto de la inmensa oportunidad de poder contar con el propio Félix Murcia. Pasada esa primera sorpresa inicial ante la petición de investigar sobre su trabajo, hemos disfrutado de una plena colaboración por su parte, ha sido accesible en todo momento atendiéndonos siempre con la gran amabilidad que le caracteriza, y nos ha facilitado un enorme material audiovisual y de documentación a distintos niveles, representando un tesoro de incalculable valor para esta investigación.

Tras la recopilación de un material copioso, y el establecimiento de contacto con Félix Murcia, el siguiente paso de la investigación consistió en inventariar y clasificar la información. Se hizo un recuento global y se clasificó de acuerdo al grado de importancia de la fuente y de su formato de registro: audiovisual (la lista inicial la constituían 54 películas), sonoro, textual...Una gran parte de ese material se ha digitalizado: mucho material inédito de su obra gráfica -pinturas, dibujos y bocetos, storyboards de su trabajo para cine, diseños de teatro, ópera, de vestuario, publicidad- se han escaneado, y se han elaborado diversos archivos audiovisuales sobre sus películas más relevantes para la investigación. Otros criterios de selección ha sido en función del género de escritura: si se trataban de ensayos, artículos, monográficos, artículos de opinión, entrevistas...Los dos criterios más específicos de selección y organización son el de tematización y el de procedimiento de acuerdo a lo plástico. Todo este trabajo de recogida, revisión y sistematización ha sido necesario para poder percibir mejor el estado de la cuestión y éste, como hemos tratado de hacer ver, está por crecer. Pero con lo habido ha sido suficiente para percibir que hay dos cuestiones que se nos plantean con las que se podría contribuir en relación a los estudios anteriores. De acuerdo a estas fuentes, la primera cuestión es establecer con la mayor claridad posible una genealogía del término de *dirección artística*. Un elemento constante en la mayoría de textos que hemos abordado, y también presente entre las reflexiones del propio Félix Murcia. Establecer esta genealogía podría aportar el análisis y síntesis de lo dicho hasta el momento. Una segunda cuestión, también común entre los textos precedentes, es abordar reseñas biográficas de extensión variable. Sin duda, todo el material facilitado por el director de arte a esta investigación ha

enriquecido este aspecto. Ambos aspectos serán abordados adecuadamente en el tercer capítulo.

1.3. Hacia una metodología de la investigación de la dirección artística

Por lo que tiene una tesis de iniciación a la investigación, somos conscientes de la importancia que representa la elaboración y desarrollo de la metodología en la actividad investigadora. Esto es una cuestión general para todas las disciplinas del conocimiento. En nuestro caso, confrontamos nuestro problema de investigación ante su realidad material, y podemos constatar los siguientes elementos: la dirección artística es una práctica profesional que existe en una cierta confusión, al menos en lo que atañe a las definiciones del término, que podemos considerarlo de implantación y uso relativamente reciente. Una situación semejante podemos apreciarla en su dimensión social: el propio colectivo de directores artísticos no está aglutinado, y en lo que se refiere a su presencia como objeto de estudio no existe una abundancia de disciplinas y de obras dedicadas a tratarlo. La constatación de esta afirmación es el resultado de anteriores procesos de indagación y documentación. Esta circunstancia, nos ha permitido favorecer metodologías más empáticas, es decir, capaces de ponerse en el lugar de nuestro objeto y desde ahí pensarse. Esta cuestión nos ha parecido importante porque favorecía que pudiésemos dotar de rigor y claridad a la investigación.

En relación a todo estos aspectos metodológicos, queremos recabar la opinión de un especialista, Román de la Calle, quien en una entrevista bastante reciente⁵, expresó cómo desde la creación de las facultades de Bellas Artes en España durante la década de los años ochenta hasta el momento actual todavía no se ha logrado generar una metodología específica de la investigación en Bellas Artes. No obstante, igualmente es necesario apuntar que sí ha sido una empresa que ha contado con diversas propuestas por investigadores del arte en España, como son los casos de Ricardo Marín Viadel, Carlos Plasencia Climent u otros más recientes como Carlos Martínez Barragán o Guillermo Cano Rojas. Este tema plantea para las Bellas Artes la circunstancia de tener que asumir y exportar de otras disciplinas sus metodologías de investigación, especialmente para

⁵MARTÍNEZ BARRAGÁN, Carlos. "Entrevista a Román de la Calle", en *Revista Sonda. Investigación y Docencia en las Artes y Letras*. nº1, 2012, pp. 94-108.

todas aquellas que son de carácter cualitativo y que atañen a las humanidades. Puesto que el problema que en esta investigación se plantea es fundamentalmente de orden teórico, asumimos como adecuadas esas metodologías que pueden provenir de la historia del arte o de la estética y la filosofía, pero reconocemos las limitaciones que nos plantea para estudiar otra dimensión presente en la dirección artística. Si la tónica general de nuestra investigación trata de abordar todos aquellos elementos plásticos que constituyen parte de la singularidad de la dirección artística en Félix Murcia para ponerlos en valor, una parte importante de esa tarea requerirá abordar metodologías cuantitativas para apreciar los resultados de su trabajo como director artístico, es decir, el objeto fílmico. Pero existe, además de esta importante realidad, otras dimensiones que creemos de análoga importancia, y que son las que atañen a los procesos creativos que dan lugar en su caso al objeto fílmico. Para el estudio y apreciación de este proceso creativo consideramos que el investigador en arte dispone de muchos menos recursos conceptuales con los que abordarlos, una circunstancia que guarda una estrecha relación con la afirmación de Román de la Calle. Hechas estas observaciones previas, queremos fundamentar cuáles han sido los principios organizadores con los que se ha procesado y reflexionado todo el material recopilado. Dada la ausencia de investigaciones previas sobre la dirección artística en Félix Murcia y por otra parte, la abundancia de material que se nos ha facilitado, el primer criterio de selección ha sido de orden plástico; todas aquellas películas que bien por sus resultados estéticos o bien porque en sus procedimientos de creación se han valido especialmente de herramientas plásticas han sido objeto de una priorización. En el marco de esta investigación, lo plástico alude a los distintos medios visuales de creación: dibujo artístico, dibujo técnico, ilustración. Pero también a las propiedades sensoriales que generan esos medios, es decir, lo plástico tiene una dimensión técnica y otra dimensión estética. Esta preselección no ha significado el descarte automático de esos otros trabajos. Igualmente se han tenido presentes, pero la prioridad establecida por el criterio de selección ha acotado de un modo significativo la obra de dirección artística, y ha quedado circunscrita al ámbito del cine, dejando en un segundo o tercer plano el trabajo en otras disciplinas artísticas, especialmente la televisiva de Félix Murcia, ya que es un formato mucho más condicionado técnica y formalmente así como de menor fundamento para nuestro estudio.

Una premisa de la que parte esta investigación es de carácter estético, y sostiene que en el acercamiento a la obra de arte contemporánea requiere considerar dos ejes de tensión.

Un eje diacrónico, que alude a un eje de fuerzas históricas; y otro eje sincrónico, que se refiere a las fuerzas del presente, procesos y transformaciones que conforman el mismo presente. Es decir, asumimos una “ley clásica” en el estudio del arte como apropiada para el estudio de la dirección artística, aquella que incorpora en la recepción de la obra la consideración del tiempo⁶: pasado y presente, la relación de esas imágenes con el conjunto de una inconcebible historia de todas las imágenes. No obstante, esta premisa estética desde la que se parte no se asume sin más, y consideramos que, por razones que exceden el interés de esta investigación, el estudio de la obra realizada durante el periodo contemporáneo requiere de métodos específicos, más allá de los enfoques generados por el formalismo o el historicismo. Asumimos la necesidad de actualizar la ley clásica de tal manera que dé cuenta de la actual complejidad de elementos y variables presentes en los dos ejes tradicionales de ubicación de la obra. Expresado en otros términos: partimos de la siguiente premisa: la mejor forma de poner en valor la dirección artística de Félix Murcia ha de contener un esfuerzo por situar su trabajo dentro de una historia de los estilos artísticos o históricos del cine o las artes; pero este esfuerzo creemos que sería deseable llevarlo algo más allá para poder dotar de profundidad esta investigación y tratar de hacer perceptible la escala real de todo su trabajo. ¿Y en qué consiste dar cuenta de la complejidad actual de los ejes tradicionales de ubicación de la obra? Incluso el mismo uso y entendimiento del tiempo no es el mismo que podamos ahora tener del que se tenía cuando se formularon estas metodologías. Actualizar esta concepción significa generar diferencias en los modos de relacionar la obra con su presente y con la historia. Una forma de concretar lo dicho es citando a Hal Foster, cuando afirma que: “se trata de ver cómo el pasado conserva raíces en el presente”⁷. Esta diferencia genera perspectivas más amplias: mientras que una sitúa la imagen dentro de una historia secuencial y progresiva cíclicamente, la otra nos acota segmentos y series del pasado y nos traza sus vínculos con el presente. Estas cuestiones, a final de cuentas forman parte del horizonte epistemológico de la investigación, y se concretarán en el estudio mediante la construcción de una mirada sobre la mirada construida de Félix Murcia. Podría decirse que nos ha parecido igualmente oportuno atender la existencia de su obra del mismo modo que observar aquello que ha forzado la existencia de esa obra.

⁶Para ampliar esta cuestión Cfr. BUCHLOH, Benjamin, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.

⁷FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, p. 7.

En cualquier caso, esta premisa estética y su versión actualizada, se traducen en una orientación hacia determinados marcos de entendimiento, que, igualmente, es necesario construir. Y tenemos que ponerla en relación junto con el hecho de no disponer de referencias previas en este sentido, a causa de la antedicha ausencia de estudios precedentes. Estamos, también, ante un objeto de estudio -la dirección artística- que participa de las prácticas artísticas, pero que al mismo tiempo mantiene las suyas propias, en unas proporciones que trataremos de dirimir. Esta situación limítrofe y ambigua de nuestro objeto nos confronta ante la necesidad de dirigir nuestra mirada hacia distintos territorios, y, por tanto, de proceder en ellos de acuerdo a metodologías interdisciplinarias. Sin duda, una de las opiniones que más nos han ayudado a darle peso a esta cuestión ha sido el profesor adjunto de Dirección y Artes Dramáticas y coordinador de la difusión instructiva universitaria de la Eastern Michigan University de Estados Unidos, Verner W. Weber, cuando expresa cómo debe ser un director de arte: "Una diestra combinación de artista, artesano, dibujante, pintor, diseñador de interiores, arquitecto, inventor, ingeniero, historiador, historiador de la cultura y de los usos y costumbres, historiador del arte y de las artes decorativas"⁸.

1.4. Lucy Lippard y las tres piedras angulares

Hemos adelantado que, a nuestro entender, el elemento que mejor puede contribuir a dotar de valor y conferirle profundidad a la dirección artística de Félix Murcia es su mirada plástica. En consonancia metodológica con este entendimiento, nuestro primer paso consistirá en fundamentar el término. Esta fundamentación es capital para que establezcamos con claridad de qué hablamos cuando nos estamos refiriendo a este término. Para apoyarnos en esta tarea se ha tenido presente las recomendaciones metodológicas que la historiadora y crítica de arte norteamericana Lucy Lippard propone para las investigaciones de históricas críticas. ¿Por qué Lucy Lippard? Hemos querido tener presente que los dos formatos de estudio existentes en la literatura revisada, la biografía, y la biografía profesional, son géneros propios de la historia. Esto no es ningún juicio de valor sobre la pertinencia de estos enfoques; tan solo la constatación de que están y de que queremos tenerlos presentes. Lippard es una profesional reconocida

⁸ALONSO, Carlos. FÉLIX MURCIA. Director artístico. "Mi única aspiración es hacer bien lo que me encargan" *Diario de Burgos- Guía del Cine en Burgos*. Miércoles 20-5-1998 p. 4.

internacionalmente en el campo de la historia, de la crítica y la teoría del arte, especialmente del arte norteamericano. Tiene una extensa obra dedicada al arte contemporáneo, algunas de obligada referencia, como *La desmaterialización del arte*. En el caso de esta tesis, el texto que más crucial nos ha sido es *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*⁹. Estas recomendaciones funcionan como criterios orientativos de carácter conceptual, y las denomina como las *tres piedras angulares* de la investigación: (1) la comprensión del contexto, (2) la apreciación de la diferencia, y (3) la elaboración de juicios críticos comparativos a partir de evidencias y empatías. La autora no llega a especificar en qué proporciones se ha de atender cada una de estas piedras; más bien establece una secuencia en su utilización, siendo la comprensión del contexto y la apreciación de diferencias dos acciones que favorecen la tercera: los juicios críticos empáticos. Tampoco llega a especificar los significados concretos de los términos que emplea: *comprensión de contexto, apreciar diferencias...*Cada una de estas acciones, en su formulación implican términos cuyos significados responden a distintas familias de significados. Por nuestra parte, procederemos a orientarnos considerando los tres criterios, aplicándolos en función de cómo lo ha ido demandando la propia investigación.

La comprensión del contexto nos permitirá situar la biografía y la obra de Félix Murcia dentro del haz de fuerzas políticas, históricas, sociales y/o culturales en las que ha madurado. La apreciación de la diferencia localizará nuestra atención en cualesquier elemento de carácter plástico de peso, apreciar las dinámicas de relación entre estos elementos y determinar de qué modo contribuyen a singularizar los procedimientos o los resultados en la dirección artística de Félix Murcia. El hecho de que en un criterio orientativo y formulado desde el ámbito de la investigación histórica de relación con la obra de arte contemporáneo incluya términos como *evidencias* y *empatía* implica su contrario: que existen juicios de valor sobre la obra donde no existen evidencias de lo dicho ni actitud empática con lo tratado. ¿Qué consecuencias se dirimen de esta diferencia de juicio? Sería entonces interesante recordar en qué consiste la investigación. Y partimos de la premisa de que la investigación es una actividad intelectual que consiste en *averiguar certezas en la realidad*. Y esta afirmación es válida para la investigación artística y de la dirección artística. La importancia que presentan las tres piedras angulares de Lucy Lippard reside en que nos facilita el modo de averiguar esas certezas

⁹LIPPARD, Lucy. "Mirando alrededor. Dónde estamos y dónde podríamos estar", en AAVV, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 51-72.

presentes en la realidad de la dirección artística de Félix Murcia. A nuestro entender, la investigación artística que no parte de evidencias o de la empatía puede favorecer visiones mitificadas sobre el arte y sus asuntos. Por el contrario, consideramos mucho más deseable un modelo que favorezca un entendimiento más amplio, implicándonos en el maravilloso proceso de descubrir o revelar verdades del arte, cuya actividad en sí posibilita un abanico inmenso de experiencias, y cuyos resultados presentan beneficio tanto en la vida individual como en la colectiva.

CAPÍTULO 2. FUNDAMENTOS PARA UNA *MIRADA PLÁSTICA*

Para esta investigación, creemos importante sostener que uno de los vínculos fundamentales en la relación existente entre el cine y las artes plásticas radica en una *mirada plástica*. Esta mirada no es el único componente que puede engarzar ambos medios, sin embargo, sí es de mucha importancia en el caso de Félix Murcia. Para poder dotar de profundidad a este elemento dentro de las relaciones entre el cine y las artes plásticas hemos creído oportuno diferenciar cada uno de los términos que lo componen: *mirar* y *plástica*, y analizarlos en todos aquellos significados de relevancia para nuestro estudio. A través de la determinación de estos significados obtendremos marcos de entendimiento empáticos con la dirección artística de Félix Murcia.

Para respondernos esta cuestión, es importante diferenciar entre dos palabras que pueden inducir a una confusión. Nos referimos a *ver* y a *mirar*. Ambas palabras aluden a la actividad propia del sentido de la vista, sin embargo, también aluden a dos modalidades diferentes de actividad para este sentido. *Ver* es un acto puramente físico. Es la *captación* de la realidad a través del sentido de la vista. *Mirar* implica otras connotaciones más complejas porque, a diferencia del ver, la mirada está atravesada desde su inicio hasta su fin por una voluntad, es decir, es un acto enteramente consciente que compromete las facultades de la observación y de la atención. Esta diferenciación tiene su correlato en el sentido del oído, ya que podemos igualmente reconocer esa distinción entre el *oír* y el *escuchar*. Vamos a citar al esteta Etienne Souriau cuando define en el *Diccionario de Estética* la mirada:

En sentido propio: acción de dirigir los ojos voluntariamente hacia un sujeto. Este término interesa especialmente a la estética, pues la mirada es uno de los componentes fundamentales de las artes plásticas, que son artes de la vista. La mirada no es solamente un acto sensorial, mirar no es solamente ver. La inteligencia, la comprensión, la sensibilidad intervienen tanto como el juicio, de lo cual se deduce que una intención determinada precede a la mirada. El pintor que mira el modelo o el paisaje que va a pintar los descompone en diversos elementos: contornos, formas y colores. Quien mira un cuadro una vez pintado, hace intervenir en su mirada toda clase de elementos subjetivos de apreciación o de correspondencias que hacen de esta mirada sea totalmente diferente de la del vecino que mira el mismo cuadro. La mirada es aprehensión esencialmente personal y única. El término mirada es, efectivamente, empleado al mismo tiempo en su sentido figurado haciendo intervenir

toda clase de elementos y juicios estéticos que se añaden a la vista. El término mirada significa también atención, y se dice que una obra es digna o no de ser mirada. La palabra puede tener incluso prolongaciones metafísicas, puesto que se habla de la mirada de Dios o del alma y de la mirada interior, especie de reflexión y de vuelta sobre sí mismo”¹⁰

Leemos estas definiciones y comprobamos cómo, efectivamente, hay una diferencia capital entre el mirar y el ver. Pero encontramos además una aportación que nos resulta de un alto interés: “La mirada es aprehensión esencialmente personal y única”. De esta forma introduce una dimensión subjetiva que singulariza. La subjetividad es introducida en todo su abanico de facultades: el juicio -estético o no- está presente, junto con la inteligencia, la comprensión o la sensibilidad. Es más, por lo que compromete de la subjetividad la mirada puede ser: “especie de reflexión y de vuelta sobre sí mismo”, nos indica E. Souriau. Partiendo de esta diferencia y asumiéndola, la cuestión entonces que se nos plantea es averiguar qué es lo que *fuera la mirada*. Mirar es ya el efecto de una causa, de un momento anterior en el que ha surgido una necesidad interior y que determina la naturaleza y las propiedades específicas de esa mirada. Hasta el momento ya podemos obtener dos ideas importantes: mirar es un acto de voluntad y de conciencia cuyo origen radica en una necesidad interior. Y por ello, nos indica que es una buena estrategia para poner en valor la singularidad de la dirección artística en Félix Murcia. Veamos si podemos profundizar más.

Hay un ensayo de una relativa sencillez en cuanto a aparato teórico pero tal vez por ello precisamente, muy clarificador en lo que concierne a este tema: *Modos de ver*. Si bien se trata de un ensayo colectivo, el autor que más ha trascendido dentro de esta autoría grupal ha sido John Berger, cuyas contribuciones al entendimiento de la actividad artística contemporánea quedan, a nuestro entender, fuera de toda duda. En el arranque de este ensayo colectivo, Berger expone la importancia del sentido de la vista: “la vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él. Nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos”¹¹. En otras palabras, la relación entre el lenguaje y el mundo, tiene como uno de sus vínculos la imagen, la vista, pero al mismo tiempo, hay una cesura, una fractura cuya certeza está fuera del

¹⁰SOURIAU, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998, p. 786.

¹¹BERGER, John. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 13

lenguaje. La afirmación de Berger que relaciona lo que vemos con lo que sabemos se apoya sobre una premisa: “[...] lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas...Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos”¹². Esta última afirmación nos parece fascinante porque indica un hecho consustancial a la mirada: esto es, que es *relacional*, que además lo es en un doble sentido: en relación a los otros objetos/sujetos que rodean nuestro objeto, y en relación a nuestra propia mirada.

Podemos aquí detenernos para recapitular el hilo discursivo. Ya hemos dicho que la mirada es un acto voluntario y consciente, que tiene su origen en una necesidad interior. Ahora podemos añadir que la mirada, en tanto que actividad procede a ubicarnos en el mundo y que lo hace estableciendo relaciones entre éste y nosotros, o lo que es lo mismo, sitúa en el espacio y en el tiempo una necesidad interior, y es por eso que expresa y refleja la interioridad del individuo, y por tanto un elemento fundamental para establecer la singularidad de una figura como la de Félix Murcia. Estamos sosteniendo estas afirmaciones de acuerdo a lo que nos están planteando E. Souriau y John Berger, y decimos, como cosecha propia, que la mirada expresa y refleja una subjetividad afectada por una necesidad interior. ¿Cómo se manifiesta esta expresión y cómo se refleja? La identidad de una mirada está en su objeto, pero también en el modo en el que ha llegado a ese objeto, es decir, a través del movimiento, y donde hay movimiento tenemos direcciones. Así define la dirección el propio E. Souriau:

Dirección: / Lado hacia el cual se vuelve, se va; sentido de un movimiento en el espacio.

Noción muy importante, porque el espacio estético no es ni homogéneo ni isótropo, no tiene las mismas propiedades en todas las direcciones. Ir hacia la izquierda o hacia la derecha, hacia arriba o hacia abajo...tiene una fuerte carga afectiva. En la ejecución de un movimiento, en la percepción en toda la dinámica de las obras de arte y la manera de percibir las, las direcciones desempeñan un papel muy importante. La dirección de la mirada determina lo que decidimos ver entre todo lo que nos rodea, y la estructura de las obras que van dirigidas a la vista actúa sobre la dirección y el recorrido de la mirada¹³.

¹²Ídem

¹³SOURIAU, Etienne. Op. Cit. pp. 451-452

Esta definición resulta del todo pertinente porque atañe no sólo a los resultados estéticos de una obra, en este caso, los espacios construidos por la dirección artística, sino que también compromete la experiencia del proceso de creación de esa obra. Es posible por tanto sostener la importancia de la mirada plástica en Félix Murcia porque implica los dos momentos esenciales en su trabajo: sus procesos creativos y sus resultados.

Veamos a continuación lo que nos puede aportar el análisis del término *plástica*. Para definir y analizar el término plástica creemos oportuno partir de su etimología. La primera vez que esta palabra se usó fue empleada por Hesiodo en el verso 513 de *La Teogonía*: “una joven mujer modelada por Zeus”. La clave la da la palabra “modelado”, que en griego era “plastikos”, cuyas raíces y sufijos aluden a formación, modelado, fingido. Desde entonces, los textos griegos incorporaron esta palabra para designar sobre todo las actividades de las *techné*, es decir, de las artes y de las ciencias, que por aquel entonces permanecían como actividades indiferenciadas. Y en estos términos fue asumida la palabra por la cultura latina “plasticus” que la siguió empleando para designar las mismas actividades todavía indiferenciadas. Durante la Edad Media y la Edad Moderna, la cultura Occidental ha empleado este término para las actividades de la pintura, la escultura y la arquitectura. Pero tal y como hemos apuntando, estas actividades no se distinguían de otras ciencias o actividades. La diferencia definitiva y de la cual, nuestra cultura actual participa, fue la establecida durante la Ilustración. En este periodo cristaliza el término de Bellas Artes, quedando de una vez para todas, y tras diversas tentativas fallidas, distinguidas de otras ciencias y otras artes mecánicas. Será en 1747, a mediados del s. XVIII cuando Charles Batteux (1713-1780) escriba *Les beaux arts réduits à un seul principe*¹⁴. En esta obra asentó el término de Bellas Artes que nuestra cultura utiliza, y lo hizo distinguiendo entre bellas artes y artes intermedias. Las bellas artes que aisló fueron cinco: música, poesía, pintura, escultura, y danza, y tenían como objeto el agradar e imitar a la naturaleza. Las artes mecánicas, por su parte, estaban basadas en la utilidad. Además, propuso otras dos artes intermedias: arquitectura y retórica. Dividir las artes entre placenteras y útiles y/o entre imitativas o ingeniosas, ya era una cosa griega. La novedad que propuso Batteux estaba en el término y en el aislamiento realizado. En 1751 todavía se discutía la clasificación de las artes en el primer volumen de la Gran Enciclopedia de Diderot, si bien en la introducción de la misma D’Alembert sí llegó a

¹⁴Para ampliar esta cuestión remitimos al capítulo de “El arte: Historia de una clasificación” de TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, 2004, pp.79-103.

emplear la clasificación de Batteux -apartando a la poesía-. La división de Batteux fue rápidamente aceptada y la opinión contemporánea asumió su propuesta, si bien con algunas variaciones, en las que tuvieron mucho que ver los filósofos y estetas anglosajones y alemanes. Al finalizar el periodo de la Ilustración, se habían clasificado las siete bellas artes frente al resto de artes mecánicas. El resultado fue que decir arte equivalía a nombrar a alguna de estas bellas artes. La estrategia de clasificación estuvo en proceder a aislar lo específico que cada una de estas bellas artes tenía con respecto a las otras y lo que al mismo tiempo compartían. Esta estrategia responde a una determinación de los fines que persiguen las artes y de los medios que requieren para lograrlo. En otros términos, la historia del arte es la historia de la clasificación de las artes, y dentro de los sistemas que Occidente ha producido, la plástica ha participado menos de los fines comunes entre las artes que de los medios, siendo el sentido de la vista al que se dirigen y del que parten. Este proceso histórico de la plástica y sus artes ha permanecido inmutable, si bien en la cultura contemporánea se ha visto ampliado de acuerdo a nuevos procedimientos técnicos y materiales. Si tradicionalmente las artes plásticas aludían a la pintura, la escultura y la arquitectura, actualmente se han visto enriquecidas con el grabado, la talla, la cerámica, el vidrio, la fotografía e incluso las nuevas tecnologías. En este punto seguimos de nuevo a E. Souriau:

La plástica es un término que incluye varias acepciones. Así, tenemos una acepción que alude a la dimensión material de la plástica, es decir, hablamos de materias plásticas. La acepción que más nos interesa alude a la dimensión artística: “En sentido etimológico:...el que modela las figuras, da forma a las sustancias sólidas, crea objetos en tres dimensiones. Por extensión: todo artista, ya sea pintor, escultor, arquitecto, dibujante, decorador e incluso coreógrafo, que trabaja sobre formas en las artes de la vista¹⁵.

En esta cita casi podemos hallar sintetizada la definición actual de la plástica. Sin embargo, hay una última afirmación que acompaña a esta definición dada por el esteta francés, y que nos parece la más significativa de todas: “El empleo de este término genérico está ligado a la voluntad de no levantar fronteras entre estas artes”¹⁶. Como puede apreciarse, en esta afirmación no importa tanto lo designado por la plástica, sino los usos que hacemos de la palabra. Detengamos por un momento a desarrollar la lógica

¹⁵ SOURIAU, E. Op. Cit. p. 887

¹⁶ Ídem

interior de esta afirmación. E. Souriau está diciéndonos a las claras que no importa tanto los conocimientos que obtengamos, lo que importa es lo que hacemos con esos conocimientos. Un buen ejemplo de ello sería el elitismo académico. Las mentes más brillantes, la erudición, los expedientes mejores son del todo irrelevantes si no van acompañados de una práctica ética. Estados Unidos se valió de sus mejores científicos para desarrollar la bomba atómica que el Enola Gay acabaría dejando caer sobre la población japonesa para producir uno de los tantos genocidios que han constituido un rasgo deleznable de nuestra época. Esos científicos estuvieron al servicio de unos fines que no eran científicos, y toda su brillante inteligencia quedó reducida al nivel de un pobre parvulario. ¿Es que con esta reflexión nos estamos alejando del tema que aquí nos ocupa? Ni por un instante. E. Souriau nos habla de “una voluntad de no levantar fronteras entre las artes”, luego esa voluntad nos remite hacia una necesidad interior que la ha movilizado. La separación y las fronteras levantadas entre las artes es la naturalización de una artificialidad de las academias y de las universidades. La inteligencia humana no procede en la resolución de problemas a compartimentar sus facultades: todo entra en juego. Pero nosotros, de acuerdo a lógicas que son más burocráticas o administrativas, sí. De ahí que, obviamente, muchos creadores no puedan identificarse con estos modelos de enseñanza y de conocimiento.

Esta cuestión que, como acabamos de decir puede estar aparentemente no relacionada con el problema que recorre esta investigación, resulta por el contrario esencial: al propio Félix Murcia le intentaron apartar del camino de la escenografía, cuando en 1974 le suspendieron al presentarse a la prueba de ingreso en el Instituto de Radio y Televisión Española [RTVE]¹⁷. Decidieron que no tenía aptitudes para la especialidad de escenografía. Diez años después fue uno de los profesores que impartió clases de dicha especialidad en ese mismo centro de RTVE en el que posteriormente consiguió ingresar. Más aun, incluso acabo interiorizando la idea de que no era un buen pintor, nunca se le brindó la oportunidad para evolucionar en este terreno, sin embargo ha logrado integrar esa “mala pintura” dentro de procesos creativos cuyos resultados son realmente creativos.

¹⁷ El instituto RTVE es el centro de formación de la Corporación RTVE, la actividad docente de este centro comenzó en el año 1975 y dispone de una oferta de formación externa formada por tres Ciclos formativos de Grado Superior de la familia profesional de imagen y sonido, cursos monográficos especializados y másteres en colaboración con varias universidades públicas.

Si, como hemos tratado de hacer ver dentro de esa breve historia etimológica del término plástica, su uso ha estado sujeto a una historia de la clasificación de las artes, en el arte contemporáneo esa clasificación ha dejado de ser pertinente porque un rasgo propio del arte contemporáneo ha sido una proliferación tal de las artes que las bellas artes que hemos heredado de la Ilustración sencillamente no pueden abarcar la *pluralidad* de artes que se han desarrollado durante el siglo XX y XXI, y más a sabiendas de que muchas de esas nuevas prácticas artísticas son de carácter interdisciplinar. No pueden ser ubicadas, no al menos sin forzarlas, a encajar dentro de compartimentos estancos. Esto es un hecho. Por nuestra parte, y asumimos que es una respuesta de carácter especulativo, este hecho explicaría el divorcio existente en el ámbito académico entre formación y práctica profesional, o bien que la investigación artística no sepa, no quiera o no pueda avanzar en su propio desarrollo más allá de las especificidades que las academias marcan. En otros términos, aquí encontramos razones que expliquen la ausencia de estudios e investigaciones en arte sobre (1) la dirección artística como práctica profesional de las bellas artes y (2) el desconocimiento en la investigación artística de Félix Murcia y su trabajo. Por lo mismo, aquí también encontramos las razones que justifiquen en esta investigación la elaboración y el empleo de una metodología interdisciplinar que sea empática con la naturaleza interdisciplinar de la dirección artística y con los propios modos de trabajar y concebir su profesión por parte de Félix Murcia.

Llegados a este punto, recapitulemos. Para poner en valor la dirección artística de Félix Murcia hemos de saber reconocer, identificar y apreciar los elementos de mérito que lo componen. Partimos de la premisa de que uno de esos méritos radica en el modo en el que el director artístico ha ido vinculando y entrelazando el cine con las artes plásticas y, que a nuestro juicio, uno de los elementos capitales en esta vinculación va a ser una cuestión que reconocemos como un tanto intangible, pero no por ello menos cierta: su mirada plástica, que es semejante al movimiento del aire, no se ve, pero se nota y se siente. Nosotros queremos hacer notar ese movimiento de aire, queremos que sea aprehensible, es decir, que sea perceptible por la inteligencia del lector, y para ello, sin perder de vista que nuestra metodología interdisciplinar ha de ser empática, hemos procedido en un primer paso a fundamentar el propio término de mirada plástica. Y tras la realización de este ejercicio estamos en condiciones de expresar lo siguiente: que la mirada plástica en Félix Murcia es un acto de voluntad y conciencia que tiene su origen en una necesidad interior, y que esa necesidad interior está en relación con la determinación

de su lugar en el mundo. Que ese lugar en el mundo es plural, porque atañe a una ubicación profesional, a una vocación, pero también a una dimensión vital, a su experiencia general del vivir, y que por tanto su mirada no es unívoca ni unilateral, recorre distintas direcciones y es por tanto relacional. Es más, lo que aquí deseamos plantear es que en ese movimiento multidireccional hacia su vida en este mundo -su mirada-, la efectúa a través de las lentes que le otorgan las artes plásticas, y que cuando aquí estamos empleando el término plástico hace alusión a una serie de propiedades que implican sobre todo al sentido de la vista, que es el propio de las artes plásticas, lo que implica concebir al menos una parte importante de su existencia en términos de luz, color, y forma. Y una última consideración: el hecho de que recurramos al término de plástica y no a otros, es porque en el uso contemporáneo de este término se puede manifestar la necesidad interior de vivir su experiencia profesional más allá de las limitaciones que imponen las fronteras académicas a la propia práctica y experiencia creativa. En los capítulos siguientes vamos a ir desarrollando esta mirada plástica de acuerdo a las tres piedras angulares.

2.1. La mirada plástica y el cine

¿Cómo podemos detectar esta mirada plástica en el cine? ¿De qué manera las artes plásticas tienen presencia en el cine? En este epígrafe vamos a discernir lo que es específico de la plástica de lo que es específico del cine. Tal y como hemos visto en el apartado anterior a través de la genealogía del término “plástica”, la historia de las artes es también la historia de sus clasificaciones. En este sentido, el cine es un medio que aparece en un momento de la cultura contemporánea occidental donde estos sistemas de clasificación van a comenzar a perder vigencia. Dos son las razones que podemos adelantar; de un lado, la cada vez mayor diversidad de prácticas artísticas. De otra parte, el fin del arte moderno -que ubicamos en la segunda mitad del s. XIX-, es el fin de una larga fase donde las artes han estado clasificadas dentro de sistemas concretos de gobierno político. La emancipación de los creadores de las monarquías y de las aristocracias supuso la confrontación de los creadores con un grado mayor de libertad antes no conocido. Esa libertad fue gestionada, en sus condiciones materiales de existencia, en su mecenazgo, por la creciente burguesía, y con ella se acabaron difuminando las fronteras entre la alta cultura y la baja cultura, términos en sí un tanto

polémicos por las premisas que encierran. Es en este contexto donde hace su aparición el cine. Y como es sabido, uno de los principales problemas que tuvo que confrontar fue su propia ubicación dentro de las artes, generándose polémicas que todavía hoy forman parte de sus debates, como por ejemplo concebir el cine con el rango de arte, encontrándonos hoy y en este punto opiniones que son decimonónicas y anacrónicas. Por nuestra parte, seremos claros en este asunto: el cine es un arte, aunque somos conscientes de que existe también un cine de consumo mediático -o de baja cultura- que no se rige por valores o comportamientos artísticos, convirtiéndose en una gran industria. Pero es que el mismo caso lo tenemos dentro del arte cuando existen obras de arte que son utilizadas por colectivos o grupos -de la alta cultura- para fines que no son ni participan de valores y comportamientos artísticos, y se valen del arte como una coartada para propósitos económicos. Así pues, nos adentramos en este asunto distanciándonos de posiciones dogmáticas o puntos de vista que reducen la complejidad del cine como fenómeno a excesivas claridades. Veamos con algo más de detenimiento el momento artístico en el que aparece el cine.

Como acabamos de señalar su aparición coincide con el progresivo desmantelamiento del arte moderno y sus sistemas de clasificación y con la aparición -de la que él mismo es un medio que lo procura- de los nuevos medios de masas. No obstante, podemos obtener algunas ideas de interés que nos permitan concretar qué entendemos por cine en el marco de esta investigación a partir de los sistemas de clasificación que antecedieron al cine. Y en este sentido, la primera obra que tenemos que citar es el *Laoconte* (1766) de Lessing. ¿Por qué remontarnos dos siglos atrás? El *Laoconte* fue una obra que tras la publicación de Charles Batteux de *Les beaux arts réduits à un seul principe* contribuyó a diferenciar a través de un análisis de comparación y de contraste lo propio de ciertos medios artísticos que hoy conforman el cine. De este modo, Lessing estableció diferencias y semejanzas entre la pintura y la poesía, o lo que se denominaron también artes espaciales y artes temporales. Entre las semejanzas que identifica el historiador alemán, tanto la pintura como la poesía comparten el uso de símbolos: en el caso de la pintura mediante figuras y colores en el espacio, representa objetos que coexisten en el espacio y cuya procedencia presupone en la naturaleza. Por su parte, la poesía presenta también una naturaleza simbólica, si bien estos símbolos no son de procedencia natural, sino arbitraria, la de los sonidos en el tiempo y el lenguaje, y los objetos que representan ya no coexisten en el espacio, sino que se suceden en el tiempo. Consecuentemente,

Lessing establece la pintura como un arte espacial, mientras que la poesía es un arte temporal, y por tanto la pintura no puede representar un curso de acontecimientos, todo lo más detener ese curso en un momento de máximo poder simbólico, fijándolo en una escena. Este esquema propuesto por Lessing fue profundizado durante el s.XIX, extendiendo el rigor de las clasificaciones de acuerdo a la restricción de las artes a las bellas artes. La clasificación planteada por Batteux, y su enriquecimiento por Lessing, generó las condiciones de posibilidad para que durante la primera mitad del s. XIX se introdujese, fundamentalmente por parte de la estética alemana, una nueva propuesta que perfeccionase la clasificación establecida: el trabajo estético de Kant, Hegel, Goethe, Liebel y otros muchos nos plantean definir el concepto de arte incluyendo las *intenciones* a las que responde e investigar sus variedades. Se procedía de manera empírica (toda clasificación es doble: se basa en datos empíricos y en consideraciones conceptuales). En la segunda mitad del s. XIX las bellas artes continuaron experimentando diferentes intentos de clasificación con resultados bastante similares, pero la variable de la *intencionalidad* propuesta por la estética alemana revirtió en una ampliación del modelo anterior, distinguiéndose las bellas artes entre artes puras y artes aplicadas. La diferencia entre la pureza o la aplicación radica, una vez más, en la intención de dirigirse a los sentidos.

El s. XX es heredero de este sistema estético, de tal manera que el cine irrumpe en un momento en el que el campo del arte se debate entre prácticas artísticas que buscan la pureza de su medio de acuerdo al sentido al que se dirigen. Movimientos artísticos tales como el neoclasicismo, el romanticismo, o bien otros *-ismos* más contemporáneos como el impresionismo, el post-impresionismo, y aún en las vanguardias históricas como en el fauvismo no han buscado la resonancia o el diálogo de otras bellas artes en su arte pictórico, sino lo estricta y específicamente pictórico. Y en el caso de los poetas y escritores es igual: pensemos, por ejemplo, en el caso de la poesía pura representada en Francia por Paul Valery o aquí en España por Juan Ramón Jiménez. Frente a esta tendencia estética de la pureza y de la especificidad encontramos dentro del arte contemporáneo otra tendencia principal: en esta segunda tendencia reconocemos lo que Tatarkiewicz denominó como artes intermedia o lo que actualmente se conoce como prácticas interdisciplinares. Y es en ella donde ubicamos al cine.

En este sentido encontramos el texto del reconocido crítico de arte perteneciente al "Futurismo Italiano", Ricciotto Canudo, que, en 1911, publicó su ensayo "Manifiesto de las Siete Artes". Es recordado, como el primer teórico del cine. Ricciotto Canudo, formula por primera vez la diferencia entre arte e industria. En su "Manifiesto de las Siete Artes", queda patente el interés por legitimar esta nueva forma de expresión, el cine, calificándola de "arte plástica en movimiento", usando por primera vez el término "séptimo arte". Canudo considera el cine como la síntesis de las artes, la obra de arte total. Se trataba de legitimar el cine, no solo por sus características propias, sino por sus características coincidentes con otras artes, como el teatro, la pintura, la música... Tras este manifiesto se crea en el resto de teóricos cierta preocupación a la hora de hablar del lenguaje cinematográfico con respecto al pictórico. Será principalmente en Italia y Francia, donde teóricos y cineastas, dialoguen fervientemente entre la relación del cine y la pintura. No hay que equivocarse, aunque esta tendencia interdisciplinar ha sido y es hegemónica en el arte contemporáneo ha contado con experiencias anteriores materializadas en géneros concretos, como los *technopaegnia*, o bien el mejor conocido de todos ellos, el que representa el *ut pictura poesis*, pero también la cultura del s. XVII a través de emblemas y alegorías. Esta tendencia interdisciplinar no es por tanto exclusiva del mundo contemporáneo, si bien es en este periodo donde deja de tener un carácter excepcional para convertirse en una tendencia principal. Si la estética de la pureza ha descansado sobre conceptos como el de belleza, la tendencia interdisciplinar ha estado mucho más atenta hacia lo novedoso y lo original, hacia otras categorías estéticas como el asombro o la sorpresa ya que no están condicionadas por la especificidad del medio. El diálogo y la resonancia entre distintas artes, en la medida en la que están planteadas hacia diferentes sentidos, posibilita otras experiencias creativas. Así, como ejemplo de técnicas artísticas interdisciplinares podemos citar el *collage*, el fotomontaje, los caligramas, y como prácticas artísticas interdisciplinares podemos citar el *happening*, la *performance*, o la instalación audiovisual, entre otras muchas.

Llegados a este punto, queremos recapitular. Como puede apreciarse, el cine es un arte cuya clasificación como bellas artes es irrelevante. Y lo es porque el término de bellas artes remite a un sistema de clasificación basado en la especificidad de los sentidos a los que cada una de las bellas artes se dirige. El debate sobre si tiene o no un rango artístico es de la misma forma estéril y en rigor no hace sino remitir a quien queda confrontado ante el cine y no al cine mismo. Igualmente, hay que decir que si bien el enfoque del cine

como objeto de clasificación dentro de las bellas artes no es un asunto capital, sí lo es al mismo tiempo pero en otra dirección antes comentada: forma parte de las profesiones que los artistas pueden llegar a desempeñar, por tanto su pertinencia como objeto de estudio radica en una parte importante como adecuación entre la formación artística y su práctica profesional. Por otra parte, la clasificación de las artes realizadas desde la Ilustración, como en el caso de Lessing, nos permiten acercarnos hacia las propiedades específicas del cine en la medida en la que podemos considerarlo como un arte interdisciplinar, y lo es en la medida en la que se dirige al sentido de la vista y al del oído, combinando artes espaciales con artes temporales. El cine, por consiguiente, requiere de la imagen y del espacio, pero también requiere del lenguaje y del tiempo. De este modo, reúne los principales elementos de las artes plásticas, de las artes espaciales -arquitectura, teatro-, y de la escritura, y los combina a través de la acción, que es siempre temporal y narrativa. Por todo ello, ya desde sus comienzos fueron muchos los autores que vieron el inmenso potencial de este medio; algunos, como el filósofo Henri Bergson, llegó a equiparar el funcionamiento del cine al de la propia conciencia. En cualquier caso, en el cine se amalgama la representación de la realidad y la presentación de sus símbolos. Encontramos en él un placer muy antiguo, el de obtener placer en la identificación entre la representación y lo representado, nos permite ir más allá a través de la imaginación y las asociaciones y abstracciones con las que ésta opera. Placer e imaginación forman parte de una misma experiencia audiovisual: la recepción del cine por parte del espectador. No obstante, en lo que el cine tiene de inclusión de las artes plásticas existe una diferencia claramente notable: tal y como ya postuló Lessing, la imagen pictórica es simultánea, se percibe en su totalidad. M. Dessoir la llegó a calificar como un arte que para ser del espacio era un arte inmóvil, y esto es sostenido por estos autores a pesar de una gran lucha dentro de la pintura ha sido la representación del movimiento, su evocación fundamentalmente a través del uso de la perspectiva, los escorzos y la composición. Pero evocar el movimiento no será nunca igual a mostrarlo, y eso es algo posible a través del cine. En este punto, hemos de aludir a una de las tesis más importantes en teoría del cine en torno a su propia naturaleza en tanto que imagen en movimiento: *La imagen en movimiento* de Gilles Deleuze. Este movimiento está en la vista, pero también lo está en el oído. Cualquier sonido producido en la realidad es siempre el resultado de una acción. Y esto se puede percibir a través de las palabras o de la música. Esta circunstancia resulta por completo de nuestro interés en esta investigación, puesto que estamos definiendo el cine para así poder ponerlo en relación con la mirada plástica que,

posteriormente situaremos en el quehacer de la dirección artística de Félix Murcia. Y hemos dicho que esa mirada plástica, de acuerdo a su naturaleza es relacional, es decir se mueve en direcciones que van más allá de la propia plástica. En este sentido, un rasgo de interés es la vinculación entre la plástica con el movimiento que procede del lenguaje verbal o musical presente en el cine y a favor de la acción que es tratada ante la cámara. Que la mirada plástica sea relacional, ¿acaso implica que toda la plástica es relacionada indiscriminadamente con las otras artes que constituyen el cine? Adelantamos que nuestra respuesta es negativa. De acuerdo a las definiciones realizadas sobre la plástica, estéticamente son tres los elementos cruciales para el sentido de la vista: luz, forma y color. Sin duda, estos tres elementos son constitutivos del cine, pero ¿lo son del mismo modo de la dirección artística? En el caso del cine, los expertos parecen coincidir, así Rudolf Arnheim en *El cine como arte* recoge la siguiente afirmación: “Al igual que otras cualidades del cine, la luz ha sido llamada a servir determinados propósitos decorativos y evolutivos a medida que el cine se convertía en arte”¹⁸.

2.2. La mirada plástica y la dirección artística: forma y color.

En este apartado vamos a demostrar el porqué de nuestra negativa a considerar que toda la plástica interviene del mismo modo en la dirección artística. Y para ello vamos a recurrir al propio conocimiento y experiencia de Félix Murcia. Para él la utilización de la plástica en la dirección artística queda circunscrita a la forma y al color principalmente. La luz, que resulta un aspecto plástico fundamental del cine no lo es del mismo modo en el caso de la dirección artística; en su opinión la luz es una tarea que recae sobre el director de fotografía y de su departamento. El director de fotografía se encarga del trabajo de la cámara y del conjunto de la iluminación. Es el responsable de la calidad técnica y artística de la imagen filmada o grabada: selecciona los filtros, tramas, gelatinas, lámparas y proyectores; marca la dirección e intensidad de la luz y determina los valores de exposición. De acuerdo con el director, escoge el objetivo necesario para cada toma y da las indicaciones al laboratorio para el procesado y etalonaje del filme. Esta distinción es sumamente importante para determinar su mirada plástica: Félix Murcia nos informa de que la luz es algo que puede tener presente en algunas ocasiones, pero de forma

¹⁸ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona, Paidós, 2008, p. 58

excepcional, como ocurre en las películas *Luces de Bohemia* (Miguel Ángel Díez, 1985), o *Bwana* (Imanol Uribe, 1995), como veremos a continuación.

En la primera película, *Luces de Bohemia*, aporta un estudio detallado de la intensidad dramática de la luz para los decorados artificiales en plató, mediante un organigrama apoyado en una estudiada paleta de color.



Imagen 2. Paleta de color para la película *Luces de Bohemia*. Gama de día y gama de noche. Gouache sobre papel. DIN-A3.

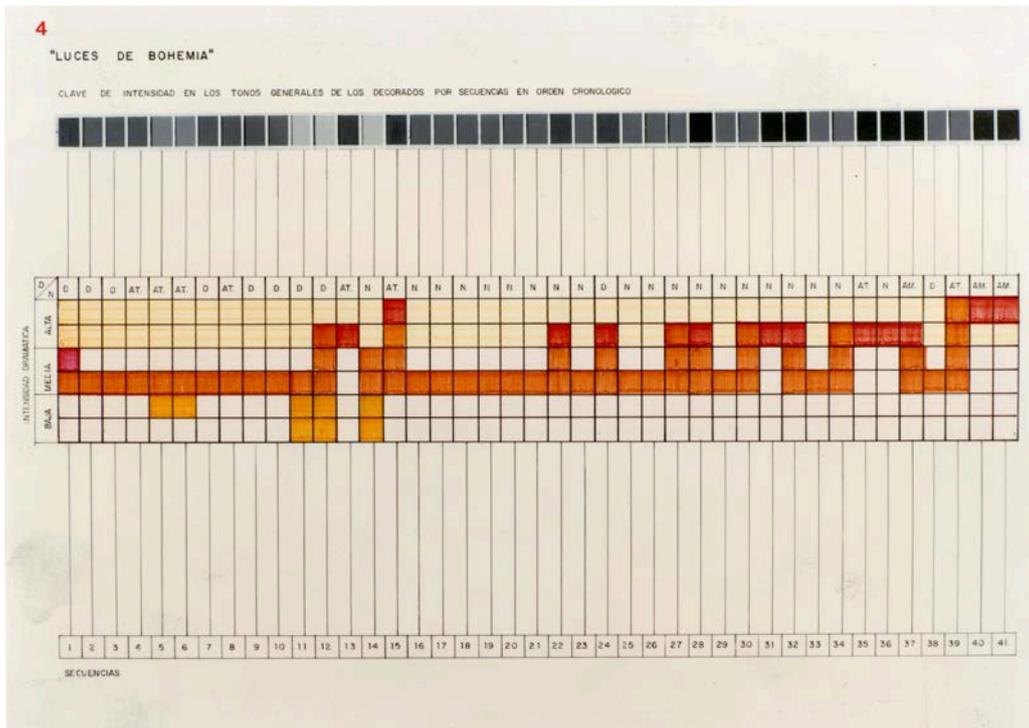


Imagen 3. Clave de intensidad dramática en los tonos generales de los decorados por secuencias en orden cronológico para la película *Luces de Bohemia*. Tinta y rotulador sobre papel. DIN-A3

5

LUCES DE BOHEMIA - ORGANIGRAMA HORARIO (TRATAMIENTO DRAMÁTICO DE LA LUZ)

| HORA | LUNES | MARTES | MIERCOLES | JUEVES | VIERNES | HORA |
|------|-----------------------|------------------------|------------------------|--------------------|---------------------------|------|
| 5 | | | | | 5,30 + 36 AMANECER | 5 |
| 6 | | | | | 6,30 + 36 A AMANECER | 6 |
| 7 | | | | | MANIFESTACION NIÑO MUERTO | 7 |
| 8 | | | | | 7,30 + 37 SE MUERE | 8 |
| 9 | | | | | 40 SE MUERE | 9 |
| 10 | | | | | 41 MUERTO FIN | 10 |
| 11 | | | 9 SUICIDIO | 11 REDACCION | | 11 |
| 12 | | 7 CAFE RUBEN RAMON | 10 BUHARDILLA 1ª RAMON | 12 CUEVA D.LATINO | | 12 |
| 13 | | | | | | 13 |
| 14 | | | | | | 14 |
| 15 | 1,2,3 VELORIO | | | | | 15 |
| 16 | | | 24 BUHARDILLA 2ª RAMON | | | 16 |
| 17 | 4 ENTIERRO CEMENTERIO | | | 13, 15 | | 17 |
| 18 | 5,6 PASEO CEMENTERIO | 8 TABERNA PICALAGARTOS | | | | 18 |
| 19 | | | | 16, 17, 18 | | 19 |
| 20 | | | 35 ATARDEGER 3ª RAMON | 19, 20, 21, 22, 23 | | 20 |
| 21 | | | | 25, 26 | | 21 |
| 22 | | | | 27, 28, 29 | | 22 |
| 23 | | | | 30, 31 | | 23 |
| 24 | | | | 33 | | 24 |
| 1 | | | | 33 A | | 1 |
| 2 | | | | | | 2 |
| 3 | | | | 34 LUNARES | | 3 |
| 4 | | | | | | 4 |

ESPECIALMENTE ELABORADO PARA EL DEPARTAMENTO DE DIRECCION Y PRODUCCION.

LV

Imagen 4. Organigrama horario lumínico. Tratamiento dramático de la luz. Tinta sobre papel. DIN-A3.



Imagen 5. Fotograma donde se aprecia la luz y color de día en una escena interior en la guardilla de Max.



Imagen 6. Fotograma donde se aprecia la luz y color por la noche en una calle artificial de la Madrid construida en plató.

Generalmente, el organigrama de la imagen 4 sería elaborado por el director de fotografía, pero en este caso, al llevar todo el proyecto de la película, Félix Murcia lo hizo por cuenta propia.

En la segunda excepción que nos ocupa, *Bwana*, aporta un tratamiento dramático de la luz realizado acorde a los decorados totalmente naturales (amanecer, atardecer y anochecer) y el vestuario de los personajes. Ha continuación se verá mediante imágenes y fotogramas de la película dicho estudio de la luz apoyado en el color.

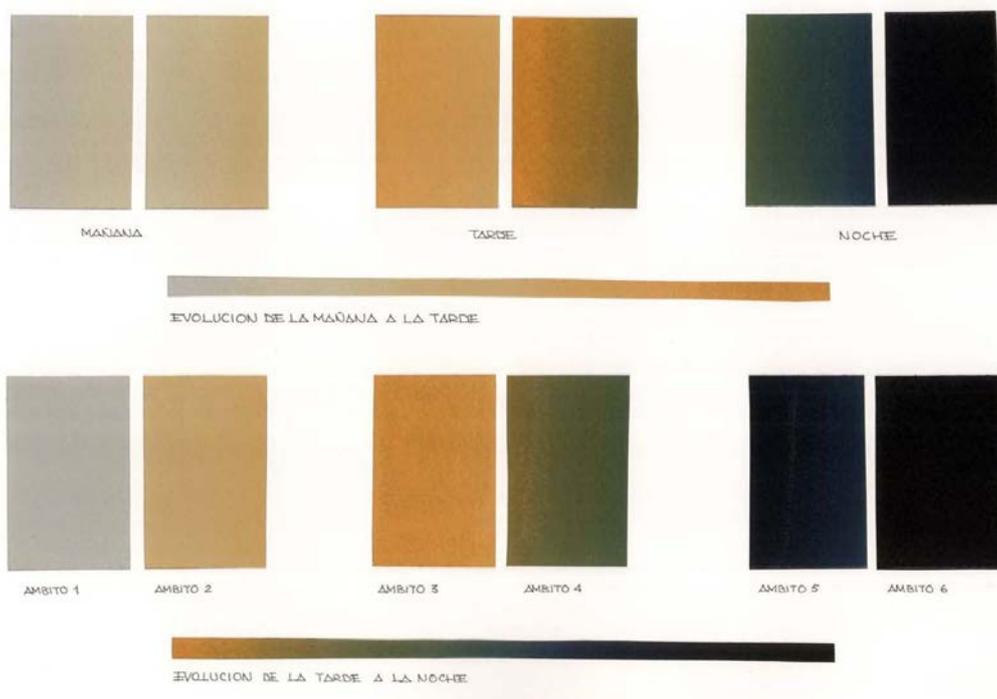


Imagen 7. Paleta de color, para la película *Bwana*. Evolución de la mañana a la tarde y de la tarde a la noche. Gouache sobre papel. DIN-A3.

En la siguiente imagen las localizaciones son del Cabo de Gata, en Monsul, para la luz y el color del atardecer y para el amanecer en la playa/cala son en Barronal. El Chiringuito es un decorado construido artificialmente sobre una Rambla en Tabernas.

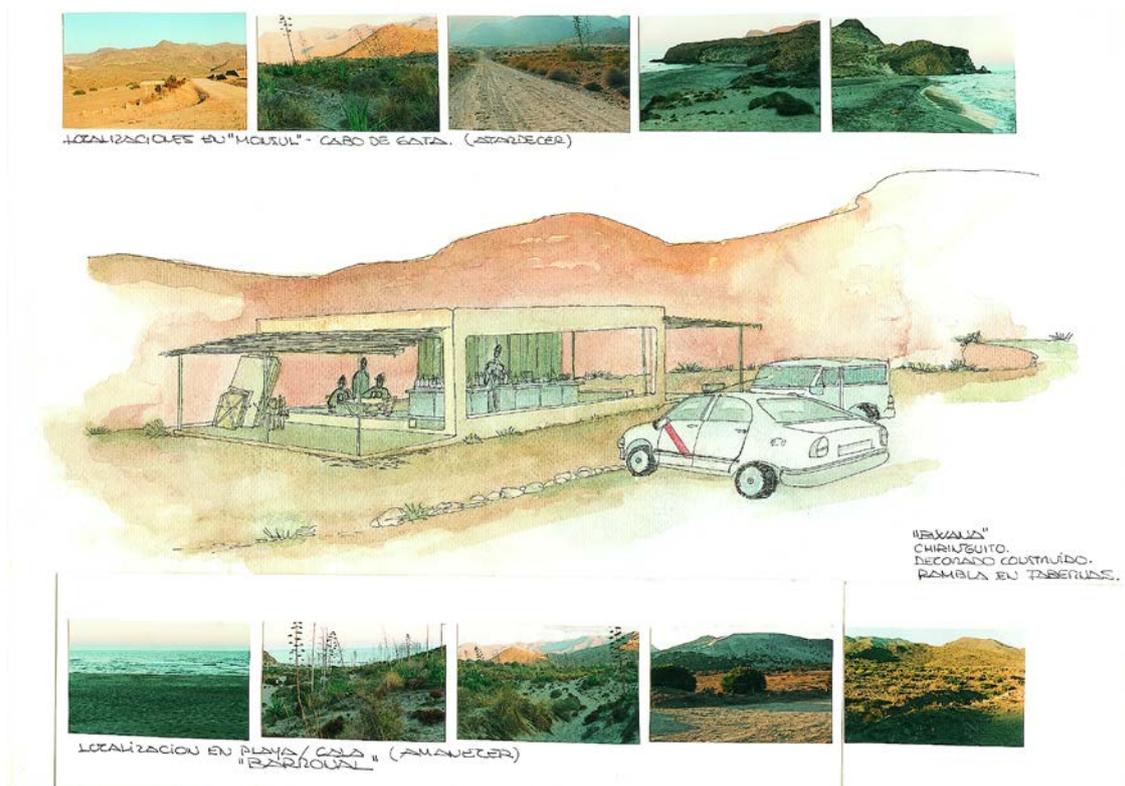


Imagen 8. Boceto y localizaciones para los decorados artificiales (amanecer y atardecer).
Lápiz, acuarelas y fotomontaje sobre papel. DIN-A4.



Imagen 9. Fotograma correspondiente a la imagen 8. Atardecer.

La imagen que se expone seguidamente corresponde a la paleta de color. Hasta *Luces de Bohemia* Félix Murcia las pintaba. Poco después descubrió que, para que color no variara y al director de fotografía le resultara más cómodo identificar los tonos, decidió cambiar su práctica habitual pasando a utilizar recortes de revistas. En esta imagen, lo utiliza para ver el vestuario en contraste con la luz de los escenarios naturales, amanecer, atardecer y noche, y los vehículos que aparecen en la película.

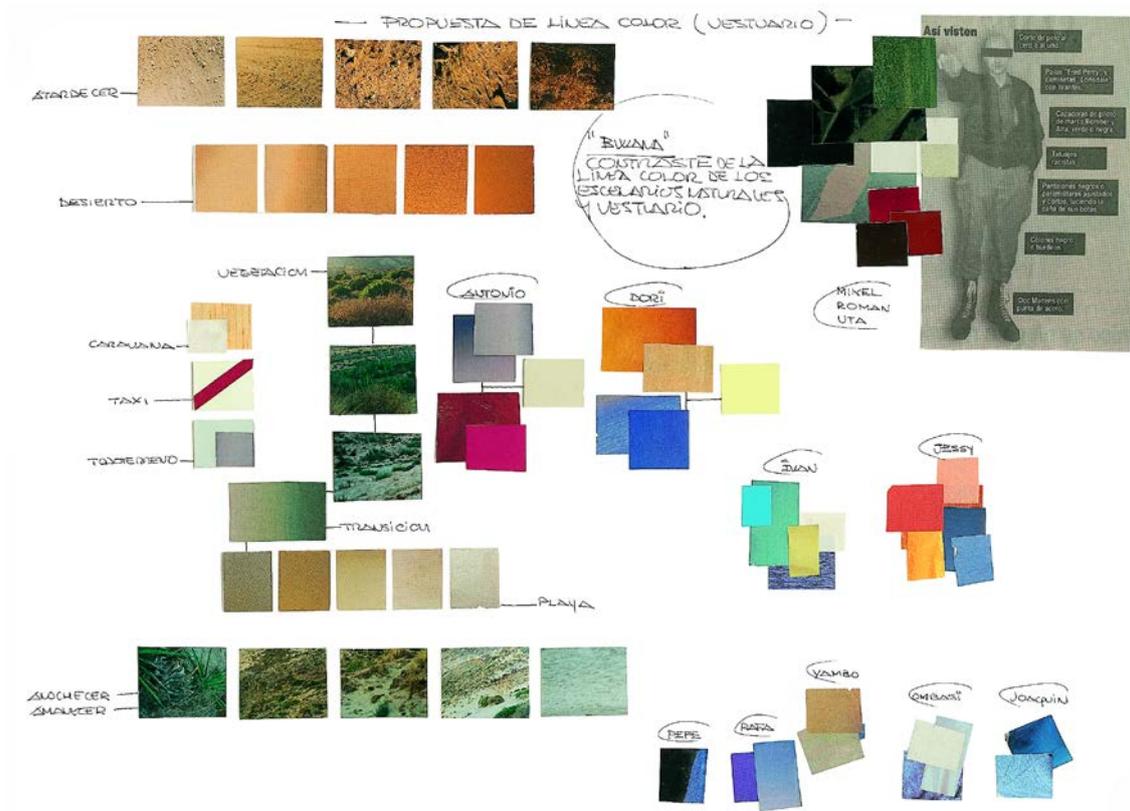


Imagen10. Paleta de color para *Bwana*. Fotomontaje con recortes de revistas. DIN-A3.



Imagen 11. Fotograma correspondiente a la imagen 10. Anochecer. *Bwana*

Salvando estas excepciones, donde Félix Murcia participa directamente con el director de fotografía en la creación de la luz para las películas mencionadas anteriormente, Murcia nos cuenta, que lo deseable es, como sucede en estos casos, que haya buena comunicación y entendimiento entre el director artístico y el director fotográfico, y aun entre éstos con el director. Al fin y al cabo, lo que hay que fotografiar e iluminar es lo realizado previamente por él. Pensamos que es razonable esta opinión ya que no existe la fotografía si no existe lo que hay que fotografiar y en consecuencia, no existe lo fotografiado si no hay fotografía.

Retomando los conceptos forma y color, no es casual que lo más amantes del cine disfruten enormemente con el aislamiento sensorial que se busca en las salas de proyección. Incluso Félix Murcia nos aconsejó que visionásemos las películas como lo hace él, sin sonido. De esta forma, solamente nos fijamos en lo que expresan las imágenes a través de la forma y el color, observamos sin interrupciones la atmósfera que envuelve toda la película. No hay que olvidar que la forma y el color son lenguajes que hablan por sí mismos, tienen expresión propia. Nada ha de estorbar ni distraer para que el espectador pueda implicarse y participar de su experiencia audiovisual en un grado mayor que el de la mera contemplación. Esta comunicación entre lo que la pantalla muestra y la intimidad del espectador es posible a través de la experiencia de la identificación. Sin

embargo, a pesar de que el espectador pueda prestarle a la película toda su atención no por ello detectará -generalmente- todos los recursos visuales que utiliza el lenguaje cinematográfico para expresarse intencionadamente. No obstante, lo que para el espectador exigente no suele pasar desapercibida es la calidad de una película, por su factura o aspecto visual; unas veces por buena y otras por mala. Por otro lado, quizá lo más costoso sea distinguir si la atmósfera visual creada para intensificar el clima dramático en cada uno de los escenarios en los que se desarrolla la puesta en escena, por medio del tratamiento plástico aplicado a través de la dirección artística, es el adecuado en función de la sensación emocional que ha de contagiar al espectador en cada momento de la acción. Dicha aplicación al lenguaje cinematográfico parte en sus conceptos de las mismas bases en las que se sustentan otras disciplinas afines, como la arquitectura y la pintura, en cuanto a cánones de forma y color.

Para la realización de una escenografía, se requieren conocimientos o aptitudes intelectuales o estéticas como en el resto de las artes plásticas -artes que presentan a la vista obras de dimensión espacial por medio de la forma y el color- y artes decorativas que se ocupan de diseñar espacios arquitectónicos adecuándolos mediante equipamientos funcionales y ambientaciones estéticas que traducen las tendencias de un país o una determinada época y, por añadidura, una capacidad personal para dar interpretación al contenido dramático y poder definir su aspecto visual. También hay que tener en cuenta la necesidad de la quietud para apreciar ciertas imágenes frente al movimiento intrínseco del medio. Por tanto, es importante señalar que la mirada plástica inicia y orienta un proceso creativo que va más allá de lo plástico. Félix Murcia combina perfectamente todos los conocimientos expuestos anteriormente lo que lo convierten en un maestro a la hora de representar la realidad que nos rodea. Durante años ha experimentado y estudiado especialmente el efecto y los comportamientos de la expresividad plástica en la imagen cinematográfica, así como también ha investigado como elevar el nivel artístico de su aspecto visual a través de ella, utilizando su influencia para crear la atmósfera adecuada en los escenarios, según el clima dramático de la acción y en la medida en que a ésta le corresponda en cada momento. Esta determinación por valerse de una mirada plástica que ponga en valor las atmósferas escenográficas, incluso prevaleciendo esta mirada sobre otra mirada más histórica, documentada y rigurosa es un rasgo distintivo y singularizador de nuestro objeto de estudio. Esto lo podemos ver en algunas ocasiones, en las películas: *El rey pasmado*

(Imanol Uribe, 1991), *El bosque animado* (José Luís Cuerda, 1988), *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1996) o *Mararía* (Antonio José Bentancor, 1999), donde Félix Murcia enmascara mediante la forma y el color la falta de rigor de muchos elementos constructivos; (diversas localizaciones en lugares dispares, anacronismos realizados a conciencia) en otras ocasiones, como en *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1995) o la última película donde ha intervenido, *Todo es silencio* (José Luís Cuerda, 2011), dramáticamente es mucho más expresivo. Las dos películas están basadas en obras literarias, la primera en la obra de teatro del mismo nombre escrita por Lope de Vega y la segunda en la novela homónima del gallego Manuel Rivas. Félix Murcia en ambas cambió radicalmente el lugar donde según los autores de las obras escritas tendría que transcurrir la acción *En el perro del hortelano* cambió Nápoles por Portugal, y en *Todo es silencio* cambió las Rías Bajas por la Costa de la Muerte. Sacrificó el realismo y el rigor histórico para potenciar la plasticidad que favorecería la dramatización de la acción filmada. Félix Murcia al realizar todo lo expuesto, nos demuestra el dominio que tiene de cada momento histórico que recrea. Es muy tajante sobre este tema, considera que lo más importante es el proceso creativo por el que se aplica la expresión plástica al cine como un apoyo fundamental en lo que es el cine como expresión dramática: la dirección artística queda supeditada a la acción dramática, con el fin de conseguir la atmósfera adecuada para el film.

Tratemos a continuación y brevemente de qué modo forma y color han participado y participan de la dirección artística desde los comienzos del cine. Desde Thomas Alva Edison, pasando por los hermanos Lumière, hasta Méliès, como principales referentes históricos, el cine atravesó diversas etapas en muy poco tiempo: la *nonfiction* o estética de la vista; los *travelogues* o turismo a distancia, Las *féeries* o “entremeses” heredados del teatro, la *actualidad reconstruida* o reestructurismo y finalmente *la ficción total*, que fue la que definitivamente contribuyó a perfeccionar la manera de aplicar el recurso de la escenografía al lenguaje cinematográfico; pero es a partir de 1914 cuando debido al movimiento de traslación de la cámara se obliga a dar forma tridimensional, o corpórea, a los escenarios, o decorados, para darles una mayor verosimilitud por medio de su aspecto formal; siendo históricamente significativos tanto los creados por el escenógrafo Camilo Inocenti para la película *Cabiria* (Jovani Pastrone, 1914), rodada en Turin, como los famosos decorados arquitectónicos de la película estadounidense, *Intolerance* (*Intolerancia*. D. Wark Griffith, 1916), rodados dos años después como replica a la película

de Pastrone. Ambas, con decorados grandiosos, marcaron un hito no solo en la historia de la escenografía, sino también en la historia del cine, desafiando al resto de las cinematografías mundiales que le eran contemporáneas. La fusión de la perspectiva con el marco arquitectónico y la representación, dió paso a la escenografía como la conocemos hoy. Será pues durante la primera mitad del siglo XX cuando el cine se convirtió en el vehículo más importante para la difusión de la arquitectura. Las construcciones del cine son efímeras, pero su mensaje llega a más gente que el de muchos edificios permanentes, y con frecuencia, lo hace causando impresiones muy duraderas. Es en este momento cuando la escenografía cinematográfica se desvinculó definitivamente del teatro. Por aquellas fechas, en los Estados Unidos una gran parte de las producciones cinematográficas salían ya de los estudios buscando decorados naturales –albergando la acción en edificios con notables connotaciones europeas, utilizándose especialmente los de estilo neogótico, neo-renacentista, etc.- para que aportasen un realismo mayor a los escenarios, por la inevitable obsolescencia de los decorados teatrales aplicados hasta entonces al incipiente cine de ficción. Podemos continuar con el tema teniendo en cuenta lo que nos dice el Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona, Román Gubern:

El uso creciente de decorados artificiales y su colosalismo no solo responde a motivaciones económicas. Una concepción del cine como arte, más madura y elaborada, iba fraguando con fuerza creciente en la mente de los realizadores. No voy a referirme ahora a los progresos propiamente gramaticales ampliamente examinados en otros lugares, sino a la idea del cine como un arte total de la naturaleza pictórica, visual¹⁹.

Tras la lectura de las reflexiones que Félix Murcia ha dejado por escrito, tanto publicadas como las que aún permanecen inéditas, nos damos cuenta que su visión sobre el tema que nos ocupa, no hace sino incidir sobre lo expuesto, ofreciéndonos una definición de la escenografía cinematográfica desde el punto de vista plástico.

La escenografía cinematográfica estudia los decorados o escenarios desde cada uno de los aspectos básicos que los define (espacio, forma, color, estilo y tratamiento) bien para mantenerlos, bien para transformarlos, o inventarlos totalmente si han de ser

¹⁹GUBERN, Román. *Mensajes Icónicos en la Cultura de Masas*, 1974, p. 89.

diseñados y contruidos partiendo de la nada. La escenografía cinematográfica se ocupa de espacios concretos, desde un punto de vista plástico²⁰.

Para comprender mejor el uso plástico del color en el cine, creemos muy oportuna la siguiente afirmación de las especialistas en el tema Áura Ortiz y M^a Jesús Piqueras. “El color en el cine, es tan irreal como en la pintura y haciendo abstracción del procedimiento técnico fotográfico del cine, se elabora igual”²¹. Así no es de extrañar que la técnica la manipulación plástica de ambas disciplinas artísticas fueran semejantes sobre todo en los inicios. En 1905, tras los primeros años de experimentación básica, el coloreado de los fotogramas se realizaba a mano, mediante anilinas mezcladas con agua y alcohol. Georges Méliès y el español Segundo de Chomón fueron los especialistas más destacados en la aplicación de esta técnica. Chomón diseña unas plantillas de celuloide que facilitaban este trabajo y conseguían mayor precisión en la delimitación del color. Tras este periodo el cine conquistó la técnica del color y se convirtió en cromofilm, muchos directores recurrieron al pretexto de biografiar a pintores célebres del siglo XIX para ensayar con las nuevas emulsiones una equivalencia aproximativa a las soluciones estéticas de aquella pintura. A pesar del “blanco y negro” sus comienzos, la escenografía, o arquitectura escenográfica, utilizó casi siempre el color, aplicándolo con distintos criterios, para expresarse a través de los decorados, justificándolo no sólo ya pictóricamente sino incluso psicológicamente. En el caso de Félix Murcia, hay algunas películas donde su mirada plástica se ha inclinado especialmente en el uso del color, tales como *El crack* (José Luís Garci, 1980) o *Días contados* (Imanol Uribe, 1994). A veces, este uso del color implica la ausencia de este mismo si con ello se consigue lograr el dramatismo perfecto que las historias requieren, como ya hemos adelantado al principio de este apartado. La elección correcta de la paleta de color de una película es primordial ya que debe coordinarse perfectamente con los espacios elegidos donde se desarrollaran las diferentes acciones de la película. Muchos directores artísticos ni se plantean esta cuestión, sin embargo Félix Murcia desde siempre ha tenido presente esa herramienta que es el color como expresión y la importancia que tiene en la acción dramática de un film. No va a cambiar el guión, la acción, la puesta en escena, pero sí va a crear otro estado anímico en el espectador muy diferente a lo que a lo mejor necesita esa

²⁰MURCIA, Félix. *La arquitectura en el cine. Construyendo una ilusión*, Ciclo de Cine, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, nº9, 2008, p. 19.

²¹ORTIZ Áurea y PIQUERAS M^a Jesús. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. 1ª ed. Ed. Paidós. Barcelona. 1995, p. 47.

secuencia. Está claro que el carácter artificial del color en el cine le aproxima a la pintura como ya nos decían Áurea Ortiz y M^a Jesús Piqueras. Esto es precisamente lo que hace Félix Murcia, crea una paleta de color para cada película que lo requiera.

Para ir concluyendo este apartado nos valemos del Discurso que pronunció Félix Murcia cuando le fue concedido el Premio Nacional de Cinematografía 1999, permitámonos reproducir cómo con sus palabras afianza y amplía lo ya expuesto, la relación innegable entre el cine y la pintura:

Averigüé trabajando y estudiando, que el cincuenta por ciento del lenguaje cinematográfico se sustenta en su expresividad plástica, y que el aspecto visual de las películas se concibe como las obras pictóricas por medio de la forma y el color. El carácter pictórico del cine ha sido desde sus comienzos, motivo de especial atención por parte de muchos de sus maestros. Méliès coloreaba manualmente, fotograma a fotograma, los escenarios que había creado después de haberlos filmado. Joseph Urban exigía la autoría intelectual de las películas en las que intervenía como Director Artístico, al considerar que el cine mudo era más arte plástico que dramático. Cameron Menzies, Director de Arte también, ganó un Oscar honorífico exclusivamente por el tratamiento pictórico del color en la película *Gone With the Wind* (*Lo que el viento se llevó*. Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939). Estos y otros muchos creadores han contribuido con su talento a elevar aún más el cine, por medio de la plástica, a la categoría de Arte²².

Con todo lo expuesto en este apartado, queda claro que la relación entre cine y pintura es innegable. No es sólo el resultado de la teorización sobre el hecho fílmico, sino que está presente en la práctica cinematográfica. Los conceptos como: forma, color, luz, composición, escenografía, nos informan de un vocabulario compartido por ambos medios y los profesionales del cine lo han tenido siempre en cuenta. Es una opinión mayoritariamente compartida por todos los profesionales del cine, incluido Félix Murcia. Será la reflexión que hace el director de cine y teatro soviético Serguéi Mijáilovich Eisenstein, la última que expondremos para clausurar este tema. En su libro *El sentido del cine*, 1990. Nos dice:

²² Discurso Premio Nacional de Cinematografía 1999, pp 4-5

El arte de la composición plástica consiste en llevar la atención del espectador por el camino y orden exactos prescritos por el autor. Esto se aplica al movimiento de la vista sobre la superficie de un lienzo si la composición se expresa pictóricamente, o sobre la superficie de la pantalla si se trata de una forma filmica²³.

El cine deriva de la pintura, como siempre ha pensado Félix Murcia hasta el punto de querer pintar las películas. Pero existe algo que a la vez los distancia. El cine reproduce la realidad en todas sus dimensiones, espacio y tiempo, algo que la pintura no puede hacer, además hay que añadirle algo que no puede conseguir, representar el tiempo como se realiza en una filmación.

²³EISENSTEIN, S.M. *El sentido del cine*, 1990, p. 141

CAPÍTULO 3. LA COMPRENSIÓN DEL CONTEXTO

La primera parte metodológica la acabamos de llevar a cabo mediante la fundamentación del término *mirada plástica*. Esta fundamentación ha analizado de manera individualizada las dos partes que componen el término, de tal forma que hemos podido obtener significados de relevancia para el problema que en esta investigación se plantea: la puesta en valor de la dirección artística en Félix Murcia. Los significados obtenidos han sido de una doble naturaleza: de un lado, nos ha permitido adentrarnos en la subjetividad de nuestro autor, y hacerlo de un modo que escapemos de una pseudopsicología sobre su carácter y evitemos cualquier tipo de mitificación a cerca de su persona. Por el contrario, hemos querido ponernos en condiciones de apreciar su labor de acuerdo a evidencias y hechos, y realizarlo de un modo empático. Este movimiento de comprensión hacia su subjetividad nos permite, antes que nada, generar un entendimiento más realista no ya sobre su trabajo y labor como director artístico, sino sobre lo que hay en él que lo fuerza y lo predispone a realizar esa labor y ese trabajo. La otra naturaleza de los significados extraídos del análisis del término *mirada plástica* nos conduce no tanto hacia su subjetividad como hacia su entorno, hacia su medioambiente profesional y creativo. De esta manera hemos podido proceder a identificar y a discernir aquello que es propio y específico de Félix Murcia en la relación que él establece con la dirección artística. La luz, elemento plástico por excelencia en las artes visuales, tiene aquí que ser descartada como objeto de su mirada. En cambio, forma y color son dos elementos irrenunciables.

En este capítulo continuamos la aplicación de la metodología propuesta en el primer capítulo, focalizándonos en las tres piedras angulares que Lucy Lippard recomienda en ejercicios de investigación que favorezcan metodologías interdisciplinares: comprensión del contexto, apreciación de diferencias y elaboración de juicios críticos comparativos a partir de evidencias y empatías. Esta última piedra es la consecuencia de haber desarrollado las dos anteriores. Para respetar este esquema metodológico hemos incorporado en este tercer capítulo la primera piedra, en el capítulo cuarto la segunda y hemos reservado para el capítulo quinto la tercera y última. En este punto es importante hacer una aclaración capital para esta investigación. Estas tres piedras angulares son herramientas conceptuales y actitudinales de naturaleza metodológica para la actividad investigadora, pero, y he aquí la importancia que queremos hacer notar, lo son pero con un carácter orientativo. En ningún caso estamos hablando de reglas dogmáticas, invariables y rígidas. Esto quiere decir que no estamos obligados a forzar nuestro objeto

de estudio en una plantilla prediseñada, no está en nuestra intención encorsetar la puesta en valor de la dirección artística de Félix Murcia entre las tres piedras angulares. Se trata de tener presente estos marcos de entendimiento para que éstos nos permitan apreciar en la medida de lo posible el valor de su trabajo en función de *cómo es* y no de *cómo creemos que debe ser*. Esta diferencia nos resulta fundamental, porque con ella podemos proceder a investigar las certezas presentes en nuestro objeto y hacerlo de un modo riguroso. Esto se traduce en que no es necesario que cada una de las piedras angulares presente formalmente la misma extensión. Cada una de ellas presenta la extensión y la dedicación que hemos creído oportuno para que los objetivos de esta tesis puedan realizarse. Desde nuestro punto de vista, este procedimiento es el que mejor nos acercará al rigor que toda actividad investigadora requiere, incluso cuando estemos dentro de la investigación artística interdisciplinar.

Realizada esta aclaración procedemos a desarrollar la comprensión del contexto de la mirada plástica de Félix Murcia. Generalmente, la comprensión del contexto hace alusión a un ejercicio histórico, si bien en el término contexto ya va implícito una acotación inherente a ese ejercicio histórico. Esa acotación es situacional, es decir hace referencia a un tiempo y espacios concretos y a una serie de fenómenos o procesos también concretos dentro de ese espacio/tiempo. En conformidad con el espíritu de nuestra investigación, la contextualización que vamos a llevar a cabo es de carácter transversal. Esto significa que las situaciones contextuales que vamos a tratar de comprender no son estrictamente históricas, tal y como se podría realizar en un estudio histórico convencional. Sin renunciar a la perspectiva histórica, los contextos que creemos más adecuados para hacer perceptibles son dos. De una parte, su biografía; de otra parte, los significados y funciones que caracterizan su profesión como director artístico. ¿Por qué este tipo de acercamiento? En el primer caso, se trata de una elección completamente natural. Como ya dijimos en el primer capítulo, las fuentes sobre nuestro tema de estudio han sido muy escasas, una situación que se ha visto compensada a través del acceso y relación directa con el propio Félix Murcia, facilitándonos una enorme cantidad de material inédito que nos ha sido de un valor inestimable. En el segundo caso, dentro de las pocas fuentes bibliográficas y documentales que hemos podido localizar y trabajar hemos identificado dos géneros de escritura muy concretos: la biografía y la reseña profesional.

En cierta forma, el apartado de comprensión de contexto presenta un carácter revisionista, pero al tratarse de una investigación que debe tener carácter inédito hemos tratado de ir más allá de analizar lo ya escrito sobre él. Ese ir más allá de la mera revisión es posible mediante la elaboración de la presente metodología interdisciplinar. Veamos a continuación cómo se concretan las ideas que acabamos de exponer.

3.1. Biografía de una mirada plástica

Para la realización de este apartado contamos con el material facilitado por Félix Murcia, lo que incluye las narraciones que él mismo ha ido exponiendo en una serie de encuentros. Además de la sistematización de toda esta información hemos creído importante organizarla de acuerdo al término de mirada plástica. Es evidente que el género mismo de la biografía es una forma de estudio sobre la figura de cualquier autor de tal manera que puedan encontrarse y comprenderse vivencias y experiencias de relevancia en la figura de ese autor. Somos también conscientes de que dentro de la diversidad de enfoques históricos, teóricos y críticos -no ya en las bellas artes, sino en las mismas humanidades- hay tendencias y movimientos que niegan esta relación o que la vuelven irrelevante, como es el caso del formalismo historiográfico. Pero sin duda, en nuestro caso, biografíar su mirada plástica nos permite desarrollar una premisa de la que partimos: la relación entre la obra de un creador y su vida. Tal vez, quien mejor haya logrado expresar esta idea es Albert Camus en su obra *El mito de Sísifo* (1942), cuando afirma:

La verdadera obra de arte es siempre a la medida humana... hay cierta relación entre la experiencia global de un artista y la obra que refleja... Esa es relación es mala cuando la obra pretende dar toda la experiencia en el papel... Esa relación es buena cuando la obra no es sino un trozo tallado en la experiencia, una faceta de diamante cuyo brillo exterior se resume sin limitarse. En el primer caso, hay sobrecarga y pretensiones de eternidad. En el segundo, obra fecunda a causa de todo un sobreentendido de experiencia cuya riqueza se adivina²⁴.

Aquí tenemos las claves que infunden la orientación en nuestro estudio. En primer lugar, la afirmación de que la verdadera obra es siempre a la medida humana. Sería contrario al

²⁴CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza, 2006, pp. 128-129.

espíritu de una investigación plantear su actividad en términos de mitificación o trascendentalismo. Si tratáramos a Félix Murcia como un mito, pondríamos al lector en la ridícula posición de la genuflexión que precisa el culto de la admiración, y lo haríamos a expensas de verlo tal y como es, y por tanto de comprenderlo de un modo realista. En segundo lugar, Camus nos diferencia entre dos formas de unir arte y vida en un creador. La que nos interesa es la que nos acerca hacia su obra para entenderla como un trozo tallado de *su* experiencia. De esta forma, ambas categorías, vida y obra, quedan puestas en una interrelación de equilibrio; la una no absorbe a la otra y viceversa. No es la mitificación de su figura la que organiza y estructura el modo de percibir y de relacionarnos con su trabajo, sino las verdades y las certezas presentes en su existencia a través de experiencias concretas que fueron determinantes en la construcción de su mirada plástica. Por tanto, en lo que sigue vamos a profundizar en su biografía atendiendo especialmente todas aquellas vivencias que presenten un valor en la creación de su forma de entender el mundo y de ejercitar su profesión.

Félix Murcia Aguayo cuando nació (Aranda del Duero, Burgos, 1945), su padre tenía 52 años y su madre 44. Su padre, Esteban Murcia Hernández, nació en 1893 en Sanzoles, provincia de Zamora y tras vivir veinte años en Cuba (La Habana) una vida que nunca contó, con poco más de treinta años regresó a España con lo puesto, y tras conocer a Adolfa, la que sería su mujer, se casó con ella en 1943. Esteban tenía 50 años. La madre de Félix, Adolfa Aguayo León, nació en 1901 en Sotillo de la Ribera, provincia de Burgos, una mujer seca y autoritaria, marcada por una guerra que le arrebató una buena parte de su familia y de su patrimonio, se casó a los 42 años con Esteban, otro desposeído de todo.

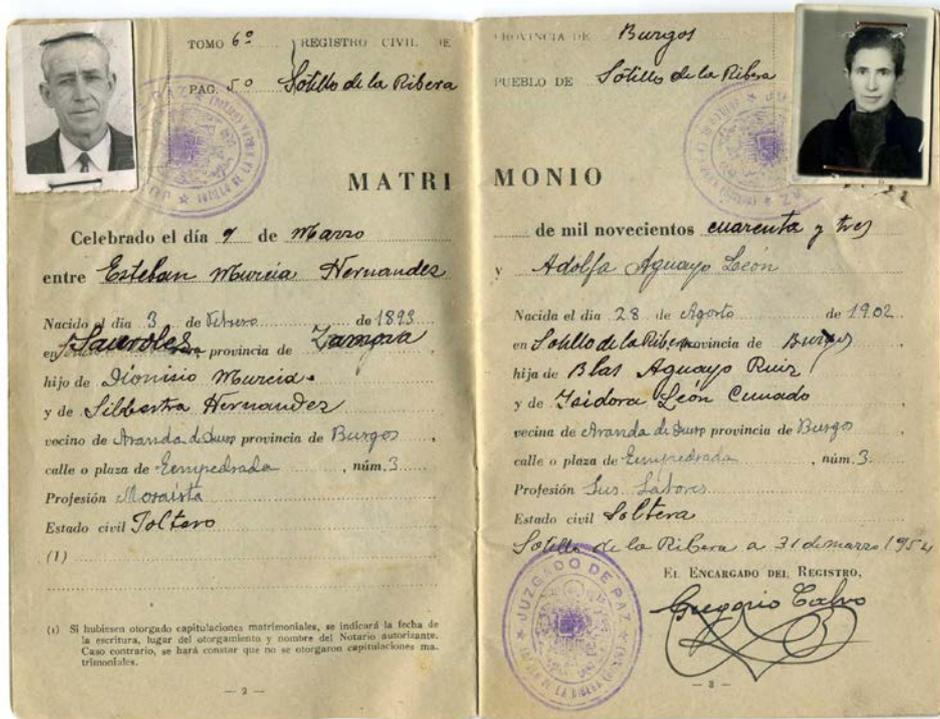


Imagen 12. El matrimonio Murcia Aguayo. 1954.

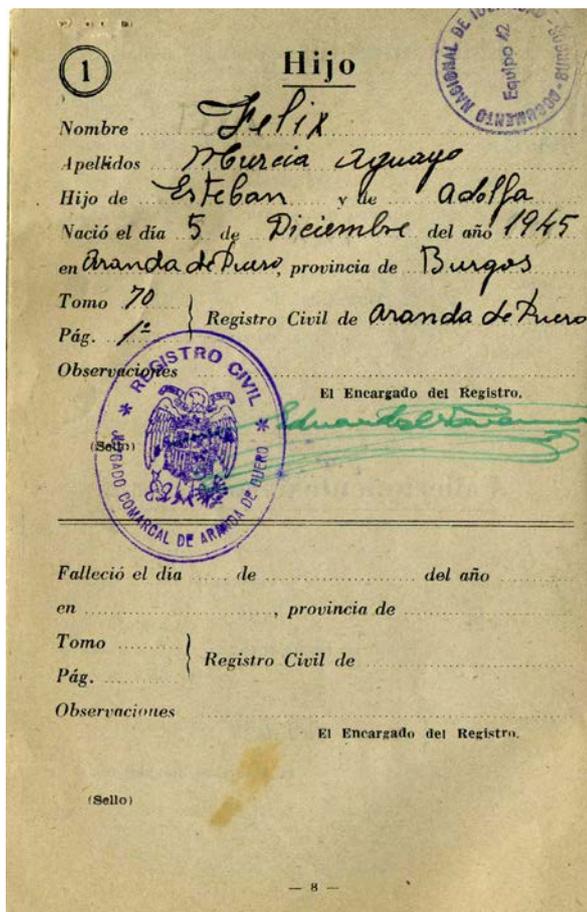


Imagen 13. Nacimiento de Félix Murcia 5 de diciembre de 1945.



Imagen 14. Fotografía de Félix Murcia con tres años. 1948.

La existencia de Félix Murcia comenzó de una manera un tanto peculiar; así relata él mismo su nacimiento:

Nací muerto en Aranda del Duero un día del mes de Diciembre de 1945, el año del hambre, en la casa donde vivían mis padres, en la calle “Empedrada”, nº3, detrás de la plaza mayor. Mi defunción fue confirmada por doña Paca, la comadrona que asistió a mi madre en el parto y por el médico de cabecera don Bernardo Costales, que la certificó. Mi posterior “resurrección” se produjo casualmente durante los preparativos previos a la inhumación, gracias a la intervención de una persona de la familia que se había responsabilizado del asunto. Al parecer detectó cierta humedad impregnada en el tejido que envolvía mi cuerpo, en

las zonas de la boca y de la nariz, sospechando certeramente que era por causa de la respiración²⁵.



Imagen 15. Fotografía de la Plaza Mayor de Aranda del Duero. Años 50.

Fue un niño precoz, a los cinco años ya sabía leer. Empezó siendo párvulo con el maestro Don Juan Abad Barrasús en su escuela privada, hasta cumplir su primer lustro, ingresando oficialmente en la escuela de la Villa donde hizo solo hasta el tercer grado. De la escuela de la Villa, pasó a la escolanía parroquial, con Don Juan Abad, de nuevo, hasta terminar la primaria, al tiempo que ejercía de niño cantor y monaguillo de la parroquia de Santa María. En 1956 lo mandaron a Ontaneda (Santander), donde hizo el bachillerato en el internado de los Legionarios de Cristo. Al terminar esta primera etapa del bachillerato regresó de nuevo a Aranda. No tenía mucho interés por continuar estudiando, pero sus padres lo matricularon en el Instituto de Enseñanza Media Cardenal Sandoval y Rojas, como alumno de bachillerato superior en la modalidad de alumno libre, sólo había que examinarse al final de cada curso, estudiando cada una de las asignaturas por cuenta propia a base de clases particulares, esta modalidad era la ideal ya que Félix pretendía estudiar lo menos posible y dedicarse a la vida de “artista” como su tío el pintor Fermín Aguayo. Durante aquellos años de supuesto falso estudiante, lo único positivo que hizo fue comenzar a pintar de forma autodidacta y sacar sobresalientes en la asignatura de

²⁵MURCIA, Félix, 18 de abril, 2000. Residencia personal (Comunicado personal)

dibujo, suspendiendo en casi todas las demás. Félix se dedicaba también a trabajar en cosas muy diversas en las que no permanecía nunca más de tres o cuatro meses, ya que ninguno de aquellos trabajos le interesaba realmente más que por ganar un dinero. Trabajó en una mantequería, en unos almacenes de mobiliario, en un taller de construcción de maquinaria agrícola, en una tienda de repuestos de automóvil, en un taller eléctrico, en el laboratorio de semillas de una fábrica azucarera, entre otros lugares. Hacía cualquier cosa menos lo que tenía qué hacer, que era estudiar.

3.1.1. Primer momento clave: el despertar artístico

Desde 1953-1960.

En cierto modo, Félix Murcia, desembocó en el cine pensando que podría sustituir a la pintura y que, a través de este recurso podría expresar lo que no podía o no sabía plasmar plásticamente por medio de las técnicas pictóricas que hasta entonces había desarrollado. El cine, además, le pareció también una buena opción para continuar educando la sensibilidad creativa. Esto ya lo había vislumbrado, aunque sin tener clara conciencia de ello cuando era niño, siempre vio una relación entre pintura y cine. En estas fechas tenía tan solo 9 años. Su padre trabajaba por la mañana en una fábrica de mosaicos y él iba a verle siempre que podía y se lo permitían, para contemplar como trabajaban los colores, como los utilizaban, como los intercalaban entre sí formando lagunas de diversos matices. Por la noche, el trabajo de su padre era el de proyccionista de películas en el cine “Teatro Principal / Cine *Palace*” o “cine de arriba” como era popularmente conocido en Aranda de Duero. Félix Murcia nos lo cuenta así:

Yo lo recuerdo antes de la reforma de los años 60, me llamaba mucho la atención la ornamentación “art decó” y sobre todo las pinturas en todas las paredes con motivos cubistas que había en las antesalas del piso superior, desde donde se podía ver a través de la barra del bar, al otro lado, la sala de baile “Palace,” en la que actuaban orquestas con “animadoras” que venían de fuera de vez en cuando, aparte del baile habitual de todos los domingos. Yo tenía acceso al cine casi todos los días mientras fui pequeño, porque además este cine está prácticamente detrás de donde estuvo nuestra casa. Entonces todavía no había televisión por lo que era la distracción favorita de todo el mundo, proyectándose cada día una película distinta y los viernes solían hacer programa doble. Yo veía casi todas las películas que se proyectaban a

escondidas, como en la película *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore. 1988), desde lugares secretos de la sala como, por ejemplo, desde detrás de las cortinas de los palcos o desde un “ventanuco” en un cuarto anexo al del proyector, o al lado del cuadro de luces tras la última fila de butacas... Permanecía oculto de acuerdo con mi padre hasta que se apagaban las luces para que no vieran donde estaba. Veía unas cuatro o cinco películas por semana, incluso las de mayores con reparos, pero incompletas pues mi padre que ya había visto siempre antes la película me engañaba haciéndome salir al vestíbulo para invitarme a una gaseosa o cualquier otra golosina, durante las escenas que no debía ver. Muchas de aquellas películas, por la edad o porque no las veía completas, no entendía nada. Sin embargo, no me importaba, porque para mí ya era suficiente espectáculo la contemplación de las imágenes por sí mismas, además me inventaba siempre un argumento aunque por supuesto no tenía nada que ver con el verdadero²⁶.

La conjunción de estas dos distracciones derivadas del trabajo de su padre desembocaron en las dos mayores querencias artísticas de Félix Murcia. Al principio, la actividad que más le atraía era la de la pintura para azulejos y baldosas y era porque podía contemplar la transformación de la materia, podía tocar y experimentar él mismo cuando le dejaban con aquellos materiales tan atractivos para cualquier niño. Sin embargo, cuando descubrió las películas en color, el cine superó con creces la pintura para azulejos y baldosas. Para Félix Murcia fue la conjunción de ambas cosas, la pintura y el cine. Entonces el cine pasó a ser su gran pasión. Después de haber visto muchas otras películas en blanco y negro, alimentando su imaginación con sus imágenes acerca de la vida, fue una gran sorpresa descubrir que se podía ver ésta, además pintada. Era como ver “cuadros vivos”. De niño, Félix, creía que las películas se pintaban. Que se fotografiaba la realidad y luego se pintaban. De hecho no andaba desencaminado, pues esto es lo que se hacía en los inicios del cine. El color le ofrecía una realidad más cercana, más verosímil. El aspecto visual de los escenarios o decorados en los que transcurría la acción de las películas y la fusión entre forma y color, junto con lo que expresaban las imágenes por sí mismas, sin ninguna otra distracción, se convertiría posteriormente a través de la dirección artística en un sucedáneo de la pintura y también en una forma de no abandonarla del todo. Se convertiría en su profesión. En pintor de películas.

²⁶MURCIA, Félix. 20 de marzo, 2001. Residencia personal (Comunicado personal)

3.1.2 Segundo momento clave: La influencia de Fermín Aguayo

Desde 1960-1962.



Imagen 16. Fotografía de Félix Murcia con 15 años en 1960.

La Infancia de Félix Murcia, transcurrió entre escapadas y sonadas travesuras. Pero quizás la más representativa ya que con ella nos acerca al Félix artista, pintor e inquieto por aprender, sea la que protagonizó en julio del año 1960. Un adolescente que aún no había cumplido los quince años decidió escaparse de casa con el propósito de llegar a Paris para dedicarse a la pintura, conocer a su tío Fermín Aguayo y trabajar con Picasso, nada más y nada menos. Trataba entonces de seguir los mismos pasos, que él suponía habían tenido que dar necesariamente la mayoría de los maestros, vivos y muertos, a los que admiraba y a los cuales pretendía imitar, pasando calamidades y viviendo una vida bohemia en la capital de Francia. Él mismo describe ese momento:

Bajo el síndrome de fugarme de la realidad que me correspondía incomprensiblemente, porque realmente era una vida de niño estupenda en un pueblo, por mi afán de experimentar nuevas emociones. Esto me hizo volver a las andadas por última vez cuando ya era casi un adolescente. Aquella vez la cosa fue mucho más complicada y no acabó tan bien como las desapariciones anteriores. Pretendía llegar a París, donde por entonces se había afincado Fermín Aguayo²⁷, uno de los pioneros del arte abstracto español y miembro del Grupo Pórtico²⁸, nacido en Sotillo de la Ribera y familiar mío por línea directa el cual era un reconocido pintor y al cual, yo no conocía. Mi máxima aspiración por entonces era dedicarme al arte, concretamente a la pintura, por lo que me propuse aprovechar tanto el parentesco con Aguayo como la circunstancia favorable que se me produjo en aquel momento y que hacía viable mi propósito de escaparme nuevamente. Sabía que mis padres no iban a permitírmelo pero me habían comprado una bicicleta para que me desplazara a una fábrica de las afueras en la que habían dado un trabajo durante el verano. A los 14 años ya se podía trabajar, así que vendí la bicicleta nueva y con lo que me ofrecieron me fui sin que nadie lo supiera. No llevaba ni siquiera un teléfono o la dirección de Fermín Aguayo, tan solo sabía el nombre de una galería de arte en la que había expuesto. Tampoco sabía más francés del que había estudiado durante el bachillerato (poco y malo), pero me iba convencido de conseguir mi objetivo a pesar de no saber ni cómo podía llegar a él; por no saber no sabía ni que necesitaba un pasaporte para cruzar la frontera. Conseguí llegar a San Sebastián como muy lejos, después de 3 ó 4 días perdido por el camino llegué a Bilbao con poquísimos dinero gastándomelo el mismo día en la compra de tres melocotones y en meterme en un cine para además de ver una película, quedarme a dormir en él. Me salió mal el plan. Indocumentado y negando obstinadamente haberme escapado de casa, pasé unos cuantos días en los calabozos de la policía, a la que yo mismo había recurrido ingenuamente cuando me echaron del cine al haber concluido la película y verme en la calle sin saber dónde ir con la intención de que me solucionasen el problema, diciendo que me habían robado todo lo que llevaba encima –hasta que “canté” la

²⁷Aguayo Beriedicte, Fermín (Sotillo de la Ribera, Burgos, 1926-1977) llegó a Zaragoza en 1939. Sus primeros contactos con la pintura vienen a través de Eloy Laguardia y Juan José Vera. Los hermanos Santiago y Manuel Lagunas le vinculan al Grupo Pórtico. A principios de los años cincuenta emigra a París. Fue uno de los pioneros del arte abstracto, con una tendencia primero cercana al expresionismo y después poscubista, hasta que evolucionó hacia la pintura figurativa.

²⁸Grupo que se presentó el 21 de abril de 1947 en Zaragoza tomando el nombre de la librería Pórtico, cuyo fundador y propietario, José Alcrudo, reunió a los pintores residentes en esa ciudad, Fermín Aguayo, Baque Ximénez, Duce, Vicente García, Santiago Lagunas, Manuel Lagunas, López Cuevas, Pérez Losada y Pérez Cuevas, publicando un Manifiesto teórico y un catálogo con sus obras expuestas en el Casino Mercantil de Zaragoza. Este grupo, antes de disolverse, expuso en 1948 en la Sala-librería Buchholz de Madrid.

verdad. Entonces fui devuelto a casa, tampoco en esta ocasión fui estrangulado a pesar de que un comisario de la policía estaba empeñado en que debía ser ingresado en un reformatorio o matado de una paliza²⁹.

Seguidamente, mostramos una de las obras más representativas de Fermín Aguayo. Y una fotografía del mismo.



Imagen 17. *Grand atelier*. Óleo sobre lienzo 1962-1965. Obra de Fermín Aguayo. Colección Musee Fabre, Montpellier.

²⁹MURCIA, Félix. 20 de marzo, 2001. Residencia personal. (Comunicado personal)

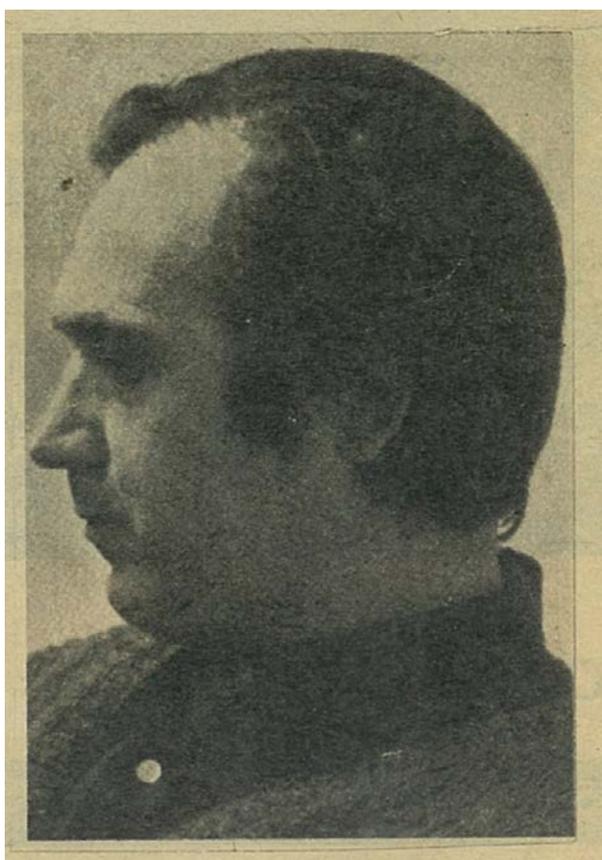


Imagen 18. Fotografía de Fermín Aguayo 1962.

Podría considerarse este episodio como una mera aventura juvenil; por el contrario, ese deseo que le llevó a poner en marcha toda esa experiencia tiene, a nuestro entender, mucha más enjundia. Una parte muy importante del proceso creativo que ha ido elaborando a lo largo de sus años de carrera Félix Murcia es el lugar dado a la pintura y a las artes plásticas dentro de su actividad creativa. Este lugar ha sido ambivalente y sin pureza y además, tremendamente determinante. El modo concreto en el que lo ha sido nos hace adentrarnos en la subjetividad de Félix, y por tanto, en cierta forma, en este estudio solo podemos aspirar a hacer perceptible su clima de creación. Y en este sentido, consideramos que la permanente frustración del director artístico en el campo de la pintura ha supuesto una inmensa reserva de energía para con el cine. Para tratar de hacer más entendible la influencia de su pintura frustrada en el cine, hemos creído oportuno considerar la hipótesis planteada por el especialista en literatura Harold Bloom, quien escribió a finales de los sesenta *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*.

En este ensayo, el crítico norteamericano evalúa de una manera especulativa la importancia de la influencia entre los poetas. Es un hecho comúnmente conocido que dentro de cualquier ámbito de las relaciones humanas se dan las influencias. Es también un lugar común reconocer en el ámbito de la creación humana el papel que desempeñan las influencias entre los autores y los creadores. Es por eso que a pesar de que estamos incorporando una teoría de la poesía en nuestro estudio de carácter artístico y fílmico, sostenemos la adecuación la aplicación de esta hipótesis en el proceso de dirección artística. No obstante lo dicho, aunque todos sepamos reconocer las influencias no es común que tengamos una idea clara de en qué consiste este proceso de interrelación humana. El propio Bloom sostiene a este respecto que la influencia: “aún es un terreno oscuro en la mayoría de las áreas, ya sea en las artes superiores, las disciplinas intelectuales o la esfera pública”³⁰. Asumimos, por tanto, el potencial de esta hipótesis en la construcción de la mirada plástica, de tal manera que lo que H. Bloom pueda decir de la historia de la poesía nos es válido para la historia del arte o del cine. Por lo que tiene de enfoque teórico para un asunto histórico, Bloom manifiesta que un propósito esencial de su ensayo es *correctivo*. Y, ¿qué pretende corregir este erudito anglosajón?: “desidealizar nuestras versiones aceptadas de cómo ayuda un poeta a formar a otro”³¹. Esta voluntad correctora en un estudioso tan reconocido internacionalmente no hace sino nutrir nuestra confianza en que es un movimiento totalmente necesario distanciarnos de las visiones mitificadoras, y que esta es la actitud que construye rigor en una investigación como la que estamos realizando. Por lo demás, la historia poética, según el argumento de este ensayo, es indistinguible de la influencia poética.

Pero vayamos entrando en el meollo de este ensayo, ¿en qué consiste esta historia de la influencia que genera ansiedad? Según H. Bloom, la historia de la poesía presenta una dimensión oscurecida y empañada pero no por ello menos cierta en tanto que historia de la influencia de unos sobre otros, pues “nada sale de la nada y apropiarse de sí mismo implica la inmensa ansiedad de estar en deuda”³². Si es cierto que todo discípulo se lleva algo de su maestro, la influencia es uno de los modos naturales de formar la escritura propia. La buena o mala gestión de esta ansiedad producida por la influencia será determinante hasta el punto de que en su opinión puede llegar a conformar la diferencia

³⁰BLOOM, Harold. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid, Trotta, 2009, p.13.

³¹Ídem

³²Ibidem, p. 24.

entre los grandes autores y los que no lo son: “los poetas fuertes forjan esa historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos”³³. En otros momentos de su ensayo incide de nuevo en esta misma idea: “La literatura auténtica, superior, reside en los tropos, en un desplazamiento no sólo de los tropos literales sino de los anteriores”. O bien: “la gran escritura se produce siempre mediante una fuerte (o débil) malinterpretación de la escritura previa.”. Queda así suficientemente claro que el movimiento histórico en la poesía y en las otras artes presenta una dimensión *intrasubjetiva*, y que alude a cómo en la conformación del entendimiento y la mirada de un poeta sobre el mundo y la vida que tiene lugar en él juega un papel clave el cómo interioriza la historia que le antecede y la forma en la que otros la han mirado y expresado.

En esta afirmación ya nos introduce el concepto que va a ser medular en su hipótesis teórica: la malinterpretación, o como el propio autor llega a especificar el *equivoco poético*. ¿Qué es entonces este equivoco poético? De acuerdo al planteamiento de H. Bloom en el estudio de un poeta no podemos ceñirnos exclusivamente a una mera recopilación de fuentes, ni a ubicar las ideas que éste plantea dentro de la historia de las ideas, o de sus imágenes dentro de la historia de las imágenes. Para sondear la profundidad de la influencia de un poeta con los otros poetas que lo precedieron o aún que le fueron coetáneos, hay que ampliar el marco de comprensión, y esta ampliación es “necesariamente el estudio del ciclo vital del poeta como poeta”. La palabra influencia es en sí un tropo, una figura retórica: una metáfora que designa un conjunto de relaciones en cuyo origen, que puede ser imaginario, temporal, espiritual o psicológico, hay una posición de defensa, de ahí la ansiedad que genera la relación de influencia. En su opinión la ansiedad de la influencia no tiene que ser necesariamente interiorizada por el autor posterior. Dicho en sus propias palabras: “la ansiedad no tiene que ver tanto con el precursor, sino que es una ansiedad que tiene lugar en y por medio de la historia, la novela, el drama, el poema o el ensayo”. En otras palabras, el equivoco poético alude a la figura concreta de otra persona, pero también a una atmósfera cultural, a un conjunto de movimientos y grupos, incluso al espíritu de una época. En la medida en la que el equivoco poético se inserta dentro del ciclo vital de un creador y que tiene existencia dentro de una matriz de distintas relaciones, podemos concluir que la ansiedad de la

³³Ibídem, p. 25

influencia es el resultado de un fuerte acto de malinterpretación, y por tanto, y tal y como afirma el propio H. Bloom el equívoco poético “es una interpretación creativa”. De este modo, podemos entender que en la creación de un autor de su propio universo, lo que éste manifiesta es la consecuencia de esa malinterpretación, y que gracias a esa malinterpretación experimentada como una ansiedad se elabora la propia creación. No es exclusivo de Bloom este enfoque. El artista francés de Fluxus Robert Filliou también apostaba por una poética del error, si bien inserta dentro de otro sistema de entendimiento regido por el *Principio de Creación Permanente*³⁴. Por otra parte, podemos citar como ejemplo práctico e histórico del *equívoco poético* toda la pintura resultante de la Escuela de Nueva York, donde el papel del color va a ser capital en muy distintas formas. En parte, la importancia concedida al color radica en que muchos de los pintores de esta generación tuvieron acceso a obras de las vanguardias históricas a través de los exiliados de la *fuga de cerebros*. El conocimiento de estas vanguardias fue decisivo en la maduración de su propio lenguaje pictórico. Pero el conocimiento de estas obras se hizo frecuentemente mediante revistas y catálogos fotocopiados, y por tanto en blanco y negro. La percepción de las obras de vanguardias como formas estéticas en ausencia de color se transmitió como una correa de transmisión hacia una pintura que la incluyese.

Llegados a este punto, hemos de considerar de qué manera la ansiedad de la pintura en Félix Murcia pudo suponer un acicate creativo para la dirección artística. Siendo esta hipótesis de la influencia una formulación que no es enteramente compartida y que presenta múltiples interrogantes, a pesar de ello, hay que valorar que nos permite comprender mejor el modo en el que Félix Murcia ha ido construyendo su mirada sobre el mundo y la ha transferido en el cine. Tal vez el papel de la influencia no nos permite comprender en profundidad todo el valor presente en su obra, pero nos coloca en una disposición más que favorable. El vínculo entre su experiencia global de vida y el trabajo que lo contiene pasa por apreciar la cualidad del rol que lo relaciona con los otros. En realidad Félix Murcia, abandona su faceta de pintor la en 1974, al descubrir un día que era muy malo como pintor y lo deja totalmente. Ahora cuarenta años después, lo ha vuelto a retomar, no porque ahora piense que ha dejado de ser malo, sino porque sigue queriendo ser pintor a pesar de tener una profesión definida, en la que además ha conseguido gran notoriedad. Así lo cuenta en la entrevista que le realiza Jorge Gorostiza, 2001, Félix

³⁴Cfr. Robert Filliou. *Genio sin talento*. Barcelona, MACBA, 2004.

Murcia cuando descubrió la fusión entre la pintura y el color, sentencia: “En aquel momento, pensé que el cine era una buena vía para cultivar la creatividad plástica. Y como descubrí finalmente que era muy malo como pintor me pasé a la escenografía”³⁵.

3.1.3 Tercer momento clave: De la rebeldía vital a la rebeldía estética

Desde 1962-1966.

Después de la sonada escapada como quería ser pintor y no hacía carrera de nada, los padres de Félix Murcia decidieron a la desesperada apoyarle y le colocaron de aprendiz con Walter Kroll, un alemán afincado en Aranda desde el final de la primera Guerra Mundial, que pintaba murales entre otras especialidades pictóricas, además de poseer un taller de pintura industrial. En aquel momento aprendió a pintar, pero cocinas, cuartos de baño, dormitorios, comedores y todo tipo de espacios domésticos y comerciales más que cuadros. Durante aquel periodo en Aranda previo a su marcha definitiva, en el que se sentía más trabajador que estudiante y más inconformista que revolucionario ideológico, se afilió al único movimiento obrero reivindicativo posible, en aquel momento: La Juventud Obrera Católica [JOC]. A trancas y barrancas y por los pelos, Félix terminó los estudios y también consiguió por su cuenta y sin que nadie le instruyera académicamente, desarrollar de forma autodidacta la pintura artística, ganando un premio, primero en la fase provincial y después nacional, en un certamen juvenil de arte, este acontecimiento le animó a seguir alimentando la idea de ser pintor por encima de todo. Esta faceta de pintor la compaginaba con la escritura de artículos periodísticos, obras de teatro, cuentos radiofónicos...

³⁵Jorge Gorostiza: *La Arquitectura de los sueños: Entrevistas con Directores Artísticos del Cine Español*, 2001, p. 279.



Imagen 19. Fotografía donde aparece Félix Murcia como autor, director y escenógrafo de teatro del pueblo 1963.



Imagen 20. Fotografía de Félix Murcia con amigos de la Juventudes Obreras Católicas entre 1962 y 1964.

Aburrido de no conseguir lo que buscaba y habiendo terminado por obligación de aprender un oficio que no le interesaba, terminó yéndose fuera de España, concretamente a Holanda, aprovechando la oportunidad que le brindó un amigo holandés que hacía prácticas como estudiante de geología en la comarca de la Ribera del Duero. Tras abandonar Aranda, se trasladó en 1965 a Holanda, donde comenzó, de forma más rigurosa, su acercamiento a la escenografía, iniciando su etapa profesional en televisión. En Holanda Félix Murcia tuvo su primer trabajo ya relacionado con el ámbito escenográfico, pintando decorados. Esta etapa se puede calificar como una extensión también de los conocimientos pictóricos que él poseía. La segunda mitad de los años 60, fue para Félix Murcia decisiva en la orientación posterior de su vida. Aquello fue como trasladarse a otro planeta, allí pudo ver en vivo y en directo a los Beatles durante la primera actuación que hicieron fuera de Inglaterra; también pudo conocer a otros españoles exiliados, los primeros hippies europeos, el sistema democrático, la libertad de expresión, la pluralidad racial y lingüística etc., corrientes ideológicas y artísticas que tardarían dos décadas en llegar a España. Ya en Hilversum, siguió desarrollando la actividad que comenzó antes en España, la de su militancia en la JOC, siendo acogido en el seno de su homónima, Katholieke Werkende Jongeren, [KWJ]. Mientras trabajaba, o frecuentaba centros de jóvenes inmigrantes de otros países como Italia o Portugal, o estudiaba el idioma neerlandés en la Casa de España de Utrecht, captaba a jóvenes trabajadores inmigrantes, como él, para integrarlos en la lucha obrera en defensa de la dignidad humana y los derechos laborales –siempre siguiendo la doctrina de la JOC internacional y su equivalente holandesa la KWJ –llegando a formarse finalmente un grupo no muy numeroso, pero con representación internacional en algún que otro congreso obrero europeo, como fue el de Essen, en Alemania, en 1966. Aunque no duró mucho, pues fueron contaminados políticamente por los militantes de diversos partidos y sindicatos obreros españoles en el exilio, que igualmente frecuentaban y desarrollaban en dicho centro su actividad bajo diversos signos, pero comunes objetivos - la lucha obrera y la antifranquista republicana. Estos fueron los socialistas del Partido Socialista Obrero Español [PSOE] y de la Unión general de Trabajadores [UGT], que, poco a poco, se fueron consolidando en el grupo y especialmente en Félix Murcia.

Estos partidos, calaron particularmente en Félix Murcia porque fue en ese momento cuando toma la conciencia política refrendada por el descubrimiento de que entre las víctimas de la Guerra Civil se encontraban familiares suyos. Será después de este

descubrimiento, cuando Félix Murcia y el grupo que formaban, asimilaron definitivamente otras ideas que se acercaban más a lo que en aquellos momentos era en Holanda la lucha social de los jóvenes holandeses rebeldes, como ellos. Se refundaron añadiendo a la lucha obrera un nuevo ideario y otros objetivos diferentes por lograr, que se fueron consolidando enseguida bajo el nuevo techo de “La casa de Cultura y Libertad” de Utrech.

Los jóvenes potencialmente antisistema eran liderados públicamente por el singular grupo de jóvenes ácratas holandeses conocidos ya en toda Europa como los “Provos”³⁶. Cientos de estudiantes, de artistas y de intelectuales se unieron a ese grupo revolucionario. La estrategia consistía en desenmascarar cualquier tipo de personalidad autoritaria, no sólo en el comportamiento individual sino en las estructuras del poder, organizaciones e instituciones. Su fin y objetivo último era la creación de individuos libres, autónomos, autosuficientes y capaces de expresarse. Aunados con los anarcopacifistas su mensaje libertario y sus tácticas de guerrilla simbólica calaron cada vez más entre los jóvenes holandeses, tanto trabajadores como estudiantes. Así pues, el descubrimiento personal, ya tardío, de que en su familia había víctimas del franquismo con la bendición del nacionalcatolicismo español, simultaneado con la lectura de filósofos prohibidos en España, y con una primera influencia política del PSOE/UGT junto la Confederación Nacional del Trabajo [CNT] y la Federación Anarquista Ibérica [FAI] -organizaciones españolas en el exilio- y finalmente la de los Provo holandeses, llevó a Félix Murcia, junto con otros militantes inmigrantes de diversos países, a la creación encubierta de una doble Kamikaze Werkende Jongeren [KWJ] –manteniendo las siglas para no ser detectados por los informadores del Instituto Español de Emigración [IEE]– pero suprimiendo su carácter religioso ya que esta falsa KWJ estaba formada por un grupo internacional de inmigrantes tanto de origen católico como de otras religiones (musulmanes y protestantes) o ninguna religión, únicamente movidos y unidos por unos mismos intereses universales de clase trabajadora y unos principios básicos de carácter ácrata. También se hizo todo lo posible por llevar a cabo planes fuera de Holanda proyectando acciones violentas en los países respectivos de origen de los componentes de “Kamikaze Werkende Jongeren”, con el fin de mostrar al mundo la disconformidad existente fuera y dentro de dichos países con su

³⁶Los provos holandeses eran una contracultura que atacaban las estructuras sociales del Estado y que, a diferencia de los hippies, no sólo se limitaron a atacar las estructuras políticas de forma impulsiva, sino también de forma consciente y racional. Convencidos de que los actos revolucionarios no podrían tener éxito por culpa del conservadurismo y por la rigidez del pensamiento político, los provos se propusieron, al menos, despertar a la sociedad con preguntas y sentido del humor.

criminal política dictatorial y antidemocrática, para lo cual se necesitaba una infraestructura y una preparación técnica personal que no se tenía por lo que cada miembro del grupo para empezar debía adquirir conocimientos y destreza en el manejo de armamento, y si se estaba en edad militar, como era el caso de Félix, hacerlo dentro del ejercito del país correspondiente y en los cuerpos de élite, ingresando voluntariamente en ellos. Para dicho fin, Félix Murcia regresó a España y se fue voluntario a la Legión, en 1966, como mandaba la nueva KWJ.



Imagen 21. Fotografía de Felix Murcia en Holanda 1965.



Imagen 22. Fotografía de Félix Murcia con 21 años en Holanda, 1965.

En la medida en la que Félix Murcia tuvo contacto con los movimientos políticos revolucionarios, y muy especialmente con el pensamiento anarquista, y que este contacto marcó una nueva y profunda orientación de su vida, es necesario que nos detengamos a analizar esta influencia. En primer lugar, nos gustaría concretar el momento político concreto en el que Félix Murcia tuvo conocimiento de otras formas políticas disidentes. De acuerdo al historiador y crítico de arte Hal Foster, las relaciones entre el arte y la política podrían sintetizarse en tres momentos distintos con sus respectivas estrategias de intervención social³⁷. Tomando como modelo de análisis el artista de izquierdas, H. Foster nos plantea un primer modelo de artista que se ubica durante el periodo de las Vanguardias Históricas y que tiene como estrategia política predilecta la transgresión.

La transgresión, como estrategia política supuso sobre todo un enfrentamiento al arte burgués y académico que se reflejó en una toma de conciencia sobre la posición que ocupaba el artista dentro de la sociedad. El pensador que mejor supo problematizar esta cuestión fue Walter Benjamín en su célebre texto *La obra de arte en la era de la*

³⁷FOSTER, H. "El artista com etnógrafo". Op. cit. pp. 175-209.

reproductibilidad técnica, presentado por primera vez bajo la forma de conferencia impartida en 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo de París y donde proponía a los artistas “avanzados” a que se alinearan con el proletariado. Naturalmente, en este periodo de nueva consciencia, la posición del artista va a ser repensada, pero también los temas que el arte trataba y en los que la transgresión desempeñaría un papel fundamental. Los artistas que mejor ejemplificaron este modelo fueron el movimiento surrealista, especialmente el francés: pensemos en el caso de George Bataille o de Antonin Artaud. Y también el movimiento dadaísta, encabezado por Tristan Tzara. Fuera de toda discusión queda que uno de los motivos preferentes en esta transgresión política de las Vanguardias Históricas va a ser la sexualidad. Por su parte, la transgresión es una actividad humana no exclusiva del arte; como práctica social tiene sus raíces en el mundo religioso en sus vínculos con el mundo profano. La práctica que mejor ejemplificaría esta actividad serían los carnavales. Durante un tiempo concreto y acotado, los carnavales permiten subvertir el orden establecido y darle la vuelta a las normas sociales convencionales. De esta manera, los hombres se visten de mujeres y viceversa, y en general, cualquier forma de autoridad puede ser apropiada por el pueblo. Esto se permite, como decimos, durante un tiempo señalado. Tras este tiempo, el orden vuelve a ser restaurado. Es decir, la transgresión como práctica social permite usurpar la autoridad con la condición de volver a ser restaurada. Los artistas de las vanguardias desplazaron esta práctica social al campo de las luchas políticas y lo hicieron dando por válida la premisa que mediante el arte transgresor era posible realizar un proyecto de transformar el mundo. Como estrategia radical la transgresión no generó los resultados esperados. Pero eso se percibió posteriormente, cuando se inició el proceso de disolución de sus movimientos en el periodo denominado por la historiografía formalista como *retorno al orden* que tuvo lugar entre las dos grandes guerras mundiales. No obstante, si la estrategia de transgresión como práctica política perdió fuerza, no lo hizo la reflexión autocrítica de los artistas en relación a su posición y a sus funciones sociales y políticas.

Esta posición fue nuevamente intensificada dentro del periodo que se corresponde con el segundo modelo de artista de izquierdas y que se produjo durante los años cincuenta y sesenta dentro de la diversidad de movimientos contraculturales. Artísticamente es la fase donde se desarrollaron las neovanguardias, y políticamente, la estrategia de las contraculturas no fue ya la transgresión, sino la resistencia. Por tanto, la estrategia política de las neovanguardias fue la resistencia. Una resistencia que se caracteriza como una

rebeldía que se opone frontalmente ante formas concretas y específicas de opresión por parte de los poderes y autoridades sociales, económicas y políticas. Probablemente una de las obras que mejor analizan y caracterizan esta actitud de resistencia y rebeldía estuvo formulada por Albert Camus en *El hombre rebelde* (1951). Respecto a este modelo de artista de izquierdas dos son los puntos principales que apuntaremos. Por un lado, su vínculo indesligable con un impulso que recorre a un conjunto no organizado de diferentes manifestaciones artísticas y culturales. Por otro lado, muchas de estas manifestaciones emergentes comparten entre sí un deseo por fusionar el arte con la vida. Hacer comprensible la complejidad de las relaciones que se crearon entre movimientos sociales y políticos es una tarea que excede al propósito de este estudio, pero sí señalaremos que contribuyeron de un modo importante a producir algunos de los cambios que actualmente conforman nuestro presente en materia de libertades y luchas por la igualdad, incluso por la propia transformación de la intimidad. En cualquier caso, el punto que más nos interesa es ese deseo por fusionar el arte con la vida al que volveremos en lo sucesivo.

Existe un tercer modelo de artista de izquierdas. Este modelo surge a finales de los años setenta tras la experiencia política y artística de las décadas de los años cincuenta y sesenta, y en base a estas experiencias elabora estrategias diferentes. Este modelo es el que pertenece a nuestro momento y se denomina como activismo. Los dos modelos anteriores, el artista transgresor y el artista rebelde, presentan diferencias y semejanzas. Entre las semejanzas que presentan hay una que definió enormemente el espíritu de estas prácticas artísticas: su carácter utópico. Todavía en los años setenta se concebía en el artista de izquierdas las dos grandes máximas de esta ideología: cambiar la vida, tal y como expresó Arthur Rimbaud, y transformar el mundo, enunciado por Karl Marx. La utopía que animó el movimiento y las luchas de estos años ha dado paso a una mirada más realista, y por consiguiente, ha revertido en otras tácticas y estrategias. Ya no se trata de transgredir el poder ni tampoco el objetivo es resistirlo. El activista *cuestiona* el poder. Cuestiona el arte y la cultura tal y como la definen las instituciones, y para ello se vale de procedimientos como la parodia o la ironía, emplea las nuevas tecnologías y fomenta las prácticas colaborativas.

De acuerdo a Hal Foster, estos son los tres principales modelos que la cultura occidental ha generado en la relación entre el arte y la política. El hecho de que aquí se hayan planteado en una secuencia cronológica es en parte verdad y en parte falso. La secuencia cronológica es válida porque respeta los procesos y transformaciones que se han dado.

Sin embargo, el presente no es tiempo homogéneo, tal y como sostenía Marc Augé. Por el contrario, el presente es un tiempo heterogéneo, de tal manera que aunque hayamos podido establecer estas tendencias generales, actualmente, dentro de la diversidad de las artes podemos reconocer activos modelos, estrategias y posiciones de periodos anteriores. Ese es el caso de Félix Murcia. El propósito del recorrido histórico que hemos expuesto es determinar del modo más concreto posible cuánto hay en su mirada plástica de sus vivencias clave, pero sus vivencias, obviamente, no han tenido lugar en un aislamiento. Se han entrelazado con relaciones de ámbitos distintos, algunas, como hemos visto, se han originado en su medio familiar, pero otras, como la que en este epígrafe estamos abordando, han tenido lugar en la medida en la que el director artístico ha participado de conocer otras formas de vivir y de entender el mundo.

El tercer momento clave que se plantea en esta investigación lo reconocemos en su viaje a Holanda. Esta vivencia capital está entrelazada con el contexto que corresponde con el artista rebelde y los movimientos sociales y políticos contraculturales. Es evidente que por una cuestión generacional no ha participado del primer modelo, pero sí lo ha hecho de los siguientes. Sin embargo, podemos descartar su caracterización como director artístico activista, entre otras cosas porque la naturaleza del activismo, sus fundamentos y sus procedimientos, no los identificamos dentro de su trayectoria profesional. Pero por otra parte, ubicarlo en este contexto de rebeldía y contracultura, ¿significa entonces que su mirada plástica es la propia de un artista rebelde? En nuestra opinión, no. Y si lo es, lo es de un modo parcial. Hay resonancias, influencias, pero no una instrumentalización en exclusiva de su quehacer creativo en función de estrategias políticas. Veamos porqué, y para argumentarlo vamos a continuar dentro del recorrido que acabamos de realizar.

Como apuntamos anteriormente, el deseo de fusionar el arte con la vida es un rasgo específico del arte contemporáneo, pero no es exclusivo de este periodo. Este aspecto, además de una posición vital es igualmente una postura estética. Como elemento de naturaleza estética hace alusión a una constante que si bien no es invariable ni aplicable como principio válido para todos los casos, sí es lo suficientemente genérica para que aquí se tenga en cuenta en el marco de las relaciones entre el arte y la política.

Desde la Antigüedad hasta el presente, el arte occidental ha sido concebido, pensado y materializado como *representación*. Los sistemas de clasificación que se han elaborado históricamente y las principales categorías estéticas que se han producido no han perdido

en ningún momento de vista que ya estuviésemos hablando de la belleza o de lo sublime, las artes no han hecho sino que representar esas categorías. Ahora bien, la representación como una constante del arte occidental se ha producido sobre todo como *idealización*. Si el arte ha representado la belleza de la naturaleza lo hacía como una corrección de ésta. Esta teoría fue formulada por Platón y desde entonces si la naturaleza era representada en términos de belleza tenía que ser idealizada, porque de este modo se podía percibir las ideas que a la belleza se le ha ido atribuyendo históricamente: orden, proporción, bondad. Esto ha sucedido así en la medida en la que los artistas y su arte han sido un medio de expresión y de sostenimiento de la ideología y de los valores de las clases dirigentes. Pero este sistema, en la medida en la que el mecenazgo de las artes se bifurcó desde las monarquías y la clase religiosa hacia la burguesía, fue emancipándose hacia otras escalas de valores y por tanto hacia nuevas categorías estéticas. Uno de los movimientos más importantes en este proceso será el realismo social de Gustave Courbet y su escuela. Con el realismo social el arte sigue estando sujeto a la noción de representación, pero al mismo tiempo se produce un desplazamiento desde la idealización hacia el naturismo. Ya no se tiene como finalidad del arte corregir la naturaleza -o los otros géneros que constituyeron las artes plásticas, como la pintura de historia, o el retrato-; con la intensificación del realismo el artista quiere representar la realidad *tal y como es*. Esta afirmación, al menos a lo que atañe a una buena parte de los movimientos decimonónicos y aun a las Vanguardias Históricas, es matizable. La realidad es representable tal y como es según la subjetividad del artista. Pero el arte del siglo XX ha introducido una voluntad que directamente cuestiona la finalidad del arte como representación.

La aparición de las neovanguardias y todo ese impulso no sistematizado pero compartido de fusionar el arte con la vida, ya no busca representar la realidad. Por el contrario, se busca presentarla, crearla. El cine, por su especificidad y por la mezcolanza de artes que lo componen, se encuentra en un territorio fronterizo. Sigue siendo representación de la realidad, pero es la representación más cercana a la realidad misma. Y lo es porque es verosímil en un grado que las artes plásticas no pueden alcanzar. La mayor prueba de esta característica del cine ha sido la utilización que se ha hecho de él como herramienta de propaganda política y de control social. El origen de esta categoría estética, al igual que la de la belleza, también lo podemos rastrear desde la Antigüedad. Desde que Aristóteles formuló que uno de los placeres que procuraban las artes descansaba en la

adecuación y semejanza entre la representación y lo representado, la mimesis ha sido una constante del arte occidental. La verosimilitud es por tanto una herencia que el cine asimila de las artes plásticas, pero llevada hacia un nivel de intensidad mucho mayor.

Es importante esta argumentación que puede habernos alejado aparentemente de nuestro tema, pero no ha hecho sino trazar un movimiento que nos dejase en el mismo corazón de la mirada plástica de Félix Murcia. Para él, este concepto es completamente esencial tanto en la forma de entender la dirección artística como en su realización. Detengámonos entonces en esta cuestión, porque implica dos asuntos relacionados entre sí. De un lado, en la formación inicial de su voluntad creativa, sus herramientas son las artes plásticas, como puede apreciarse en sus dos momentos vitales clave. Con ellas, aprende a mirar el mundo de acuerdo a las reglas de representación que permiten el color y la forma. Pero por otra parte, este tercer momento clave lo pone en contacto con ideas y experiencias que van más allá de las artes en su sentido histórico. Aquí se produce un cruce de mundos. Y no obstante, el concepto de verosimilitud permanece y se hace fuerte en él. Sabemos también que la dirección artística no sólo se nutre de las artes plásticas; también lo hace de las artes espaciales y temporales, como el teatro. Y precisamente el teatro es una de las vías mediante la cual el arte contemporáneo ha producido una ruptura con el entendimiento tradicional de las artes como sistema de representación.

Llegados a este punto podemos adelantar una idea: la mirada plástica de este director artístico es singular por una razón concreta. Si la dirección artística contempla entre sus funciones crear las condiciones materiales y espaciales que permiten dramatizar e intensificar la acción que está siendo capturada por la cámara, en su caso no lo hace en términos de representación material y espacial del drama. La verosimilitud plástica que aporta con su mirada y su plasmación a través de medios no plásticos le permite ir más allá de esa representación. Este es el punto, crea y presenta en términos físicos el drama.

Desde 1966-1980

En 1966 Félix Murcia regresa a España y a la espera de ser llamado a filas cuando cumpliera los 21 años. Durante esos meses, recomendado por la Televisión Holandesa, entró a trabajar como contratado en TVE, en los talleres de construcción de decorados; lugar al que volvería por pura necesidad en 1968, tras el servicio militar ya cumplido en el Tercio Gran Capitán 1º de La Legión, 1ª Bandera, 2ª Compañía, de Melilla. El desenlace de aquella experiencia no pudo ser peor. Durante los últimos meses, antes de licenciarse,

Félix supo que a otros compañeros de la KWJ que también estaban “aprendiendo” en otros cuerpos militares de élite, les habían “pillado” en algo que nunca llegó a saber y que estaban incomunicados en calabozos o en pelotones de castigo, lo que le produjo bastante desazón al suponer que lo mismo le podía ocurrir a él en cualquier momento. Nadie sabía nada acerca de los motivos por los que estaba allí, ni los compañeros de la mili, ni amigos personales, ni familiares... Nadie podía saber nada de aquello que se traían entre manos salvo los compañeros de la KWJ. Sin embargo, fueron unos meses terribles en los que cada vez que cualquier mando le llamaba personalmente “a capítulo”, se temía lo peor. Tras este periodo de tensa incertidumbre, se licenció sin haber tenido ningún problema, salvo el producido por su propia paranoia. Muy desgastado anímicamente por la situación vivida, decidió cambiar de vida. Se fue a su pueblo a la casa de sus padres y nada más llegar supo por ellos, muy alarmados, que últimamente la Guardia Civil se había interesado en varias ocasiones por él y lo que había estado haciendo en Holanda hasta alistarse en la Legión. Se volvió inmediatamente a Madrid a perderse durante un tiempo.



Imagen 23. Fotografía de Félix Murcia a su vuelta de Holanda como legionario 1967.

Tras su andadura por la legión, Félix Murcia se afincó en Madrid en 1968, donde malvivía con el poco dinero que le habían dado sus padres, obligándolo finalmente su pésima situación económica a tener que ir cambiando de pensión cada semana cuando llegaba la hora de pagar el alojamiento.

Félix Murcia al saber que la KWJ de Holanda había desaparecido totalmente y que no se conocía el paradero de ningún miembro cayó en una depresión. Apoyado por su amiga y futura mujer, Paz Gastaudi –del mismo pueblo que Félix Murcia y que estudiaba por entonces en Madrid– inició el cambio que ya en los últimos días de servicio militar se había propuesto, convirtiéndose en otra persona muy diferente a la anterior. Volvió a trabajar en TVE; a estudiar de nuevo; a pintar –incluso a exponer –y a cultivarse. Sin embargo, la ideología ácrata, que había calado en él durante los últimos años, desembocó en su afiliación en la CNT, aún en la clandestinidad, sindicato en el que permaneció activo hasta 1981. A partir de dicha fecha, la mencionada ideología sigue siendo válida para Félix Murcia pero ya solamente como un sentimiento y una actitud personal de cara a la vida.

Félix Murcia después de este periodo, se transformó en un hombre lleno de proyectos, de ilusiones, de ganas de vivir y de pintar. Por todos los medios quería retomar de nuevo las vías necesarias para incrementar tanto su nivel cultural como su formación profesional, de una forma clara y precisa, de manera que en el plazo de seis años hizo lo que no había querido hacer antes durante veinte –se tituló, graduó y se diplomó, respectivamente en Arquitectura de Interiores, Artes Aplicadas, Escenografía y Diseño Superior, en diferentes escuelas de Madrid, entre 1968 y 1973 –fue bastante duro, trabajaba de noche en TVE, de 00:00 a 07:00 de la mañana, salía de trabajar y, sin dormir, se iba a clase hasta las 14:00 horas; comía y se acostaba hasta las 22:00, hora en la que se levantaba para volver al trabajo. Este extenuante ritmo de vida le permitía pagarse sus propios estudios. En los primeros años de esta última formación académica, estuvo todavía un poco desorientado con respecto a las diversas facetas artísticas que le atraían: la pintura, los audiovisuales, la decoración, el cine etc. Llegó a la conclusión de que, en realidad, quería especializarse en escenografía cinematográfica o dirección artística, pero la famosa Escuela Oficial de Cine [E.O.C.] ya no admitía a nadie porque se estaban formando las últimas promociones y la iban a cerrar definitivamente como así fue después. Al poco tiempo, se inauguró el Instituto de Radio y Televisión Española [RTVE] en 1975 y se presentó a la primera convocatoria para ingreso que se realizó también por primera vez

en dicho centro. Paradojas de la vida: le suspendieron en la primera prueba eliminatoria –psicotécnico –porque no tenía aptitudes para la especialidad de escenografía. Como ya adelantamos en el primer capítulo, diez años después fue uno de los profesores que impartió clases de dicha especialidad en ese mismo centro de RTVE en el que no consiguió ingresar.. Veinte años más tarde, recuperada de nuevo la Escuela de Cinematografía y Audiovisuales de Madrid [ECAM] y transcurridos casi treinta años desde su desaparición, ha sido uno de sus profesores fundadores; creador del programa de Dirección Artística y Jefe de la especialidad desde 1995 hasta su reciente jubilación en 2010. Así como también profesor o director de diversos *masters* en varias universidades españolas y escuelas de cine especialmente en la Escuela de Cinematografía y Audiovisuales de Cataluña [ESCAC]. Todo este logro académico, aderezado por una amplia experiencia docente, le sirvió para ganar posteriormente oposiciones, dentro de TVE, en el departamento de escenografía. Desde entonces no ha dejado de autoformarse además por cuenta propia dentro del ámbito audiovisual –y posteriormente cinematográfico– por todo tipo de medios a su alcance. Como ya hemos adelantado anteriormente, en mayo de 1980, abandonó voluntariamente la Televisión Española, para incorporarse al cine. Sus últimos trabajos en TVE, durante 1978 y 1979, fueron las series filmadas: *El camino* (adaptación de la obra homónima de Miguel Delibes, dirigida por Josefina Molina, 1978), en la que intervino como ayudante de dirección artística y *Fortunata y Jacinta* (de Benito Pérez Galdós, dirigida por Mario Camus, 1979), en la que compartió la dirección artística con Rafael Palmero. Su compañero y amigo, con el que, anteriormente, ya había realizado alguna incursión en el cine, colaborando con él como ayudante, en las películas: *Del amor y de la muerte* (Antonio Giménez Rico, 1977), *Arriba Azaña* (José. M^a. Gutiérrez, 1977) y *La escopeta nacional* (Luís García Berlanga, 1978). También trabajó antes como ayudante de decoración en la película: *Colorín colorado* (José Luís García Sánchez, 1976), bajo la dirección artística de Jesús de la Barrera Montenegro.

Seguidamente, sintetizamos su biografía y mostramos su trayectoria profesional, por orden cronológico y centrándonos en los datos que no sirvan para la argumentación general de la tesis.

Félix Murcia Aguayo, de sus 54 años de experiencia laboral, (desde 1961 hasta la fecha) ha dedicado, 49 de esos años al ejercicio continuado en el ámbito de las Artes Visuales; 16 años como profesional de las Audiovisuales, 38 años como profesional de las Cinematográficas y la docencia y simultáneamente también ha compaginado con el ejercicio profesional esporádico en el campo del Teatro y la Ópera. Félix Murcia es hoy uno de los más destacados directores de arte de Europa. Titulado en Arquitectura de Interiores, Artes Aplicadas, Escenografía y Diseño Superior, como ya hemos dicho anteriormente, con estudios de Guión y Dirección, su versatilidad le ha llevado a practicar varias disciplinas de las artes plásticas, como son la pintura artística, el diseño escenográfico, siendo objeto de diversas exposiciones en Madrid, Barcelona, Berlín o Tokio, el diseño gráfico, el diseño de vestuario, la escenografía teatral y operística, la dirección artística en filmaciones publicitarias, el cartelismo cinematográfico y teatral, así como la dirección de un corto, la producción, la ambientación o la invención e investigación industrial. También ha realizado como guionista algunos tratamientos de obras literarias y adaptaciones cinematográficas y ha escrito diversos artículos, y ha publicado un libro: *La escenografía en el cine: el arte de la apariencia* (2002). Sus trabajos como director de arte en el cine español desde finales de los años setenta le llevaron a especializarse en este campo de la dirección artística, iniciando con ello una exitosa carrera que ha consolidado con la realización de la nada desdeñable cifra de más de medio centenar de largometrajes y como ya adelantábamos en la introducción, cinco Premios Goya a la mejor dirección artística. Félix Murcia es hasta la fecha el director artístico que ha sido galardonado con más premios Goya, por su trabajo en: *Dragón Rapide* (Jaime Camino, 1986), *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991), *Tirano Banderas* (José Luis García Sánchez, 1993), *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1995) y *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997). También ha sido nominado a este premio por *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1998), *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), *Mararía* (Antonio J. Betancor, 1998), *Caballero don Quijote* (Manuel Gutiérrez Aragón 2002), *La Luz Prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2003), y *Para que no me olvides* (Patricia Ferreira 2005) y en la categoría de producción fue nominado por *Sombras de una batalla* (Mario Camus, 1993). Asimismo, ha sido nominado a los Premios Félix del cine europeo, en el apartado Specific Aspect, por *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1998).

En 1994 le fue otorgada la medalla de bronce, como inventor, en el “43 Sal3n Mundial de la Invenci3n, Investigaci3n e Innovaci3n Industrial” en Bruselas. Nominado a los premios “Martinillo de Oro” del Diario de Burgos, apartado Arte y Cultura. Burgos (2000). Premio de Dise1adores Consagrados. Modalidad de Dise1o Escenogr1fico. Ayuntamiento de Burgos. Asociaci3n C.C.B. Burgos (2004). Nominado al premio “Mestre Mateo” de la Academia Galega do Audiovisual a la mejor Direcci3n Artística por su trabajo en *La vida que te espera* (Manuel Guti3rrez Arag3n, 2003), Vigo (2005). Pero quiz1s el premio que a nuestro entender tiene una mayor importancia, es el que recibió en 1999, el “Premio Nacional de Cinematografía”, la primera vez que se ha otorgado a un profesional de esta disciplina. Asiduo conferenciante y participante en simposios, mesas redondas y congresos internacionales, sus intervenciones y cursos monogr1ficos se han desarrollado en centros como la Universidad Complutense, la Universidad Polit3cnica y la Universidad Europea de Madrid, la Universidad Polit3cnica de Valencia y Escuela Polit3cnica Superior de Gandía, en la Escuela de Arte y Superior de Dise1o de Valencia, en La Ciudad de la Luz en Alicante, en el sede de Valencia de la Sociedad General de Autores y Editores [SGAE], en el Instituto Oficial de RTVE, en la Universidad de Oviedo, en el Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías de Vitoria o en la Akademie der Kunste de Berlín. Fundador y vicepresidente de la extinguida Asociaci3n Profesional de Directores de Arte de Cine y Televisi3n. Actualmente, est1 afincado en Barx, Gandía (Valencia), y hasta su reciente jubilaci3n ha compaginado su trayectoria como profesional en el cine espa1ol e internacional con sus labores docentes como profesor-tutor en la especialidad de Direcci3n Artística de la Escuela de Cinematografía y Audiovisuales de Madrid (ECAM) y la Escuela de Cinematografía y Audiovisuales de Catalu1a (ESCAC).

Es difícil encontrar un personaje que sea capaz de combinar de forma tan notable estos tres aspectos a lo largo de su vida, el de profesional de las Artes Visuales, el de te3rico y el de docente. Si buscamos palabras que definan su importante trayectoria lo podríamos describir como un incansable profesional, conocedor del lenguaje cinematogr1fico que aporta las soluciones m1s adecuadas a las diferentes necesidades dramáticas mediante su experiencia vital y su particular mirada pl1stica.

3.2. Breve historia, definición, y equiparación del término director artístico

Para continuar dentro de este movimiento de comprensión del contexto, consideramos que es el momento de abordar el asunto que, junto con las biografías recién tratadas, goza de mayor presencia dentro de los pocos estudios no investigadores que anteceden esta tesis. La reseña profesional ha sido una constante dentro de la literatura anterior, y hemos podido constatar como dentro de estas reseñas –cuyos formatos han sido variables: desde artículos de prensa a entrevistas-, una de las cuestiones más abordadas ha sido la propia definición de la dirección artística. En este apartado, nos proponemos sistematizar todas aquellas definiciones que juzgamos de mayor relevancia, enriquecerlas con las que el propio Félix Murcia ha realizado, y llevarlas un punto más allá. En diferentes momentos de esta tesis y en relación a distintos aspectos hemos ido constatando el carácter interdisciplinar de la dirección artística. Como puede leerse en el título de este epígrafe hemos empleado el término de equiparación. Como aportación inédita a esta sistematización de las definiciones de la dirección artística, trataremos de sentar las bases para que en la definición de la dirección artística, y de acuerdo a su naturaleza interdisciplinar, tengan cabida elementos y propiedades que encontramos en otras prácticas artísticas actuales. Esta relación nos confrontará con afinidades de distintos grados, y que tienen como objetivo expandir el entendimiento de la dirección artística en su vertiente artística, asumiendo su dimensión plástica, pero yendo más allá de esta dimensión plástica. Comenzaremos, por tanto, realizando una historia de la dirección artística, tanto en el ámbito internacional como en el nacional. Actualmente, la Dirección Artística, o de Arte, es una de las especialidades no específicas del cine (se llaman no específicas, porque no pertenecen exactamente al arte cinematográfico y proceden o son usadas por otras artes como el teatro, la pintura, o la arquitectura) que pone al servicio de éste otros conocimientos específicos propios, como son conjuntamente la escenotecnia, como recurso técnico, y la escenografía aplicada, como expresión artística. Su principal cometido es el de lograr la expresividad y la verosimilitud de todos los escenarios que aparecen en una película, ya sean naturales o artificiales y dotarlos a su vez de funcionalidad, desde las exigencias que plantea cualquier acción que se pretenda filmar. En realidad, los directores de arte han evolucionado de forma muy similar en todo el mundo, desde los comienzos del cine hasta nuestros días. Como ya hemos argumentado anteriormente, los directores de arte eran en un principio, por su formación o procedencia, escenógrafos del teatro o de la ópera que aplicaban sus

conocimientos al cine, desde un punto de vista más próximo a la pintura que a la arquitectura. La mayoría de estos directores de arte mantenían criterios profesionales que se basaban sobre todo en conceptos pictóricos. Pero no son los únicos que podemos reconocer, existen igualmente en la dirección artística unas raíces teatrales.

Para conocer mejor los antecedentes de la dirección artística, hay que rastrear en los propios orígenes de la escenografía y, en consecuencia, en los del teatro, en los planteamientos escénicos, hasta encontrar la conexión entre éste y el cine. Al principio, los medios eran limitados. Fue Esquilo quien introdujo una especie de tienda, “*la escena*”, para que el actor pudiera entrar y salir al espacio destinado a la representación, que se situaba completamente al aire libre. Desde Roma y llegando a la Edad Media, pasamos por “*Las sotiés*” y “*moralidades*”. Es a partir de entonces cuando cambia la escenografía, aparecen dos clases de escenarios medievales: la “*carreta escenario*” y el “*escenario simultáneo*”. Se puede decir que este es el principio de la escenografía como actualmente la conocemos. Tal y como afirma Francisco Nieva en su imprescindible *Tratado de Escenografía*: “El principio de la escenografía proviene de un decorado simultáneo”³⁸ Será el Renacimiento italiano donde se produjo un gran cambio en lo que se refiere a la concepción del espacio, gracias a la utilización de la perspectiva para crear la ilusión del espacio tridimensional. La escenografía sufrió una gran transformación al tener que adaptarse al arte de la perspectiva. Como ya adelantamos en el capítulo anterior, la fusión de ésta con el marco arquitectónico y la representación dio paso a la escenografía como la conocemos hoy. A comienzos del siglo XX será donde aparezca la definitiva escenografía tridimensional en el teatro, tal y como la concebimos en la actualidad, no se sabe bien si por su propia evolución o influida por el cine, en el que uno de los principales atractivos comenzaba a ser la fantasía de sus decorados. Los pioneros en este tipo de decorados fueron Georges Méliès y Segundo de Chomón. Se les puede considerar como los primeros inventores de ficciones, incluso de la ciencia-ficción. Méliès, un ilusionista y cineasta francés que en los albores del cine, a principios del siglo pasado, utiliza ingeniosos efectos especiales, animaciones y maquetas, aplicando especialmente el coloreado a mano como principal atracción. Sus películas más destacadas fueron: *Le Voyage dans la Lune (Viaje a la Luna, 1902)* y *Voyage à travers l'impossible (Viaje a través de lo imposible 1904)*. Gracias a su habilidad para manipular y transformar la realidad a

³⁸NIEVA, Francisco. *Tratado de escenografía*. 1ª ed. Madrid: Fundamentos, 2000, p.31

través de la escenografía, Méliès es recordado como un «mago del cine». El otro pionero es Segundo de Chomón, que utilizaba los mismos recursos que Méliès, siendo comparado en muchos aspectos con éste. Contribuyó con sorprendentes efectos visuales al desarrollo del cine en general y al del género fantástico en particular. Su filmografía como autor abarca cerca de quinientas obras, entre las que destacan películas como *L'Hôtel électrique* (*El hotel eléctrico*, 1905). Chomón desarrolló diversos cometidos cinematográficos en Barcelona, París y Turín. Una de sus últimas colaboraciones conocidas fue para la película *Napoleón* (*Napoléon*, Abel Gance 1927). Hasta este momento, el decorado utilizado en el cine no era más que una prolongación del teatro.

Al poner fin al teatro fotografiado y empezar a introducirse la cámara en la acción, nació el cine propiamente dicho. Será a partir de aquel momento, durante las décadas de 1910 y 1920, cuando los “escenógrafos cinematográficos” se verán obligados a diseñar decorados tridimensionales y más espectaculares, con el fin de preservar la ilusión, mediante una mayor complejidad de las historias, y una mayor movilidad de la cámara. La figura del Diseñador de Producción –que ostentaba hasta entonces el título oficial de Director Artístico– desempeñó un papel crucial en la industria cinematográfica por esta causa. Gracias en buena parte al trabajo de aquellos hombres y de sus departamentos artísticos, el cine consiguió por primera vez dar vida al pasado. Es en este momento cuando la escenografía cinematográfica se desvinculó definitivamente del teatro, concretamente como ya dijimos con la película, *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). La escenografía cinematográfica no sólo nació y se separó de la teatral, sino que, además, ha influido, notoriamente en ella, provocando su evolución actual. Los progresos más importantes se produjeron simultáneamente en Norteamérica y Alemania, entre 1915 y 1920, en torno a los grandes estudios en competencia. En Norteamérica, como réplica a la película Italiana, *Cabiria*, Hollywood respondió dos años después con la película *Intolerancia* (*Intolerance*, David Wark Griffith, 1915), cuya dirección artística corrió a cargo de Frank Wortman y Ellis Waller, (Walter L. May, director artístico, se encargó de los decorados y un carpintero, Huck Wortman, dirigió su construcción). En Alemania destacaremos la película más representativa de ese momento, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*. Robert Wiene, 1920). La película, fue totalmente rompedora y quizás la podamos considerar como única obra cinematográfica expresionista. En esa etapa los directores artísticos contribuyeron a revolucionar la

escenotecnia, no sólo desde el punto de vista pictórico, sino también desde el arquitectónico.

Pero el avance más relevante, acontecerá, a partir de 1920 cuando los arquitectos irrumpen con fuerza en la profesión de director artístico, hasta el punto de incluirla en las artes estructurales, alejándola definitivamente de la tradicional escenografía teatral. En esta época destaca como prototipo de director de arte, Joseph Urban, vienes emigrado a Estados Unidos en 1913. Fue arquitecto, escenógrafo de teatro y, ópera y finalmente, director de arte cinematográfico durante cuatro años. Las aspiraciones de Joseph Urban iban más allá, de las asignadas en Hollywood unos años después a los directores artísticos. Profundizó, por primera vez, en otros aspectos, como la atmósfera psicológica, el clima dramático o la visión pictórica del cine. Urban fue el introductor de los primeros decorados modernos en el cine estadounidense, en 1921. Sus películas más conocidas entre 1920 y 1924 son: *The World and his Wife, is a Lost* (*El mundo y su esposa es una perdida*. Robert G. Vignola, 1920), *The Passionate Pilgrim* (*El peregrino apasionado*. Robert G. Vignola 1921) y *Enchantment* (*Encantamiento*. Robert G. Vignola 1921). Aunque realmente, fue, históricamente hablando, el polaco Antón Grot emigrado a Estados Unidos en 1909, el primer Diseñador de producción, *Production Designer*, no reconocido como tal del cine. Ya que a lo largo de toda su carrera como Director Artístico aportó extraordinarios bocetos y diseños debido a que también era un gran ilustrador. Se considera que la denominación Diseñador de producción, nació en Hollywood, como consecuencia de una histórica polémica entre Joseph Urban y los directores con los que trabajaba como Director Artístico en Cosmopolitan Pictures. La confrontación surgió a raíz de la indefinición en el cine, que aún hoy persiste, acerca de sus funciones y valores. Urban veía el film como un todo, cuestionó la autoría final de las películas, argumentando que si el cine era a modo de una representación teatral, con sus intérpretes y texto aplicado, el director sería, en ese caso, el responsable, y que si, por el contrario, se trata de arte visual, como la pintura, (un cuadro móvil), el mérito es de quien se responsabiliza de concebir la plástica que propicia el clima dramático y la atmósfera psicológica que requiere cada momento de la acción, diseñando y construyendo, para este fin, auténticas escenas pictóricas, como son los decorados, los espacios y el vestuario; es decir, el director artístico o diseñador del producto. Posteriormente, pasará a llamarse Diseñador de Producción desempeñando funciones similares. Esta denominación no aparecerá en los títulos de crédito hasta la película *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*. Victor

Fleming, 1939), atribuyéndose por primera vez el diseño de la producción a William Cameron Menzies. Urban llegó a proponer una nueva figura profesional que controlase ambos aspectos: dirección artística y dirección de actores; algo así como un “Director de Directores”, originando, con esta actitud, situaciones conflictivas para los productores de la Cosmopolitan. Durante algún tiempo sus ideas fueron muy divulgadas, tanto a través de publicaciones especializadas, como de información general, con lo que la polémica se avivó extendiéndose por todo el *star system* de Hollywood. En 1920, la cúpula de la Cosmopolitan, a la vista de la incompatibilidad entre ambas figuras profesionales, decidió solucionar el problema permitiendo desglosar la carga de trabajo separando las tareas y los cometidos de ambas figuras, de modo que uno diseñaría la producción, o el producto, planificándolo a partir de los escenarios o decorados y su tratamiento plástico, y el otro tendría la libertad de filmar, como quisiera, cuando dicha producción estuviese totalmente lista para rodar. Con esta solución, juntos pero no revueltos, las funciones del director artístico, personalizadas en Urban, evolucionaron hasta el punto de que otros profesionales de esta especialidad, llegasen a tener un estatus similar al de los productores ejecutivos de los grandes estudios de Hollywood como *Supervising Art Directors*, o director de arte supervisor. Después de Joseph Urban, se puede decir que la dirección artística está sometida a la disciplina arquitectónica en cuanto a los procedimientos y jerarquización del trabajo.

A partir de aquel momento, y ya con la nueva nomenclatura posterior, a medida que más y más Directores Artísticos pasaron a ocupar el cargo de Diseñador de Producción, sus ayudantes heredaron el título de Directores Artísticos. Por entonces, mientras los primeros se encargaban del diseño global de la película, desde el punto de vista artístico, los segundos eran los responsables no solo del resto del diseño, sino a veces también de administrar el presupuesto del departamento y de supervisar todo el proceso de construcción de los decorados, junto con el atrezzo, controlando desde la sala de dibujantes al plató del estudio.

Esta división del trabajo se ha mantenido prácticamente intacta hasta la fecha, si bien la línea que separa ambas funciones es en ocasiones bastante delgada, ya que la mayoría, por no decir todos, los Diseñadores de Producción continúan siendo Directores Artísticos, o mejor dicho Superdirectores Artísticos que es realmente lo que son.

Para avivar todavía más la confusión, la Academia Estadounidense de las Artes y las Ciencias Cinematográficas concede, todavía hoy, el Oscar a la mejor Dirección Artística y no al Diseño de Producción, aunque se da por entendido que el máximo responsable artístico del departamento es, cuando existe su figura en una película, el Diseñador de Producción. Diseñador de producción o Director de Arte son realmente una misma figura en la mayoría de las películas, especialmente en todas aquellas que no son Norteamericanas. Únicamente, en estas últimas y algunas otras inglesas, dependiendo de la magnitud del proyecto cinematográfico, de su mayor o menor nivel artístico, y del número de componentes del departamento de Dirección Artística, se le denomina de una forma u otra, en función de que se produzca una diferenciación de los cometidos. Durante demasiado tiempo, la vital aportación del Diseñador de Producción no ha recibido el suficiente reconocimiento que merece por parte de los estudiosos o historiadores y críticos que escriben sobre cómo funciona el medio cinematográfico. En muchos otros casos, ha ocurrido también que el trabajo del Diseñador de Producción se ha confundido con el del Director de Producción, por la denominación, o sobre todo con el del Director de Fotografía, por el resultado visual, o incluso con el del Director de la película.

Curiosamente, al poco tiempo de que se comenzara a utilizar la denominación de Diseñador de Producción, una serie de circunstancias provocaron que la importancia del papel del departamento artístico dentro del panorama cinematográfico internacional, disminuyera. El acontecimiento clave se produjo tras la Segunda Guerra Mundial, con el nacimiento del *Neorrealismo* italiano (Periodo comprendido entre 1943 y alrededor de 1955). La devastación generada por la guerra no parecía ofrecer otro tipo de opciones que rodar las películas en localizaciones auténticas. En aquellas fechas, los estudios Cinecittá de Roma habían sido convertidos en un enorme campamento de refugiados. Al mismo tiempo, el *Neorrealismo* italiano se convirtió en una fuente de inspiración para los directores de *la Nouvelle Vague* francesa. Será al final de la década de 1950, cuando nazca la *Nouvelle Vague*: un cine de autor revolucionario, que pretende la mayor aproximación a la realidad viva, frente al cine tradicional. Este movimiento se apoya esencialmente en los postulados del *Cinéma Vérité* que, además de poseer unas propuestas de carácter ideológico, rompe con los sistemas establecidos hasta entonces, desde el industrial-laboral hasta el técnico-artístico, proponiendo equipos mínimos, rodar todo en escenarios naturales, prescindir de la calidad técnica y abolir el culto a las estrellas, con el fin de liberarse de los conceptos tradicionalistas del cine (arte, moral,

corporativismo, técnica, negocio, expresión controlada), y ofrecer una visión puntual y exacta de la auténtica verdad de la vida. A finales de la década de los años 50, los estudios de Hollywood habían entrado en declive. Ejemplo de este nuevo espíritu cinematográfico quedó patente en películas como *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) y *Easy Rider* (*En busca de mi destino*. Denis Hopper, 1969). Peter Ettedgui en su libro *Diseño de producción & dirección artística*, 2001, nos expone la reflexión que realiza el diseñador francés Dan Weil, acerca de las dificultades que entrañaba abrirse camino como Diseñador de Producción, en una época en la que la cultura cinematográfica estaba dominada por el legado de la Nueva Ola:

Antes de la Nouvelle Vague, la gente de la industria cinematográfica francesa concebía el cine como un oficio técnico que exigía largos años de aprendizaje ; sin embargo, con la aparición de la Nouvelle Vague, se extendió la creencia de que cualquier persona –un amigo del director, su primo o su novia –podía diseñar un decorado. Al fin y al cabo, todo el mundo posee los conocimientos mínimos para decorar un apartamento³⁹.

Por otro lado, el diseño de películas de época estaba considerado por muchos como una mera cuestión de alquilar la mansión adecuada. A Richard Sylbert, como nos cuenta también en el libro de Ettedgui, no le merece excesivo respeto este tipo de diseño de producción:

Conozco a gente que ha conseguido el Oscar a la mejor dirección artística solo por el hecho de haber alquilado castillos en Francia o mansiones en Inglaterra. El National Trust (institución británica encargada del patrimonio histórico artístico nacional y de parajes de interés ambiental) debería poseer más Oscars que la mayoría de diseñadores ingleses⁴⁰.

En este periodo concreto, la dirección artística debe salir nuevamente a la calle, como había ocurrido pocos años antes en Italia, para resolver más técnica que artísticamente los rodajes en unos escenarios cuya intención expresiva se apoyaba precisamente en mostrarlos sin manipulación. Pero a pesar del éxito de la Nouvelle Vague y de sus numerosos seguidores, era cuestión de tiempo que todo volviera a su cauce natural y que el cometido de los directores de arte recuperara su principal función. Ya se sabía que la

³⁹ ETTEDGUI, Peter. 2001, p. 179.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 39.

realidad no se corresponde con la realidad cinematográfica desde un punto de vista dramático, por lo que se terminó, poco a poco, por volver a inventar la realidad en función del argumento, los recursos dramáticos a emplear, e incluso la estética elegida para expresar el sello personal de cada autor y finalmente, mostrarla, después de haber sido adaptada, transformada o reconstruida como si fuese verdadera y no una apariencia.

Como puede apreciarse, existe una fina línea que diferencia los dos conceptos que nos ocupan: Dirección Artística y Diseño de Producción, siendo tan sutiles las diferencias que normalmente pasan por ser lo mismo. En Europa solo se reconoce la figura de Dirección Artística, siendo la nomenclatura de Diseño de Producción prácticamente exclusiva de Estados Unidos. Para poder comprender mejor esta cuestión, vamos a proceder a continuación a tratar de las diferentes definiciones entre diseñador de producción y dirección artísticas, así como las funciones que se derivan de sus definiciones. Comenzaremos por una definición algo más genérica realizada por el escritor estadounidense Paul Auster que expresa un punto de vista muy interesante sobre la profesión que nos ocupa en *Smoke & Blue in the Face*, 2009:

Filosóficamente hablando, la dirección artística es una disciplina fascinante. Tiene un componente verdaderamente espiritual. Porque entrafña mirar muy atentamente el mundo, ver las cosas como realmente son y no como quisieras que fuesen, y luego recrearlas con fines totalmente imaginarios y ficticios. Cualquier trabajo que te exija mirar tan cuidadosamente al mundo tiene que ser un buen trabajo, un trabajo que es bueno para el alma. Paul Auster⁴¹.

Jorge Gorostiza da por buena esta definición y así lo expresa en una ponencia que título precisamente *Un trabajo bueno para el alma*, si bien propone una matización que le parece relevante:

Paul Auster sólo se equivoca en una palabra: “recrear”, el profesional de la escenografía cinematográfica puede recrear, pero generalmente lo que hace no es copiar la realidad, sino “crear”, inventar un nuevo espacio. Incluso cuando deba copiar un lugar existente, pocas veces lo hará reproduciendo fielmente sus dimensiones, deformará o reducirá algunas partes para ahorrar esfuerzos y, sobre todo, dinero. No hay que olvidar que el ojo de la cámara no es igual al ojo humano, un espacio

⁴¹AUSTER, Paul. *Smoke & Blue in the face*. 4ª ed. Barcelona. 2009, p. 19.

reconstruido puede parecer igual al que existe en la realidad y sin embargo estar construido con falsas perspectivas o con diversos trucos ópticos⁴².

Esta matización nos ha resultado de gran interés porque refuerza la afirmación que hemos enunciado en el epígrafe anterior sobre la forma concreta en la que las relaciones entre arte y política se han manifestado en la mirada y en el quehacer de Félix Murcia. También creemos interesante citar las definiciones hechas por los profesionales, en este caso las de José Antonio Páramo en su *Diccionario Espasa cine y tv terminología técnica*:

Director artístico (art director): bajo la supervisión del diseñador de producción, controla la construcción y pintado de los decorados y tiene a sus órdenes al ambientador, al constructor-jefe de decorados, al ayudante de decoración, a los atrecistas, tapiceros, pintores, forillistas, maquetistas, carpinteros, modeladores y jardineros. En España, la figura del director de arte se confunde con la del diseñador de la producción y, en consecuencia, asume las tareas que le competen a éste; a su vez, el decorador asume gran parte de las del director de arte⁴³.

Diseñador de producción (production designer): responsable de la concepción plástica de la película en su totalidad y por tanto, encargado de imaginar y/o elegir los decorados de la misma, determinar la arquitectura y los esquemas de color de los decorados, diseñar la calidad y características de los diferentes climas, organizar la selección de todos los elementos ambientales, dirigir la realización de alzados, planos y bocetos, y coordinar la labor del director de arte, del decorador, del diseñador de vestuario y del departamento de caracterización y peluquería. Es función suya participar en la búsqueda de exteriores de interés, de decorados naturales y de lugares aprovechables, como platos improvisados o transformables en decorados. A sus órdenes trabaja también el dibujante encargado de realizar el storyboard de la película. Como se hizo notar anteriormente (véase director artístico), en España (considerando que el volumen y envergadura de la escenografía es más pequeño que el que soporta por ejemplo el cine americano) esta figura no existe y se confunde con la del director artístico, que asume las funciones del diseñador de la producción, pasando gran parte de las suyas al decorador (de hecho, los Premios Goya de la

⁴²GOROSTIZA, Jorge: *Un trabajo bueno para el alma*. Nickel Odeon: revista trimestral de cine. Nº 27, 2002, p. 6.

⁴³PÁRAMO, Jose Antonio. *Diccionario Espasa de cine y tv terminología técnica*. Madrid, Espasa, 2002, p. 240.

Academia, que destacan la mejor labor de escenografía, están destinados al director artístico)⁴⁴.

Por su parte, Félix Murcia nos aporta en su libro *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*, la siguiente definición:

La escenografía aplicada al cine o Dirección Artística, es la especialidad que tiene como finalidad la consecución o creación -tanto artística como técnica- de todos y cada uno de los escenarios concretos que son necesarios para desarrollar en su totalidad cualquier acción -propuesta desde un guión cinematográfico- de modo que ésta pueda ser filmada adecuadamente desde la particular visión de un Director. Esta finalidad conlleva tener que dotar a cada uno de los escenarios de una expresividad artística y a la vez de unos recursos técnicos necesarios -en función todo ello de la planificación de cada puesta en escena y del clima dramático o atmósfera que requiera- situando a su vez dicho espacio o decorado en un lugar, una época, y unas circunstancias determinadas⁴⁵.

La opinión de Félix Murcia va más allá, él no copia la realidad, ni la recrea, ni la crea, Félix Murcia la construye a través de lo que él denomina como el recurso de interpretar. Lo explica claramente en la entrevista que le realiza Jorge Gorostiza en su libro. *La arquitectura de los sueños. Entrevista con los directores artísticos del cine español*, 2001. Cuando le pregunta si copia la realidad:

La interpreto. No me interesa nada copiarla, porque creo que eso no tiene ningún mérito; no lo hago con esa intención, sino porque creo que nuestro oficio no es reproducir la realidad. (...) Reproducir la realidad tal cual es una tendencia inevitable en el cine, porque pretendemos dar verosimilitud como finalidad. A veces sirve la reconstrucción y otras veces no, y a veces vale la interpretación y a veces no. Pero no cabe duda que siempre se contempla dentro de la interpretación una parte de realismo reconstruido y otro añadido. Ahí está el juego, que el espectador nunca sepa cuándo estás interpretando y cuándo estás reproduciendo, de tal manera que para él todo es verosímil. Yo siempre lo he tenido claro: esto es una interpretación del mundo, de la realidad y de la vida, y no se trata de reproducir, de reconstruir puntualmente lo que ya existe, sino de darle una interpretación. Va implícito en el cine, y en nuestra

⁴⁴Ibídem, p. 243.

⁴⁵MURCIA, Félix. *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. 2002, p. 63.

especialidad, que cumple lo que es el cine: una interpretación de la vida..., o de lo que sea ⁴⁶.

Para lograr cualquier tipo de escenario, tanto natural como artificial, de los que aparecen en una película, se ha de contemplar siempre su valor expresivo como prioridad, analizando para ello todo lo que es necesario ver, más lo que se debe evitar, puesto que nada puede ser casual ni incontrolado, filmicamente hablando, si no está contemplado en el contexto de la narración dramática. Para proponer con criterio propio los escenarios que aparecen en las películas, sean de la naturaleza que sean, se impone previamente, ya desde la lectura de un guión, la necesidad de imaginarlos como si ya existiesen realmente y además con su puesta en escena –es decir: espacio y acción– estudiándolos mentalmente como si se tratase de la reexaminación de lugares reales. Esto conlleva, inevitablemente, tener que pensar y detallar todo aquello que, necesariamente, ha de estar presente en los escenarios en los que se ha de desarrollar la acción y expresarlo gráficamente después, mediante bocetos artísticos y también dibujos técnicos con propuestas concretas, tanto para obtener a través de la plástica una determinada atmósfera acorde con el clima dramático, como para facilitar técnicamente la filmación –en función, por supuesto, del argumento, el tratamiento de la película y la forma de rodarla que imponga el director– bajo el criterio económico del Productor. El Director Artístico también debe decidir qué proporción de un decorado debe construirse y qué proporción puede crearse mediante el uso de otras técnicas como los decorados realizados con falsas perspectivas, los fondos “croma” o las imágenes generadas por ordenador, así como también qué escenarios pueden ser simplemente, naturales tanto en exteriores como en interiores. Quienes se encargan de ello, en cualquier caso, pueden ser considerados los “pintores” de las escenas que enmarcan la acción, porque en el cine es ésta quien predomina. El arte de la escenografía, pues, presupone el dominio de lo visual sobre el discurso escrito; implica, por tanto, la transformación de un argumento en imagen, la representación más o menos plástica de una idea. El diseñador de producción o director artístico ha de convertir las palabras en objetos, en colores, en decorados, en espacios que figuren escenarios concretos. De ser cierto que una imagen vale más que mil palabras, ésta es, sin lugar a dudas, la misión y consigna de quien dedica su sabiduría y esfuerzo a la creación de ambientes. Elaborar un contexto no significa otra cosa que

⁴⁶GOROSTIZA. *La arquitectura de los sueños. Entrevista con los directores artísticos del cine español*, 2001, pp. 289-290.

crear una escenografía que haga efectivo el mensaje que se pretende transmitir. Así, un director artístico cumple la función de un demiurgo platónico, pues parte de un material previo al que debe dotar de formas suficientemente inteligibles, aportar el orden. En este caso, el escenógrafo cuenta con una materia literaria o guión que trata de “dibujar” de la manera más coherente posible, para que, una vez instalados los actores en el espacio correspondiente, todo encaje. En definitiva, crea la atmósfera adecuada para cada historia. Esto supone dominar la esfera de la verosimilitud, el arte de la ficción al servicio de la expresión de cualquier idea, causa o sentimiento que se pretenda recrear. Por tanto, la realidad o irrealidad de lo que vemos o experimentamos dependerá de lo que estemos dispuestos a aceptar como verdad.

Félix Murcia tuvo la oportunidad de realizar un proyecto completo como diseñador de producción en la película *Luces de Bohemia* (Miguel Ángel Díez, 1985), aunque, según él las funciones que se realizan son prácticamente las mismas en cada momento, solo depende de la envergadura del proyecto. Para Félix Murcia no hay distinción cuando se habla de la figura del director artístico o diseñador de producción en España.

Siguiendo con la evolución del Diseño de Producción en Europa, cabe decir que a excepción de Inglaterra, no se ha planteado como especialidad, sobre todo en el cine Español. En España, la jerarquía se reduce y el director de arte es quien se encarga del diseño; así lo entiende Félix Murcia, para el cual:

El diseño de producción en Europa no se ha planteado tal vez como una especialidad, debido a que no surgió nunca esa necesidad ni conflicto alguno que la originase, como ocurrió en Estados Unidos. La figura del diseñador de la producción, por lo tanto, no ha existido ni existe como tal en nuestro continente⁴⁷.

Aunque la evolución de los directores de arte, como ya es sabido, ha sido muy similar en todo el mundo, desde los comienzos del cine hasta nuestros días, en España los directores de arte, comienzan a destacar a partir de los años treinta. Hasta ese momento, los escenarios de cine en España, seguían las pautas de la tramoya teatral: telones pintados al aire libre donde se rodaba únicamente con luz natural. En España un acontecimiento frena esta evolución, la Guerra Civil, y tras ella se reanuda la producción cinematográfica. Nace el NO-DO y se abren nuevos estudios. Y otra novedad decorativa:

⁴⁷MURCIA, Félix. *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. 2002, p. 103.

los techos, que se verán por primera vez, según los historiadores, en *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*. Orson Welles, 1941). En España, será *Nada* (Edgar Neville 1947), la que los muestre.

En los años cincuenta en España hay dos corrientes: por un lado, se rueda en exteriores cada vez más reales, al estilo del Neorrealismo italiano (Periodo comprendido entre 1943 y alrededor de 1955, ya mencionado anteriormente), como en todo el mundo. Un ejemplo de este periodo son películas como: *Surcos* (Nieves Conde, 1951) o *¡Bienvenido Mr. Marshal!* (Luís García Berlanga, 1953). La otra corriente es el auge de géneros como el *peplum* o cine de romanos y el *western*, hace que se levanten grandes decorados; destacaremos la película, *Gli ultimi giorni di Pompei* (*Los últimos días de Pompeya*. Mario Bonnard, 1959).

A comienzos de la década de los sesenta será cuando España se convierta en un gran plató cinematográfico. El término americano de director artístico lo adoptaron los decoradores españoles a partir de los años 60. Será el ambicioso sueño de un hombre: Samuel Bronston, quien encontró en la España del franquismo las condiciones necesarias para rodar grandes producciones capaces de competir con los estudios de Hollywood, quien en esse momento convierta la madrileña localidad de Las Matas en el nombrado "Hollywood madrileño". Allí se construlleron espectaculares decorados que simulaban la antigua Roma o la ciudad de Pekín. Podemos destacar las superproducciones: *55 days at Peking* (*55 días en Pekín*. Nicholas Ray, 1963), *El Cid* (1961) o *The fall of the Roman Empire* (*La caída del imperio romano*, 1964), ambas de Anthony Mann. Las películas producidas por Samuel Bronston, sirvieron para consolidar internacionalmente la categoría profesional de los directores de arte, dándoles la oportunidad de comenzar a participar en proyectos internacionales. En este periodo nuestro cine alcanza otra dimensión, combirtiendo los decorados en parte primordial del film, ya no se limitan a recrear una realidad, sino que forman parte del argumento como elemento expresivo que subraya personajes o situaciones. Un ejemplo es *La tía Tula* (M. Picazo, 1963), cuyo director artístico fue Luis Arguello.

Félix Murcia, como nucleo central de nuestra investigación, lo consideramos como uno de los más destacados directores artísticos de nuestro país, pero podríamos nombrar un gran numero de profesionales del gremio que tamién han contribuido a elevar a la categoría mas alta el cine Español, algunos de ellos son: Gerardo Vera, Joseph Rosell,

Rafael Palmero, Juan Botella, Fernando Sáenz, Julio Esteban, Pierre Thévenet, Eugenio Caballero, Gil Parrondo, Pilar Revuelta y un largo etcétera que completan en la actualidad la importante lista de profesionales de la escenografía cinematográfica de nuestro país y muchos de ellos tienen un gran prestigio fuera de nuestras fronteras.

En general, la evolución de la Dirección Artística a lo largo de los últimos veinticinco años en España es semejante a la habida en todas las profesiones, dentro y fuera del cine. Actualmente, estamos en la era de las nuevas tecnologías y éstas lo pueden abarcar todo, desde el diseño hasta la plasmación de los decorados, pasando por toda una serie de nuevos materiales y formas de trabajar. El diseño tanto técnico como artístico se ha adaptado a las nuevas formas de representación, utilizándose el ordenador como una nueva herramienta más, aunque todavía en perfecta convivencia con las anteriores y en cuanto a la plasmación de los escenarios, aunque la escenografía cinematográfica todavía se sigue llevando a cabo físicamente, cada vez es mayor el apoyo virtual que demanda.

En lo que a comunicación visual se refiere, hay un gran entusiasmo general en toda la industria cinematográfica por las nuevas tecnologías, que no paran de extenderse. Como consecuencia se está constantemente reetiquetando y reordenando nuevos nichos de especialidades profesionales. La estructura y jerarquía de la producción cinematográfica digital y la taxonomía de los efectos visuales incluyen a día de hoy las descripciones de puestos de trabajo más extravagantes, tales como cinematografía virtual o el *matte painting compositing*. Los sets digitales llevan tiempo rondando la mente de diseñadores. Y ya desde hace unos años, hemos empezado a ver aparecer en la gran pantalla títulos de crédito como *Art Director for Digital Sets o Digital Set Designer, Virtual Background Designer, o Virtual Cinematographer*, entre otros, que dan cuenta de los derroteros por los que se mueve la industria. A pesar de todo, cuando se contempla el panorama del cine actual y se mira un poco hacia el futuro, se percibe desafortunadamente como está volviendo a ser el espectáculo de barraca de feria, como cuando empezó. Con el uso de la tecnología avanzada se ha vuelto a los principios. Félix Murcia habla muy claro sobre este tema en la entrevista que le realiza Jorge Gorostiza:

Dentro de la evolución, yo establezco un criterio de evolución para los que vienen detrás de nosotros. Creo que a partir de mi generación hacia atrás hemos tenido suerte porque hemos podido continuar y evolucionar: lo que se conocía más las novedades. A quienes vienen ahora, si no se les da la oportunidad de hacer películas

de todo tipo de épocas, se van a quedar un poco cojos, lógicamente. Ahora, la mayor parte de las películas se ruedan en escenarios naturales, con muy pocos recursos, con muy pocas posibilidades de trabajar en estudio y de practicar el diseño. Probablemente, el futuro lo tienen asegurado, porque el mundo audiovisual es cada vez más amplio. Pero yo ahí tengo ciertos temores de que su evolución no sea tan completa, porque no se plantean ya el trabajo con una reflexión y una elaboración, todo va muy deprisa. Los presupuestos obligan y todo son soluciones de ingenio, pero de muy poca reflexión, y este es un oficio de expresividad, no de recurrir, de resolver cosas. Se está empezando a confundir eso. Ahora realmente parece que quien más capacitado está es el que tiene más recursos en el momento necesario para resolver un problema, y, sin embargo, no se contempla que su trabajo, al ser una interpretación dramatizada de un texto o de una realidad, necesita unos procesos de reflexión para que se convierta en una aportación creativa, no sólo consiste en resolver problemas técnicos⁴⁸.

Hasta el momento hemos tratado de hacer perceptible la genealogía del término de dirección artística, las confusiones en las que el propio término queda envuelto en función de dónde se esté utilizando, así como las funciones que se le atribuyen al director artístico de acuerdo a las definiciones que se elaboran sobre esta actividad profesional. Llegados a este punto, hemos creído interesante establecer equiparaciones e identificar semejanzas entre la dirección artística y prácticas artísticas contemporáneas. Pero, ¿por qué nos detenemos a realizar este ejercicio de equiparación? Para responder a esta cuestión queremos citar a uno de los pensadores y estetas más importantes del siglo XX, Theodoré W. Adorno. Cuando en el marco de su teoría estética Adorno analiza las teorías del arte de Kant y Freud afirma: “[...] al estar definido, el arte obedece a un tabú: las definiciones son tabúes racionales... No hay arte que no contenga negado como momento aquello de lo que se aparta”⁴⁹. Toda definición es al mismo tiempo un acto de exclusión. En la medida en la que se acota y se establece un determinado número de propiedades o de rasgos como propios en un objeto –o de un sujeto, o de una profesión, como es en este caso-, al mismo tiempo se están dejando al margen otros que no se reconocen o se identifican como tales. Este ejercicio de acotamiento y exclusión que lleva a cabo la definición descansa sobre la premisa de que mediante éste se puede establecer

⁴⁸GOROSTIZA. *La arquitectura de los sueños. Entrevista con los directores artísticos del cine español*, 2001, p. 301.

⁴⁹ADORNO, Theodoré, W. *Teoría Estética. Obra completa*, 7. Madrid, Akal, 2004, p.23.

una certeza. Este criterio puede tener una aplicación mucho más ortodoxa dentro de las ciencias, porque éstas están sujetas al criterio de objetividad en un grado mucho mayor que en el conocimiento artístico o el fílmico. Pero en el ámbito de las humanidades, y muy especialmente en el de las artes, el criterio de subjetividad es igual de importante si no es que más que el de la objetividad. Es más, el conocimiento artístico está liberado de esa objetividad y gracias a este mayor margen de maniobra puede adoptar y hacer operativas categorías como la contradicción que no es admisible dentro de las ciencias. Así lo expresa Guillermo Cano:

[...] en la medida en la que tratamos de objetivizar la realidad nos enfrentamos ante una abstracción del mundo donde los sentidos quedan desligados de este proceso; cualidades sensibles como el color, el sonido o la temperatura se esfuman ante una imagen del mundo que las expulsa. La segunda contradicción se forma en el sentido que tiene la objetivización; poder operar sobre el mundo, aplicar los conocimientos extraídos a través de procesos mentales para intervenir sobre la materialidad de lo real. Una materialidad donde la mente está expulsada y no tiene modo directo de interactuar. Estas contradicciones surgidas de la investigación científica no tienen el mismo carácter en la investigación artística. En el primer caso, cualquier abstracción de la realidad, tanto en el proceso creativo como en su resultado, no pueden prescindir de los sentidos ni aspira a ser universal. En el segundo caso, gracias a que el artista no renuncia a las cualidades sensibles en su investigación de lo real, puede intervenir sobre su propia materialidad, aunque sea de una forma limitada. La investigación artística es pues generar conocimientos que permitan comprender cuál es la realidad artística, y de este modo este saber logra una trascendencia que va más allá de la propia especificidad de su campo⁵⁰.

Así pues, la subjetividad o la contradicción son categorías que forman parte de la naturaleza misma del arte, de tal manera que toda definición que hagamos del arte, y por extensión de sus actividades, en cierto grado participa de esta condición. Además de lo dicho, ningún arte es fiel a su concepto, de tal manera que es muy difícil realizar una definición que logre recoger toda la complejidad y las distintas dimensiones que pueden encerrar esta actividad, pues en algún punto alguna propiedad o algún rasgo que durante un momento no pueden resultar esenciales, en otro momento sí lo pueden ser, incluso aquello que es concebido como opuesta en esa actividad, como señalaba Adorno. Esto

⁵⁰CANO ROJAS, Guillermo. "Indagaciones epistemológicas para las Bellas Artes", En I Congreso Anual de Investigadores en Arte, Universidad Politécnica de Valencia, 2013. p. 5.

no quiere decir que tengamos que renunciar a la tarea de realizar definiciones bajo pretexto de incurrir en un relativismo absoluto. Al contrario, hemos de ser conscientes de que toda definición en un campo como el del arte es una convención, y por tanto es contextual, situacional, y remite siempre al sujeto que la realiza y a los usos que se van a derivar de esta definición. Y esto alude a la siguiente cuestión: aunque las definiciones son operaciones conceptuales y cognitivas tienen una base fundamental que es de carácter actitudinal. De lo que se trata, por tanto, y siguiendo a Guillermo Cano, es de que tratemos de realizar definiciones que amplíen nuestra comprensión sobre la realidad –o sobre cierta realidad- de la mejor forma posible. La adquisición de esta actitud es la que nos ha traído hasta este ejercicio de equiparación de la dirección artística con otras prácticas artísticas. La siguiente cuestión, entonces, es establecer un criterio de equiparación.

A este respecto, asumimos el mismo criterio que hemos empleado en otros puntos de la investigación: la empatía. Se trata pues, de encontrar nexos a nivel conceptual o de procedimientos creativos y/o técnicos que nos permitan ampliar nuestra comprensión sobre la dirección artística. En este sentido, una de las prácticas con las que tenemos que equipararla es la instalación. ¿Qué es «cierta obra en un cierto orden coligada a un espacio dado», conocida en los museos de arte contemporáneo de todo el mundo como «instalación», sino un decorado como los inventados para acciones inventadas de personajes inventados, en lugares inventados para historias inventadas, narradas visualmente?. Si las instalaciones son arte, sin duda podemos argumentar que los decorados que se construyen para el cine también lo son. Y todo el mundo que Félix Murcia crea en una película de principio a fin esa atmósfera, ese clima que ayuda a contar dramáticamente una acción, también. La instalación artística es una práctica que por su naturaleza es interdisciplinar. Aúna en sí una dimensión espacial y otra temporal, puesto que en esta práctica importa no sólo el emplazamiento creado, sino también lo que sucede en este emplazamiento. En realidad, y más actualmente, más que hablar de la instalación hay que hablar de instalaciones.

Aunque como práctica tiene su origen en las neovanguardias de los años cincuenta y sesenta, sus derivaciones hacia el arte conceptual de los setenta han resultado en una gran diversificación de formas, al punto de que hoy hablamos de instalaciones audiovisuales, instalaciones sonoras, instalaciones fotográficas, etc. Los artistas de instalaciones por lo general utilizan directamente el espacio de exposición, a menudo la

obra es transitable por el espectador y éste puede interaccionar con ella. Las intervenciones en espacios naturales que incorporan el paisaje como parte integrante de la obra suelen enmarcarse en el denominado Land Art o arte de la tierra. De acuerdo al concepto y contexto que desee el artista, las instalaciones pueden presentarse en cualquier espacio y ser realizadas con los más variados materiales, medios físicos, visuales o sonoros, incluso en muchas ocasiones son acompañadas por otras disciplinas artísticas como la fotografía, el videoarte o el performance. Los elementos procedentes en los orígenes de las instalaciones tienen a su vez sus raíces en las Vanguardias Históricas. Este trasvase se hizo de una manera a partir de una ampliación de ambientes y acontecimientos. Más concretamente a través del collage, y no tanto como técnica, sino como concepto, esto es, como relación y vinculación de fragmentos y objetos de realidad. La primera manifestación de este arte de acción sería el Happening que, estéticamente hablando, representa uno de los primeros ejemplos de articulación y mezcla de distintos medios artísticos hacia la conformación de un campo de experiencia donde se entrecruce el arte con la vida. En tanto que expansión conceptual del collage, podría definirse el Happening como un intento de capturar la realidad mediante acciones, un modelo de intervención de apropiación y estrategia de cambio de la realidad desde la perspectiva de una investigación del comportamiento. Su precedente histórico más directo serían las propuestas dadaístas que trataban de anular las distancias entre estética y vida. La recuperación de los procedimientos que resultaron aportaciones específicas y novedosas de las Vanguardias Históricas por parte de las neovanguardias, tiene un componente de exploración de la realidad, de acuerdo a ese deseo de fusionar la vida con el arte, y de hacerlo a través de prácticas que ampliasen los modos de percibir y de relacionarse con la obra. Esto quedó traducido hacia una mayor implicación de todos los sentidos, y por tanto a un grado mayor de participación del espectador, frente a la tradicional relación entre obra-espectador basada únicamente en la contemplación, y por tanto en términos muchos más pasivos. Si el collage, en su forma conceptual, es decir como fragmento de un material, derivó hacia fragmento de la realidad, fue posible a través de las primeras experiencias del happening. Pero esta misma deriva la encontramos en el procedimiento del *ready-made* que en su forma conceptual avanzó desde la resignificación de un objeto hacia la resignificación de los espacios de la realidad. La transición entre estos momentos estéticos y artísticos diferentes hacia la forma de las instalaciones que hoy podemos reconocer tuvo como protagonistas a artistas y movimientos concretos, como es el caso del Fluxus. Tanto la fragmentación y rearticulación de la realidad, como la resignificación

de los espacios y de las acciones son procedimientos que podemos encontrar en las instalaciones y que podemos identificar del mismo modo dentro de las funciones de la dirección artística. Este es un punto con el cual podemos establecer una equiparación entre ambas disciplinas. Por el contrario, encontramos otro punto que las diferencia. La fusión entre arte y vida que aglutinó a las neovanguardias, y las prácticas que de esta actitud derivaron tenían como propósito volver más activa la presencia del espectador. Esta voluntad por hacer más participe al espectador en su relación con la obra, a veces incluso siendo éste parte esencial en la finalización de la misma, no es aplicable a la dirección artística, puesto que en última instancia la experiencia audiovisual del cine ha permanecido invariable. La relación entre el espectador y el cine es pasiva; podrá intensificarse el grado de esta experiencia audiovisual, pero ésta no puede modificarse más allá de la mera contemplación. Teniendo presente esta diferenciación entre las instalaciones y la dirección artística, se puede concretar algo más esta equiparación entre ambas disciplinas en lo que tienen de común, es decir, como fragmentación y resignificación de la realidad.

A nuestro entender, hay otra disciplina, la performance, que nos da la clave. Al igual que en las instalaciones es más correcto usar este término que su singular –la instalación-, también podemos aplicar este nominalismo a la performance para hablar de las performances. En cualquier caso, hay una serie de elementos comunes que se pueden reconocer entre las distintas formas de practicar la performance: un lugar donde se lleva a cabo una acción y en cuya acción tendrá un papel capital el cuerpo. El teórico mexicano de la performance Antonio Prieto establece la siguiente definición sobre ésta:

Dado que el performance es en esencia el estudio del homo ludens (para evocar el concepto de Huizinga), quisiera proponer una definición lúdica del polémico concepto: el performance es una esponja mutante (1). Es una esponja porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la ciencia de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y los estudios postcoloniales, entre otros. Es mutante gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos: parte del latín per-formare (realizar), para con el paso de los siglos denotar, en las lenguas francesa e inglesa, desempeño, espectáculo, actuación, ejecución musical o dancística, representación teatral, arte-acción conceptual, etc. Incluso muta de género al realizar un “travestismo” en países como España y Argentina, donde se conoce como la performance. Nuestra esponja es también nómada, ya que se la ha visto viajar sin necesidad de pasaporte

de una disciplina a otra, y también de un país a otro, aunque su desplazamiento transfronterizo no ha estado exento de dificultades al mudar de lengua⁵¹.

Por nuestra parte, esta caracterización de la performance como “esponja mutante” es perfectamente aplicable a la dirección artística. Lo es en la medida en la que absorbe lo que le es útil de cualquier otra disciplina artística y lo transforma de acuerdo a sus propias necesidades. Por consiguiente planteamos la dirección artística como una esponja mutante. Si las instalaciones y las performances son prácticas artísticas equiparables en ciertos aspectos a la dirección artística, lo son de una forma que podríamos establecer casi genérica, pero que en el caso de Félix Murcia, a causa de su mirada plástica, presenta una más apropiada atribución.

Hasta tal punto consideramos adecuada esta equiparación que cerramos este apartado con otro ejemplo de artista que presenta ciertos paralelismos con el propio Félix Murcia. Nos referimos al artista austriaco Günter Brus⁵², miembro del movimiento artístico del accionismo vienés. Es cuando menos curioso el caso de este artista austriaco que comenzó queriendo ser un pintor y acabó siendo uno de los fundadores del arte corporal en Europa. Günter Brus (Ardning, Austria, 1938), se crió en una sociedad muy semejante a la que tuvo España durante la dictadura franquista. La ultraderecha estaba en el gobierno que conformó la II República Federal tras el periodo de ocupación de los aliados (1945-1955). Al igual que en España, en Austria se produjo un proceso de aislamiento cultural, de tal manera que el único arte oficial permitido era académico y provinciano, y ajeno a cualquier experiencia de vanguardia. En este clima creció G. Brus, aspirando a ser un artista conforme a su medioambiente. Sin embargo, un viaje a Mallorca durante el año 1962 le puso en contacto con una pintora del expresionismo abstracto norteamericano. Mallorca, por aquel entonces, fue un punto de reunión para creadores e intelectuales de fuera de España. Tras este viaje, Brus volvió cambiado. Quería superar los límites físicos del cuadro, llevar la pintura más allá de la representación, y comenzó a experimentar en esta línea. Su primera apuesta en firme dentro de esa voluntad de superar los límites físicos del cuadro fue convertir el lienzo en un espacio tridimensional.

⁵¹PRIETO STAMBAUGH, Antonio, “Los estudios del performance: una propuesta crítica”, en *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, No. 1, Nov. 2005, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA, pp. 52-61.

⁵²Para ampliar el conocimiento sobre este artista y su proceso creativo, emplazamos al capítulo de la tesis doctoral “Las desilusiones corporales en Günter Brus”, en CANO ROJAS, Guillermo, *Las desilusiones corporales. Contribuciones de la sexualidad radical del accionismo vienés*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2009, pp. 618-676.

Para ello, trató toda la superficie de su habitación –que por aquel entonces era el único taller artístico que se podía permitir-, como un cuadro y empapeló por completo las paredes y el techo de la estancia, sus muebles y todos los objetos. Esta transformación de su pintura que consistió en superar los propios límites físicos de la pintura inició todo un proceso creativo. En este proceso, al tiempo que exploraba los límites de la pintura se iba encontrando con dos elementos que cada vez irían adquiriendo mayor importancia: la acción y el cuerpo. En 1963, llevó a cabo en una galería artística de Viena una muestra de sus avances: *Pintando en un espacio laberíntico*. En esta ocasión, cubrió con papel de embalaje las paredes de la galería, introdujo módulos también empapelados, y redistribuyó el espacio de la galería. Su objetivo fue generar un espacio laberíntico que rompiera la composición que caracteriza la representación en pintura. En esta ampliación física del lienzo y en la desestructuración de la composición inició una acción de pintar el espacio según el criterio de automatismo que pudo conocer de la pintora norteamericana en Mallorca. Esta experiencia artística, que para la Viena del momento resultaba totalmente rompedora e inédita, fue conocida por otros artistas de prestigio, como Rainer, ganándose G. Brus su reconocimiento. No obstante, este artista que quería ser un pintor que llevara la pintura más allá de la propia pintura, había iniciado un proceso experimental y creativo. Abandonar el lienzo para considerar el espacio físico como soporte de la pintura lo fue llevando progresivamente a la intensificación dentro de espacios privados –talleres de otros artistas, viviendas particulares, espacios culturales alternativos y clandestinos de Viena-, de acciones artísticas que implicaban el uso de su cuerpo como lienzo. A estas acciones pictóricas las denominó *Pintura, autopintura y automutilación*. Pero esta progresión estuvo basada en una incomodidad, en la sensación de no estar creando el medio creativo adecuado para lo que este artista pretendía. Así que, en retrospectiva, tras esa primera experimentación de superar los límites físicos del cuadro, llegó hasta otro segundo momento representado por la *Pintura y la autopintura*, y tras esta fase, además de mantener los espacios privados para sus acciones dio otro paso hacia los espacios públicos e incorporó la filmación documental y experimental. Esta tercera fase fue grupal (1965-1967), se denominó como *arte directo*, y la compartió con otros artistas como Hermann Nitsch, Otto Mühl, Valie Export o Peter Weibel. Por último, llegó a una última fase dentro de su vinculación al movimiento del accionismo vienés, en la que la acción y el cuerpo eran los protagonistas, y los escasos elementos pictóricos formaban parte de la dramatización de las acciones que denominó *análisis corporales* (1968-1970). En este arco de casi diez años podemos apreciar toda una evolución desde la pintura

hasta lo que ha sido el origen del arte corporal europeo. Las dos últimas fases de G. Brus, la de la acción total y la del análisis corporal, propiciaron en conjunción con otros miembros del accionismo vienés la creación de uno de los movimientos fílmicos experimentales más importantes del cine europeo: el *cine expandido*. No está de más aclarar que esta expansión del cine está muy lejos del entendimiento y del uso del cine oficial, en el que podemos ubicar a Félix Murcia. Y tampoco lo está decir que mientras que Félix Murcia absorbió estéticamente la rebeldía de la contracultura de estos años, por su parte G. Brus resulta un ejemplo paradigmático del artista rebelde, al punto que tuvo que exiliarse de Austria para evitar ser encarcelado tras la acusación de alterar el orden y la paz pública y ultrajar los símbolos nacionales. Pero estas diferencias, que naturalmente han de ser tenidas en cuenta, no impiden equiparar ambas figuras a causa de las semejanzas en sus procesos. Y esta equiparación es importante, y lo es porque permite percibir cómo una materia aparentemente desconectada de las bellas artes como es el caso de la dirección artística, no es más que eso, una desconexión aparente. Justifica plenamente la pertinencia de la investigación de Félix Murcia dentro de la investigación artística, tal y como adelantábamos en el inicio de esta tesis.

Finalizamos aquí este capítulo basado en la comprensión del contexto de la mirada plástica de Félix Murcia, haciendo perceptibles y entendibles las vivencias personales y artísticas que han contribuido a su manera particular de comprender y ejercer la dirección artística, determinando de qué modos concretos su necesidad de pintar ha devenido en lo que hoy conocemos de él. Mediante este último apartado hemos tratado de contribuir a establecer una genealogía del término de dirección artística lo más rigurosa posible. Además, mediante la equiparación entre ésta y otras prácticas artísticas contemporáneas hemos querido visibilizar cómo la mirada plástica de Félix Murcia ha participado de procesos específicos del arte contemporáneo, y de esta forma darle una profundidad inédita a su trabajo. En suma, a través de este capítulo hemos abordado de qué forma se ha ido construyendo su particular mirada.

CAPITULO 4. LA APRECIACIÓN DE DIFERENCIAS. SU MÉTODO DE TRABAJO.

Si en el capítulo anterior hemos ido abordando de qué manera se ha ido construyendo nuestro objeto de estudio, su modo de mirar, en este capítulo analizaremos de qué manera se puede caracterizar su modo de hacer. Es decir su método de trabajo. Ambos modos, el de mirar y el de hacer, son el anverso y el reverso de una misma moneda: su mirada plástica, que en el marco de esta investigación constituye el principal elemento para la puesta en valor de la dirección artística de Félix Murcia; ese modo de hacer que deriva de su manera de mirar e interpretar, y que representa la plasmación final de la dirección artística. No se puede perder de vista que la principal metodología que estamos empleando para esta puesta en valor es la fundamentación de su mirada plástica y su ubicación dentro de las tres piedras angulares que propone Lucy Lippard. Puesto que una de las tres piedras ya la hemos abordado, ahora, ha llegado el turno de la apreciación de diferencias. Es por eso que hemos considerado que la mejor forma de apreciar diferencias en Félix Murcia es identificando y dotando de importancia a aquellas facetas que, si bien son compartidas por otros compañeros de profesión, en su caso se manifiestan como una destreza o habilidad especial y que lo acaban singularizando. Sus aportaciones se caracterizan por sus tres lecturas del guión y su alto componente creativo, donde se encuentran numerosos estudios gráficos que realiza frente a cualquier proyecto cinematográfico. Todo con el fin de apoyar el mensaje que se pretende transmitir por medio del tratamiento de los diferentes elementos plásticos. El estudio de su obra y aportaciones que ha realizado a lo largo de su trayectoria son fundamentales para aprender tanto de estrategias escenográficas, como recursos plásticos visuales que resultan decisivos en el conjunto de la obra cinematográfica. Realizar este estudio nos permite entonces, ver el potente recurso de la plástica cinematográfica por medio de uno de los profesionales y creativos que mejor lo ha sabido llevar al extremo, extrayendo todas las posibilidades de expresión visual al color, la forma, el espacio...

Se podría haber establecido otros parámetros de diferenciación; por ejemplo, realizar un análisis de comparación y contraste entre él y otros directores artísticos, pero no ha sido así, únicamente llegados a este punto hemos considerado oportuno realizar una pequeña comparación con la manera de enfrentarse a los diseños gráficos previos que tienen los directores artísticos: Sigfred Burman, Enrique Alarcón y Gil Parrondo. Los tres comparten con Félix Murcia, cada uno a su modo, una fuerte inclinación hacia la plástica y una formación académica similar.

El primero será Sigfred (Sigfrido) Burman⁵³ pintor que llegó a España en 1910 desde su país, Alemania, con una beca de Bellas Artes a estudiar pintura en Granada, de ahí pasó al teatro y después al cine. Desarrolló en sus bocetos previos, un estilo más bien pictórico, con un dominio del color muy desarrollado.



Imagen 24. Boceto pictórico de Sigfred Burman, para la película *Cañas y Barro* (Juan de Orduña, 1954).

Otro prestigioso director artístico será Enrique Alarcón,⁵⁴ arquitecto e ilustrador de carteles y revistas, y en sus bocetos se puede apreciar el dominio de la forma.

⁵³Sigfred (Sigfrido) Burman (Alemania, 11 de noviembre de 1891 - Madrid, 22 de julio de 1980), fue un escenógrafo, decorador y director artístico de cine y teatro, afincado en España desde 1910. Entre 1917 y 1936 desarrolló su actividad artística en el teatro, como escenógrafo. Su actividad teatral y cinematográfica fue muy notoria en nuestro país hasta el año 1973, Destacar películas como *El último cuplé* (Juan de Orduña 1957). Realizó su último trabajo en la película *Tamaño natural*, (de Luis G. Berlanga, 1973). Falleció en Madrid, en 1980.

⁵⁴Enrique Alarcón Sánchez-Manjavacas (Campo de Criptana, Ciudad Real, Castilla-La Mancha, 13 de junio de 1917 - Madrid, 13 de junio de 1995), estudiante de matemáticas y ciencias, iniciado en estudios de arquitectura e ilustrador de revistas y carteles, se incorporó al cine como ayudante de Pedro Schild, y debutó en *Goyescas* (de Benito Perojo, 1942), como ayudante de Sigfrido Burman. Poco después, fue nombrado decorador jefe de CIFESA. Fue también profesor auxiliar de Feduchi en el IIEC, y, posteriormente, titular en la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía) hasta su desaparición, en la especialidad de Dirección Artística.



Imagen 25. Dibujo arquitectónico de Enrique Alarcón, para la película *El Cid* (Anthony Mann, 1961)

Y por último, Gil Parrondo⁵⁵, el director más longevo que tenemos vivo en España y que sigue trabajando con sus 94 años. Ha trabajado en el ámbito Español y en numerosas producciones estadounidenses. Es propio de él el uso del rotulador, el lápiz y las aguadas, y puede observar en sus bocetos el dominio del color y de la línea.



Imagen 26. Boceto a color de Gil Parrondo, para la película *Tirant lo Blanc* (Roberto Bodegas, 2001)

⁵⁵Gil Parrondo y Rico-Villademoros (Luarca, Asturias, 17 de junio de 1921) es un director artístico español. Estudia pintura y arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a la vez que crece su afición por el cine y su interés por los decorados. Comienza a trabajar en 1939 como ayudante de decoración en películas dirigidas por Eduardo García Maroto y Florián Rey. Posteriormente se une a Sigfrido Burmann y participa en varias producciones históricas de Cifesa como *Locura de amor* o *Alba de América*. Ganador de numerosos premios podemos destacar los dos Oscar concedidos a las películas: *Patton* 1970 y *Nicolás y Alejandra* 1971, ambas dirigidas por Franklin James Schaffner.

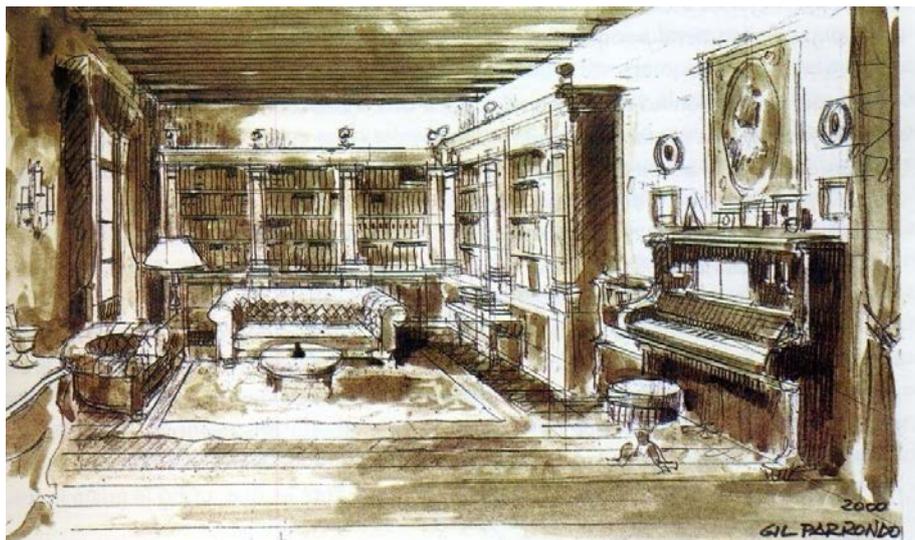


Imagen 27. Boceto en blanco y negro de Gil Parrondo, para la película *Una historia de entonces* (*You're the one* José Luís Garci, 2000)

Como decíamos, este análisis hubiese sido posible como una alternativa de diferenciación, sin embargo, finalmente nos hemos decantado por renunciar a este para concentrarnos en la apreciación de sus particularidades en su método de trabajo. De esta forma, a nuestro entender, mantenemos la coherencia metodológica que nuestra investigación nos exige. Este ejercicio de apreciación es doble, porque implica de un lado una individualización de su método de trabajo, y de otra parte, hacer comprensible que esta singularización es fruto de su forma particular de mirar la vida en general y su profesión en concreto. Para la elaboración de una gran parte de la tesis, han resultado esenciales las múltiples reuniones y encuentros que hemos tenido con Félix Murcia. Hay que recordar que en estos encuentros nos ha facilitado todo el material gráfico inédito necesario que se ha ido utilizando para construir toda nuestra investigación especialmente los dos últimos capítulos. Gracias también a estos encuentros hemos tenido la oportunidad de acceder directamente no solo a su método de trabajo, sino que además hemos gozado del privilegio de que nos sea explicado por el mismo autor. En su conjunto, son cincuenta y cuatro años de experiencia laboral aunque de todos ellos en el marco de nuestra investigación profundizaremos en los últimos treinta y ocho años, desde mil novecientos setenta y seis hasta el presente, que son aquellos que engloban su dedicación exclusiva al cine. Por tanto, obviemos su trabajo dedicado a otras disciplinas artísticas -como ya dijimos al principio de la investigación-, y adelantamos una serie de

elementos que identificamos en su modo de hacer y de ejercer la dirección artística como características propias. Su manera de enfrentarse al guión: con las tres lecturas que hace de él y la fragmentación que realiza de dicho guión, mediante el diseño, la construcción y, finalmente, la plasmación. Félix Murcia marca su propio orden y lo iremos revelando en los siguientes apartados. Insistimos en dejar claro este punto, no se trata de contribuciones inéditas que haya realizado por su parte a la dirección artística, sino de facetas en las que destaca en su labor, y que en nuestra opinión, lo hacen a causa de su mirada plástica.

4.1. Tres lecturas del guión.

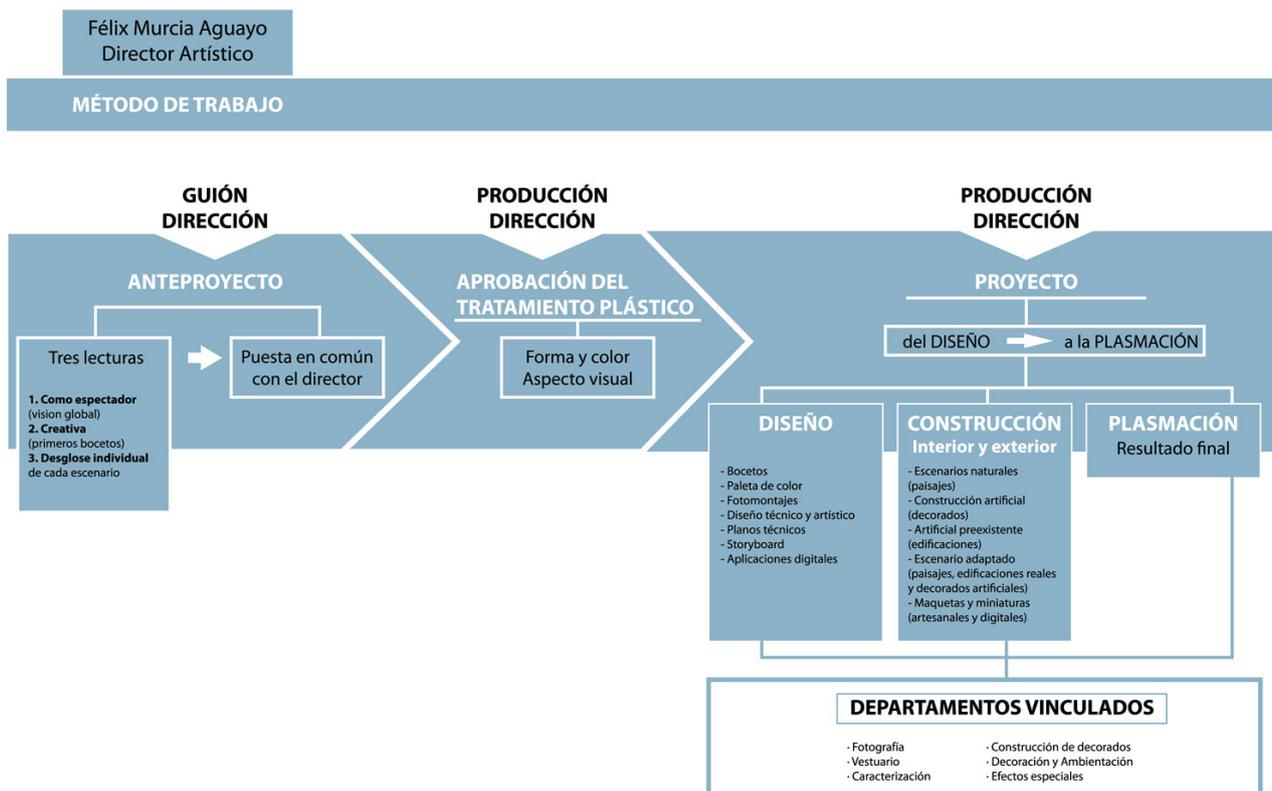


Imagen 28. Organigrama del método de trabajo de Félix Murcia. Recurso propio.

A simple vista, el método de trabajo de Félix Murcia podría ser común al de cualquier director de arte, en definitiva, todos ellos desempeñan funciones análogas en el proceso de realización de un film, todos suelen coincidir más o menos en los mismos pasos,⁵⁶ Pero es indudable que cada uno se puede plantear resolver su trabajo según la experiencia adquirida en el desarrollo de estos procesos y sus propios conocimientos, como hemos podido apreciar en lo expuesto anteriormente, más que por cualquier sistema preestablecido. Una vez realizada esta aclaración procederemos a profundizar en su método de trabajo.

Generalmente, es obligatorio para cualquier director artístico que realice una o varias lecturas del guión. En el caso de Félix Murcia realiza por sistema y de manera precisa tres lecturas de éste para cualquier película que le sea propuesta. La primera lectura la hace como espectador, como el que lee una novela, como lo haría una persona ajena a la posibilidad de participar en el proyecto. Dicha lectura la realiza con el fin de descubrir el carácter dramático que tiene el argumento. Esta primera lectura le permite una primera visión global. En esta visión de conjunto hay dos aspectos que le interesan especialmente: averiguar lo mejor posible la trama del guión, y reconocer las principales emociones que éste pone en juego. De esta manera, va imaginando una determinada puesta en escena de carácter visual más que literario, sin la presión de tener que pensar todavía en propuestas. Seguidamente, realiza una segunda lectura, que podemos considerar como la más creativa de todas; gracias a la primera lectura ya sabe dónde están y en qué momento ocurren las cosas más importantes, más trascendentes y más emotivas. Así pues, en esta segunda lectura empieza a considerar todos los aspectos que corresponden a cada uno de los escenarios presentes en el guión, individualizándolos. Es en esta fase donde empieza a crear los primeros bocetos, bosquejos o diseños, pensando ya en términos cromáticos. Todo el conjunto esbozado, las ideas y notas que elabore en esta segunda lectura, se considera como el anteproyecto de dirección artística. Este anteproyecto tendrá que ser comunicado y aceptado tanto por el director de la película como por el productor de la misma. La tercera lectura y lo que ésta conlleva es la que resulta común para cualquier director artístico, que es el desglose total del guión. Esta consideración más pormenorizada requiere revisar todo lo que se ha pensado y decidido

⁵⁶ Estos pasos son los siguientes: 1- Lectura de guión, contrastes con Dirección y Producción. 2- Anteproyecto, aprobación. 3- Proyecto definitivo (tratamiento, diseños, documentación, memoria, etc.), aprobación. 4- Plasmación del proyecto. 5- Rodaje y mantenimiento. 6- Desmontaje.

anteriormente, e ir planteándose el proceso de cómo van a ir plasmándose cada uno de estos escenarios, los pasos que precisan para su materialización. En esta fase es muy importante tanto el desglose de cada uno de los escenarios, como el ir concretando sus detalles. Se ha de saber que escenarios pueden ser reales porque existen o tienen que ser creados artificialmente porque no existen. Se va desglosando de tal forma que cada espacio tendrá su propia idiosincrasia, dependiendo de lo que ocurra en cada secuencia. En este punto, los bocetos ya son más acabados y Félix Murcia lo hace apoyándose en cualquier intervención que sirva para poder explicar lo que se quiere proponer como anteproyecto de dirección artística. Para ello se apoya en la realización dibujos, ensayos de color, fotomontajes, etc.

4.2. Puntos en común con el director

Después de todo el proceso anterior, se llega a un punto fundamental que es ver si hay coincidencia del trabajo propuesto entre Félix Murcia y el director de la película, que al fin y al cabo, será quien en última instancia decida el resultado final de la obra. También la propuesta la puede ver el guionista. Hay que comprobar si coinciden o no en el tratamiento plástico que se le dará a la película en su totalidad: si será estéticamente naturalista, expresionista, fantástica... ya se sabe que hay diversidad de tratamientos y que, normalmente, los directores artísticos se nutren de lo que fueron en su día las contribuciones de pintores. Un ejemplo muy claro lo podemos ver en el referente pictórico del que Félix Murcia se sirve para la película: *El rey Pasmado*, donde basa el uso de los colores tomando como referencia la pintura de Velázquez para la concepción de toda la película. A continuación, reproducimos la obra de Velázquez en que Félix Murcia se inspiró para una de la secuencias más impactante de la película. Se trata del cuarto donde el rey después de yacer con una prostituta queda impactado al ver reflejada en el espejo de la habitación su desnudez. Algo prohibido en esa época.



Imagen 29. *Venus del espejo*. Diego Velázquez. Óleo sobre lienzo, 1647-1651. National Gallery de Londres, Cuadro donde se inspira Félix Murcia.



Imagen 30. Fotograma de la película *El Rey Pasmado*, donde se aprecia el tratamiento pictórico del color que Félix Murcia elige para la película.



Imagen 31. Fotograma de la película *El Rey Pasmado*, con el rey mirando atónito la desnudez de la hermosa mujer reflejada en el espejo de la habitación.

Si el estudio es aceptado desde el punto de vista de dirección y producción, se pone en marcha el proyecto de dirección artística, de no ser así, se rectifica y se buscan otras fórmulas hasta llegar a conjuntar adecuadamente presupuesto y creatividad. Cuando comienza realmente dicho proyecto, se aprovecha todo lo válido del anteproyecto y se añaden los primeros bocetos artísticos, storyboards, tratamiento plástico, memorias, planos técnicos, localizaciones⁵⁷. etc., todo ya con un acabado definitivo, para expresar lo concerniente a los escenarios. Suele ocurrir, a veces, que unos escenarios existen y hay que buscarlos, y otros, por el contrario no, por tanto hay que construirlos, o no se pueden filmar por sus características. Todos ellos han de ser contemplados con las posibilidades de aprovechamiento que poseen y sus cualidades técnicas, económicas y artísticas. Conjugar adecuadamente semejante anagrama de variables es la razón que mueve un proyecto tanto desde el punto de vista creativo como económico. Aquí es conveniente recordar que por ser una simulación de algo que todavía no existe, puede ser siempre corregido o perfeccionado sobre la marcha y esto es muy importante, ya que, habitualmente, nunca hay tiempo para acabar totalmente dicho proyecto antes de

⁵⁷Se entiende por localizar desde la búsqueda de escenarios reales - exteriores e interiores - con nombre y ubicación concreta o sin ella, según cada caso, hasta la búsqueda de escenarios naturales, o paisajes campestres o incluso interiores y exteriores que no se puedan construir por falta de recursos, como podría ser el interior de una catedral. Hoy la importancia de las localizaciones es capital en cualquier proyecto, a diferencia de épocas anteriores.

comenzar su ejecución, además de que este último proceso se inicia también a medida que se va diseñando en función del plan de rodaje. El proyecto empieza al unisono, hasta el final del rodaje todos los departamentos trabajan simultáneamente⁵⁸. Una vez iniciados estos procesos, lo principal es la organización y distribución del trabajo y sus responsabilidades de forma racional, en base no sólo a un orden de prioridades, sino también a la complejidad de los escenarios. De tal manera que, a veces, se comienza por diseñar, construir o preparar el último decorado del plan de rodaje, debido al tiempo que hay que emplear para su terminación. El tiempo de preparación depende de cada proyecto. Cada película tiene un tratamiento y un presupuesto diferente. Por ejemplo, normalmente, las películas históricas requieren de una mayor preparación y presupuesto. Esto no significa necesariamente que sean las más difíciles y que requieran de una mayor dedicación. Muy al contrario, Félix Murcia considera que es más difícil hacer películas que transcurran en la actualidad que las películas históricas. El incremento de la dificultad obedece a los elementos escenográficos que se ha de utilizar en ellas. El tiempo de preparación depende mucho, como se puede suponer, de la complejidad de los escenarios que aparezcan, pero nunca el tiempo asignado es suficiente. Cuando se construye el decorado como se desea, con los recursos y el tiempo necesario las ventajas son obvias, pero también es verdad que casi siempre su resultado final suele denotar artificialidad. A pesar de haber hecho tantos decorados en estudio, Félix Murcia huye cada vez más del escenario construido. Él mismo, en ocasiones, no se los cree como espectador. Prefiere buscar escenarios naturales y adaptarlos utilizando las partes reales que tienen, como lo que se ve a través de sus ventanas, los muros, los suelos, etc. Muchos de los materiales que no se pueden utilizar, como la piedra, se imitan muy bien, pero tienen un punto de irrealidad. Quizá el espectador no lo note, e incluso cuando sabe que es un decorado admira esa imitación, aunque ésta no siempre alcance el nivel pretendido. Si el acabado corresponde a un tratamiento estilizado puede que sea aceptable, o también puede que sea espantoso por exceso de singularidad. Ya cuando el decorado, o escenario está listo para rodar y hay que presentarlo -es recomendable hacerlo un día antes como mínimo para subsanar errores o introducir ampliaciones- se debe asumir la responsabilidad absoluta de su realización, para bien o para mal, esto quiere decir que antes hay que contemplar todo el trabajo realizado con el mismo espíritu

⁵⁸Los departamentos vinculados al departamento de dirección artística son: el de fotografía, el de vestuario, el de caracterización, el de efectos especiales, el de construcción de decorados y el de decoración y ambientación.

crítico y exigencia con que será analizado por el director. Finalmente, nunca hay que estar convencidos de que el trabajo está bien rematado -esta inquietud es muy efectiva-; no hay que conformarse con el acabado de los trabajos, en el caso de Félix Murcia, a veces, aún habiéndose dado por buenos y si hay oportunidad de hacer cambios entre toma y toma, suele hacerlos. Estaría corrigiendo siempre un decorado. No lo terminaría nunca. Es perfeccionista hasta ese extremo.

4.3. Del diseño a la plasmación

Cuando se habla de diseño, Félix Murcia es muy tajante en este punto y manifiesta que este está pensado para acercarse lo más posible a lo que se va a plasmar y para hacernos una idea de cómo quedará la secuencia filmada. Así lo manifiesta en su libro: “Los bocetos artísticos suelen ser el recurso gráfico más utilizado para expresar tanto ideas como propuestas escenotécnicas, y se realizan con la pretensión de definir unos espacios concretos en los que se va a desarrollar una acción”⁵⁹. Diseñar es un proceso general para todas las películas. Al principio de este capítulo ya vimos unos ejemplos de algunos compañeros de profesión de Félix Murcia, como cada uno dominaba un tratamiento plástico diferente, en este punto seguiremos descubriendo como lo hace nuestro objeto de estudio. Félix Murcia suele dibujar mucho a mano alzada y siempre realiza él mismo tanto los bocetos previos, los técnicos, como los dibujos definitivos, (no se los facilita al ilustrador que se suele contratar). Normalmente, dibuja con rotring de 0,2, y a lápiz 2B, hace los dibujos a línea negra con el fin de utilizarlos como matriz para hacer fotocopias y trabajar sobre ellos con diferentes técnicas a color: lápices, acuarela, gouache, tintas, acrílicos... Otras veces, realiza collages y fotomontajes con acetatos sobre fotos de localizaciones, mediante estas transparencias se va viendo la transformación que ha de realizarse en el escenario natural, con el fin de ver el posible efecto final más real. En ocasiones, no suele terminar los bocetos completamente, solo le da color a lo más destacado y el resto lo deja en blanco y negro. También utiliza storyboards y paletas de color, como ya dijimos al comienzo de nuestra tesis. La utilización de cada uno de estas intervenciones gráficas dependerá de las necesidades que requiera cada película.

⁵⁹MURCIA, Félix. 2002, p. 161

A continuación, se presentan algunos ejemplos de dibujos realizados para diferentes proyectos donde se han usado diferentes técnicas para definir la idea:

Comenzamos con *Luces de Bohemia* (1985), adaptación de la obra teatral homónima de Ramón María del Valle-Inclán (1920). Como ya hemos dicho en alguna ocasión a lo largo de la investigación, se trata de una película donde más del 90% es construida artificialmente tanto interiores como exteriores. Con este trabajo, Félix Murcia tuvo la oportunidad de realizar un proyecto de dirección artística completo en los entonces abandonados estudios Bronston. Se utilizó el plató de grandes dimensiones, de 2.100 metros cuadrados de superficie y 16 metros de altura, para montar los decorados de las calles e interiores que aparecen en la película, a excepción de media docena de ellos que se rodaron en escenarios naturales adaptados. A continuación veremos un ejemplo de como dibuja, da color y realiza un fotomontaje con acetato sobre la localización elegida para una de esas pocas escenas que fueron rodadas en un exterior.

Se trata del momento en que empleados del Servicio Judicial, se llevan los cuerpos sin vida de las desdichadas mujer e hija de Max, que sin ninguna esperanza de futuro tras la muerte de este, deciden quitarse la vida.



Imagen 32. Fotografía de la localización natural, de la calle de la casa de Max.



Imagen 33. Boceto matriz de la escena anteriormente descrita.

Dibujo a Lápiz y rotulador sobre papel. DIN-A4.



Imagen 34. Boceto matriz de la escena anteriormente descrita. Entono de la escena.

A color. Acuarela y gouache sobre papel. DIN-A4.



Imagen 35. Boceto matriz de la escena anteriormente descrita. Personajes de la puesta en escena y vestuario. A color. Acuarela y gouache sobre papel. DIN-A4.

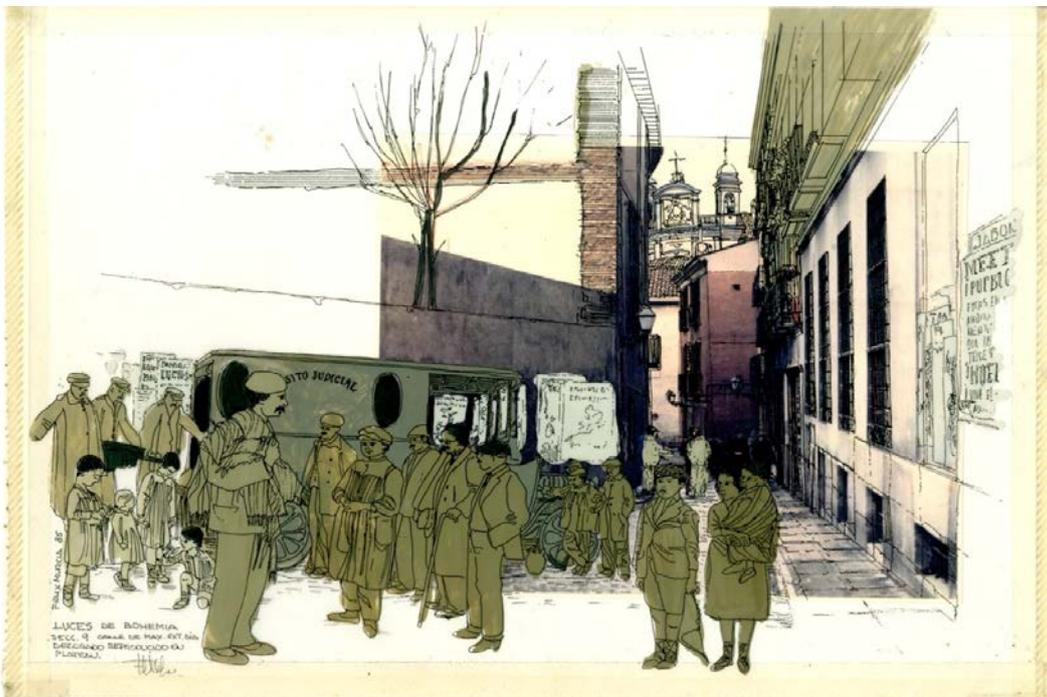


Imagen 36. Boceto de la escena anteriormente descrita. Personajes, calle, fondo y vestuario. A color. Acuarela y gouache sobre acetato. DIN-A4.

La imagen siguiente corresponde a un dibujo técnico de la fachada de la casa y el portal donde transcurre la acción de la secuencia tratada. Esta parte de la fachada ya es totalmente construida.

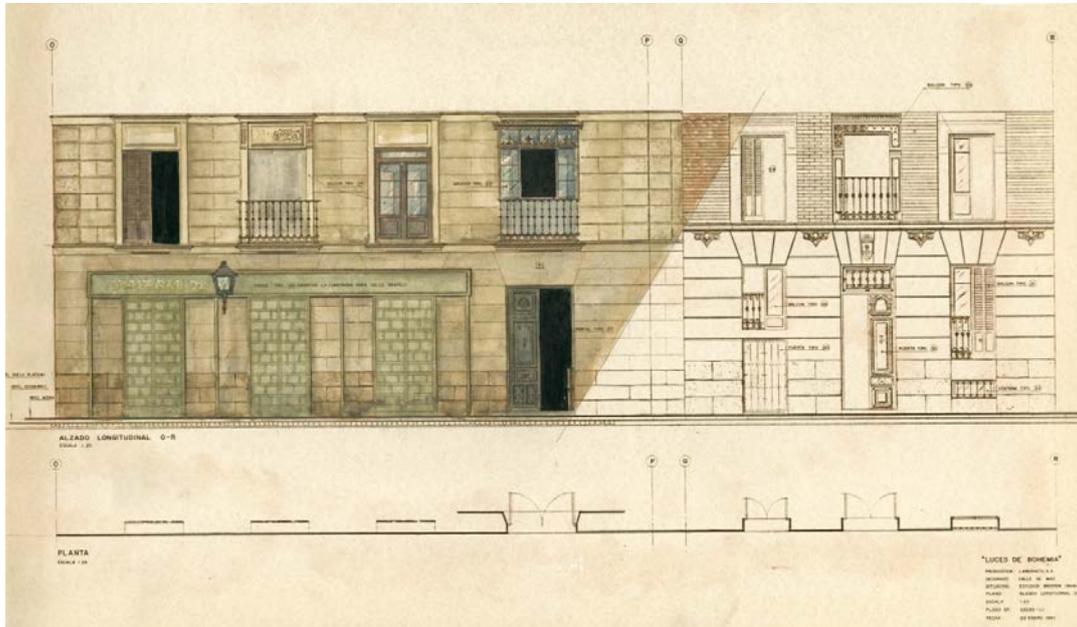


Imagen 37. Dibujo técnico del alzado de fachada de la calle donde transcurre la escena anterior. Plano a tinta y acuarela sobre papel. DIN-A3.



Imagen 38. Fotograma de la película correspondiente a los bocetos anteriores.

Otro ejemplo donde podemos apreciar la maestría con que realiza los bocetos Félix Murcia y de la utilización de otras técnicas artísticas lo podemos ver en los dibujos realizados para las películas *Valentina* y *1919 Crónicas del Alba* (Antonio José Betancor, 1982).

Las dos películas se rodaron como si fuese una sola de larga duración, aunque se comercializaron separadamente y como una mini serie para televisión con otro montaje.

Las imágenes que nos ocupan a continuación, en realidad corresponden a una sola pero adaptada a dos momentos diferentes. Se trata de una transformación un dibujo de un mismo espacio pero para cada película y época diferente.

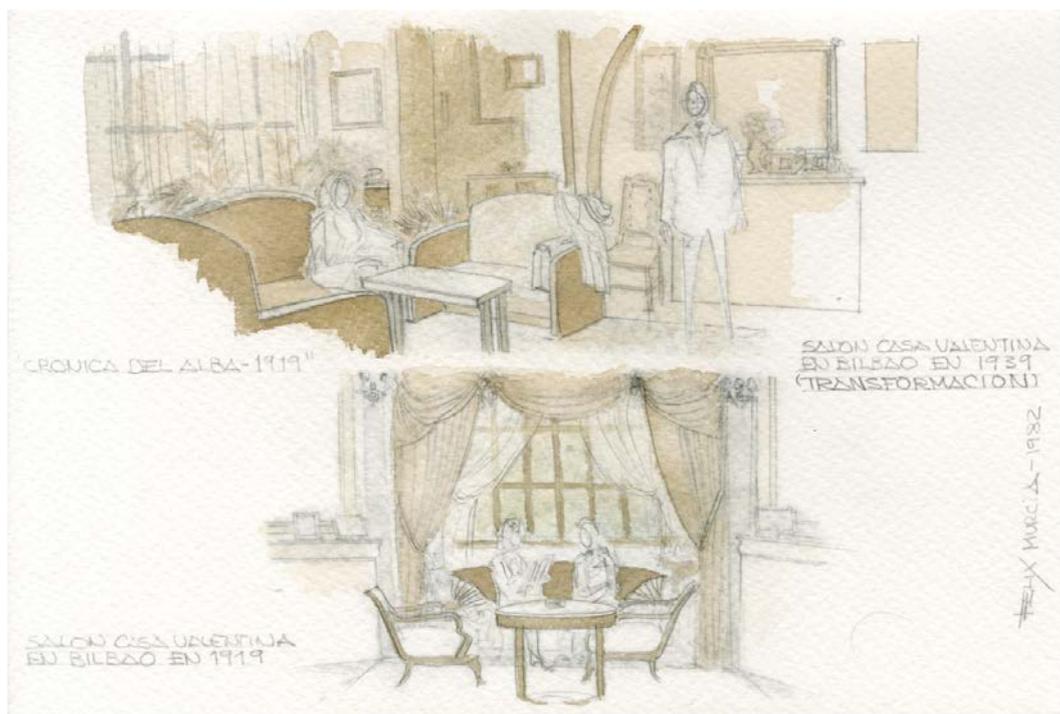


Imagen 39. Transformación del mismo escenario (casa de Valentina), por el paso del tiempo: 1919-1939. Boceto a lápiz y acuarela sobre papel. DIN-A4.



Imagen 40. Fotograma. Casa de Valentina, en Bilbao en 1919. Película *Valentina*.



Imagen 41. Fotograma. Casa de Valentina, en Bilbao en 1939. Película *1919 Crónicas del Alba*.

Con este planteamiento tan plástico y personal que tiene Félix Murcia para realizar sus bocetos no nos ha de extrañar que se incline también de forma habitual por la realización de storyboard artísticos; los utiliza como herramienta primordial ya que con ellos puede dar continuidad a la escena dibujada y a decorados que están dispersos geográficamente. Los dibuja, los pega por orden y de esta forma, se los presenta al director para que vea cómo va a quedar cuando se rueda la escena. No decide la óptica o el encuadre, sólo como va a ser la película. Este tipo de storyboard se puede ver en las películas *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1997) y *Mararía* (Antonio José Bentancor, 1997). Los storyboards técnicos los ha realizado en escasas ocasiones como por ejemplo en las películas: *Visionarios* (Manuel Gutierrez Aragón, 2000) y *Todos estamos invitados* (Manuel Gutierrez Aragón, 2007). El storyboard técnico o de planificación es el más conocido ya que es el más difundido, éste sustituye a lo que hasta hace poco tiempo era el “guión técnico” y que se utiliza para determinar todos o parte de los planos que hay que rodar en cada secuencia, valorando el encuadre, la óptica y el movimiento de la cámara. Normalmente, estos storyboard los hacen otros dibujantes que nada tienen que ver con la dirección artística, ya que sus dibujos no han de expresar ningún aspecto plástico o artístico. En cualquier caso, queda claro que cada boceto o diseño Félix Murcia lo realiza aplicando las diferentes técnicas que domina, en función del tratamiento plástico que vaya a tener cada película.

La aplicación del storyboard artístico se puede ver seguidamente en la película *El perro del hortelano* (1997).

El Storyboard artístico que dibuja Félix Murcia en esta ocasión lo realiza con la intención de unir dos lugares alejados geográficamente: el interior de la Iglesia de Setúbal y el exterior del Palacio de Sintra. Al observarlo no se aprecia ese alejamiento geográfico. Se trata, concretamente, de la escena que corresponde al interior de la iglesia y fuera de ella donde la protagonista reza y escucha la misa ante los ojos de los demás asistentes a la liturgia así como cuando es rodeada por comediantes al salir al exterior.

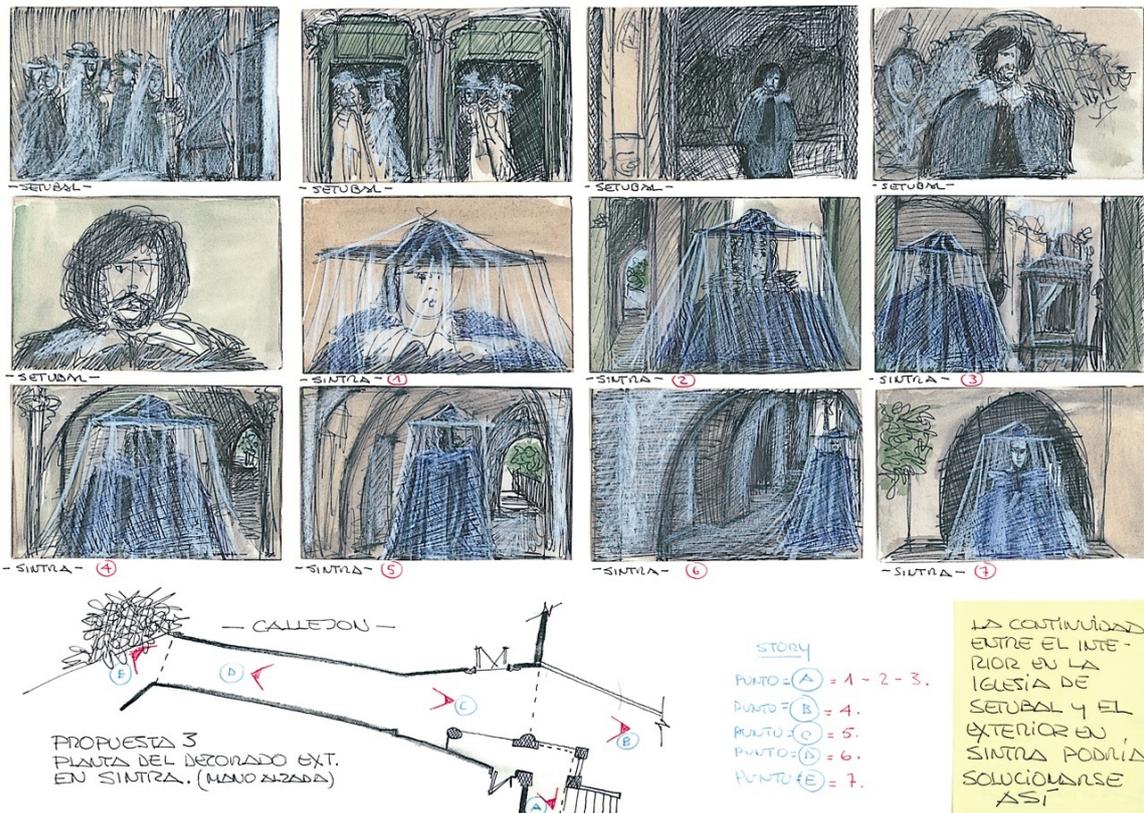


Imagen 42. Storyboard artístico donde se une: el interior de la Iglesia de Setúbal y el exterior de Sintra. Dibujos ilustrativos de la unión (campo y contracampo) entre escenarios filmados en dos localidades diferentes. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. DIN-A3.



Imagen 43. Fotograma del Interior de la Iglesia de Setúbal.



Imagen 44. Fotograma exterior de Sintra.

Un ejemplo de la otra aplicación de storyboard, el técnico, la podemos ver y entender con la película *Todos estamos invitados* (2007). La escena sucede al principio de la película, se trata de un intento de incendiar un camión en marcha para poder tomarlo como escudo y atravesar un cordón policial que intenta detener al coche donde van los malhechores.

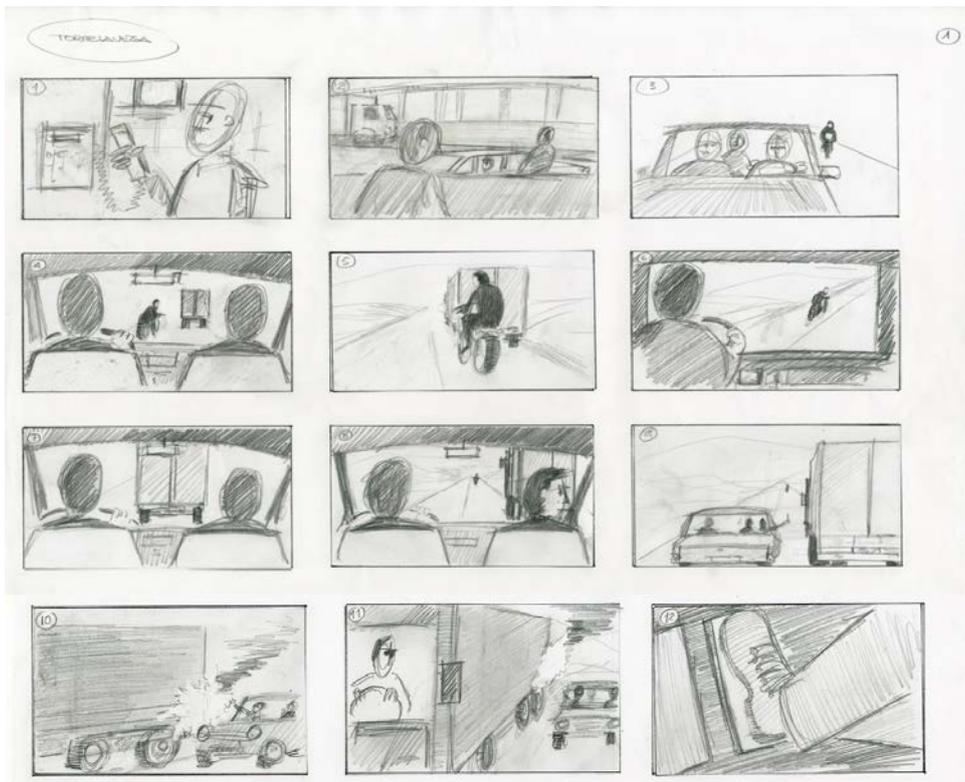


Imagen 45. Storyboard de planificación realizado. Lápiz de grafito sobre papel. DIN-A3.

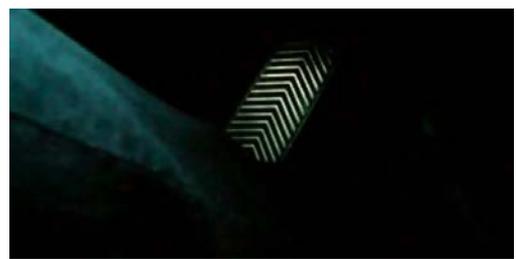


Imagen 46. Unión de fotogramas correspondientes al storyboard anterior.

Siguiendo con el tema que nos ocupa, el modo de hacer de Félix Murcia desde el diseño a la plasmación, continuamos por el camino que sigue él. Llegados a este punto tendrá que decidir cómo plasmar todos los diseños, dibujos, storyboards...todo lo realizado previamente antes de llegar a la construcción final. Según Félix Murcia, el diseño se puede elaborar partiendo de la nada, o por el contrario puede ser un diseño sobre una base ya preexistente, lo que lo convierte de hecho en una transformación, dándole otra función u otro aspecto. En realidad, sólo se construye lo que se va a ver por la cámara. Rescatamos lo que opina Félix Murcia:

Un director artístico debe de dotar a estos escenarios, ya sean naturales (paisajes), artificiales preexistentes (edificaciones), construidos artificialmente (decorados), o adaptados (paisajes y edificaciones reales y decorados artificiales), tanto de funcionalidad como de expresividad, desde las exigencias que plantea cualquier acción dramática que se pretenda filmar⁶⁰.

Hoy en día, lo que se hace en la mayoría de los casos es tomar los escenarios naturales como punto de partida para convertirlos en decorados. El resultado de este proceso es lo que Félix Murcia denomina "escenario adaptado". Se trata de una solución que siempre se ha utilizado, pero, hasta la generación de directores de arte de Félix Murcia, hubo ciertos problemas de resolución cuando en una misma película había que utilizar decorados naturales y artificiales unidos geográficamente, porque se notaba mucho cuando eran unos y cuando eran los otros. Lo que quizá consiguieron respecto a la generación anterior, por ejemplo, Rafael Palmero, Fernando Sáenz y Félix Murcia fue que no se notara cuando un decorado era artificial y cuando natural, o cuando eran mitad y mitad de ambas cosas. Estaban concebidos de tal manera que el espectador no sabría diferenciarlo. Cuando se produjo la total desaparición de los Estudios Cinematográficos, allá por los años 60, los Directores Artísticos se vieron obligados, entre ellos él, a retomar la escenografía mixta, a la contra de lo que había sido la práctica habitual hasta entonces, todo decorados artificiales realizados en estudio, o fusionando escasísimos decorados artificiales con sobreabundantes escenarios naturales, o peor aún, rodando totalmente en escenarios preexistentes sin apenas ninguna intervención o transformación decorativa. Esta fusión reinventada hizo que fuera perfeccionada en general por una generación concreta, joven en aquel momento, que aún permanecía trabajando a caballo entre el

⁶⁰MURCIA, Félix. 2002, p. 45.

diseño de los decorados construidos en estudio y su alternancia con escenarios arquitectónicos naturales. Se procuraba buscar otros espacios más favorables en todos los sentidos, incluida la relación directa interior-exterior, pero especialmente en los que además poder llevar a cabo reformas o transformaciones de obra civil, para conseguir el aspecto visual deseado como se hace cuando se diseñan los decorados para ser construidos en los platós. Esta experiencia adquirida por Félix Murcia durante semejante periodo de su dilatada andadura profesional, le ha permitido dominar como pocos esa fusión de decorado interior y exterior, es decir decorados adaptados o mixtos. Será con la llegada de la democracia a finales de los años 70 cuando los directores artísticos retomen esa fusión de técnicas a la hora de trabajar en una película y hasta la actualidad la siguen utilizando, unos mejor que otros, claro está. En la gran mayoría de las películas donde ha intervenido Félix Murcia se puede apreciar lo aquí expuesto, como es obvio dependiendo del tipo de película la intervención varía. En algunas ocasiones utiliza decorados naturales que requieren cierta intervención, como en *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1979), o construye directamente sobre un paisaje natural, como en *El bosque animado*, *Tirano Banderas* (José Luís García Sánchez, 1993), o *El capitán trueno y el santo grial* (Antonio Hernández, 2010). Otras veces construye y transforma el interior de alguna , como por ejemplo en *Maravillas*, (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980), *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), de igual modo, trabaja sobre escenarios preexistentes, como por ejemplo la construcción de ingeniería que realizó para la película *El perro del hortelano*. Otras trabaja como ya hemos adelantado anteriormente, sobre escenarios adaptados normalmente sobre ruinas, como por ejemplo en *Mararía*, *Los señores del acero*, (*Flesh and blood*, Paul Verhoeven, 1984), *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2002), o *El Capitán Trueno y el santo grial*. Y por último, pero no menos importante, cuando construye artificialmente lo que conocemos como decorado. Ejemplos son las películas, *Luces de bohemia* (Miguel Ángel Díez, 1985) o *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), *La caja* (Juan carlos Falcón, 2006) o *Valentina* donde cabe destacar la construcción de un decorado móvil.

Al hilo de lo expuesto, hagamos un inciso para hablar del decorado móvil que diseña Felix Murcia para la película *Valentina*. En ella, la historia que ésta cuenta, era muy importante para el protagonista, un niño de ocho años, la casa familiar y sus tejados; en especial estos últimos, ya que los utiliza tanto de escondrijo, a través del desván, como de observatorio. Desde estos tejados Félix Murcia debían mostrar diversos puntos del pueblo

en distintos momentos, con sus consiguientes cambios de luz, color y forma. Además, había que contar con la imposibilidad de hacer subir hasta el tejado al equipo técnico y artístico por el evidente riesgo que conllevaba. Para resolver todos estos problemas, Félix Murcia recurrió a una de las primeras técnicas elementales del cine mudo, la de diseñar un decorado móvil que rotase siguiendo la luz del sol. Con este fin, se construyeron sobre una gran plataforma elevada los tejados que componían el decorado, y esta plataforma, a su vez, provista de ruedas, se situó sobre una explanada natural a modo de terraza elevada preexistente delante de la colegiata de dicho pueblo, desde cuyo mirador se domina toda la población de este a oeste; de esta manera, los planos de acción sobre los tejados se rodaban desde el suelo con una pequeña grúa, desde todos los ángulos, sin necesidad de que subiese nadie más que los actores a los falsos tejados.

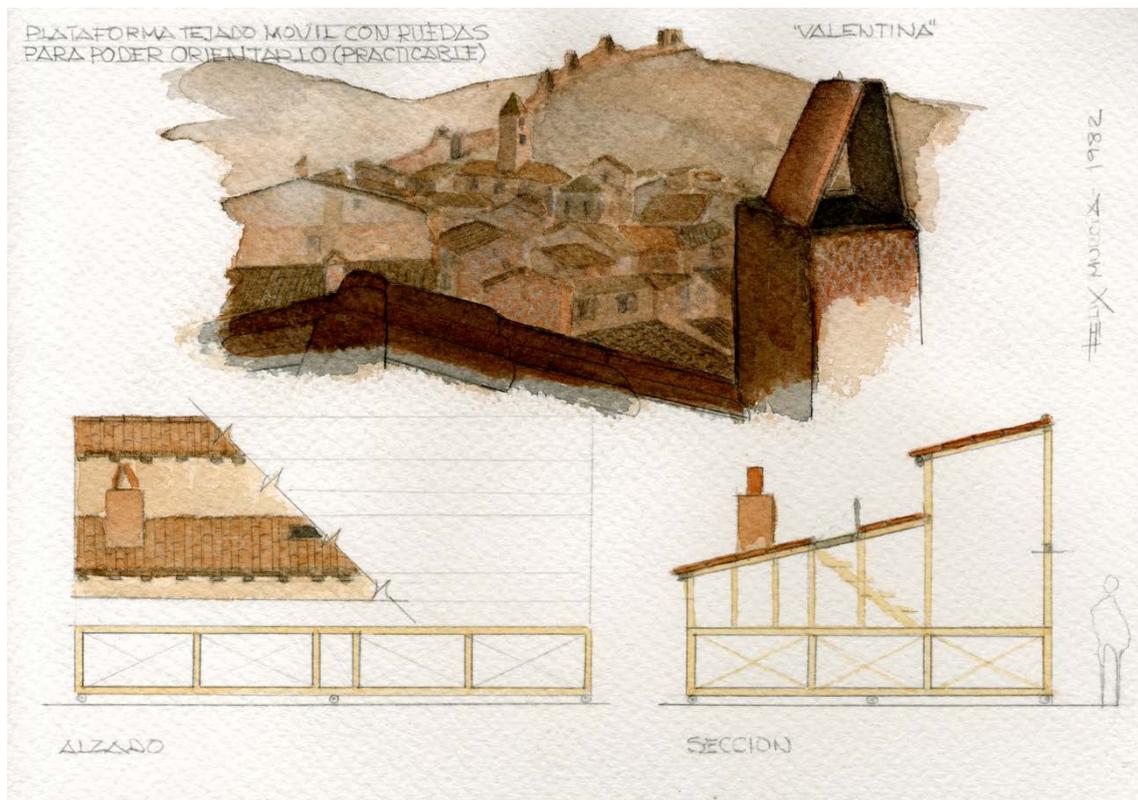


Imagen 47. Boceto artístico- técnico a lápiz y acuarela sobre papel, del decorado móvil.

DIN-A4.



Imagen 48. Fotograma de la película, *Valentina*, donde se aprecia el decorado móvil.



Imagen 49. Fotograma de la película, *Valentina*, donde se aprecia el decorado móvil desde otra perspectiva.



Imagen 50. Fotograma de la película, *Valentina*, donde se aprecia el decorado móvil desde otra perspectiva. Vista del pueblo, una panorámica del natural.

Al hablar de la fusión entre paisajes, edificaciones reales y decorados artificiales, no podemos dejar de mencionar las construcciones auxiliares, conocidas con el nombre de maquetas⁶¹, intervención que también se aplica en ocasiones en dicha fusión. Ejemplos de los diferentes tipos de maquetas tradicionales que Félix Murcia utiliza, se pueden ver en algunas películas como: *Luces de Bohemia*, donde se vale de miniaturas corpóreas a escala, o en la película *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1987), donde emplea la *Matte painting*, pintadas sobre una superficie plana recortable de aluminio.

⁶¹Maquetas: Reproducciones a escala de decorados reales o ficticios, seres fantásticos, etc., abaratando así el precio de una construcción a escala real.

Miniaturas corpóreas a escala.

Explicaremos mediante una serie de imágenes el proceso para realizar este tipo de maqueta en la película *Luces de Bohemia*.

Se trataba de crear el fondo de la ciudad de la época teniendo de primer plano el cementerio donde tenían que enterrar en la secuencia al fallecido protagonista Max. Lo primero que hará Félix Murcia será buscar la localización adecuada y mediante sus dibujos realizar el diseño de como deberá quedar integrada la maqueta sobre el dibujo matriz, para que el maquetista lo realice sin problemas.



Imagen 51. Localización para la ubicación de la maqueta al fondo.

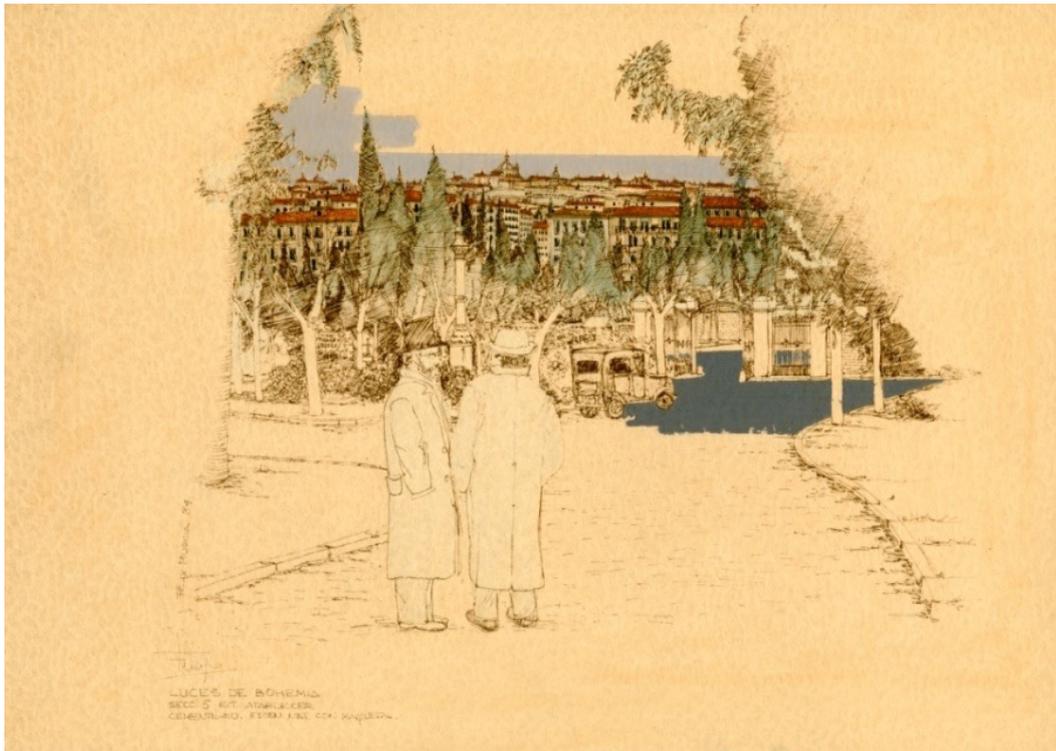


Imagen 52. Boceto a color del fondo a realizar por el maquetista en una urbanización natural. Acuarela, Gouache y rotulador sobre papel. DIN-A4.



Imagen 53. Ejecución de la maqueta propuesta por Félix Murcia. Maderas, cola y pintura.



Imagen 54. Fotograma de la película con la maqueta perfectamente integrada al fondo.

Matte painting

La maqueta utilizada para la película *Gallego* es otra variedad con unos resultados tan espectaculares como los conseguidos con la anterior. Se trata de pintar sobre una superficie plana recortable de aluminio lo que se tiene que ver en la escena que hay que rodar. Normalmente se utiliza para tapar algún elemento que no se tiene que ver, o para crear algún paisaje que no existe y al que integran totalmente en el paisaje.

Para concluir este apartado veremos dos ejemplos de una misma película, *Gallego*, donde Félix Murcia utilizó este tipo de maqueta.

En la primera tenían que integrar un pueblo inexistente en un entorno natural de Galicia. Se puede apreciar como Félix Murcia pinta y supervisa ambas maquetas y escenas.



Imagen 55. Fotografía de Félix Murcia terminando de pintar la plancha de aluminio y supervisando el trabajo del maquetista.



Imagen 56. Fotografía del resultado final de la integración de la maqueta en el entorno natural.

En el segundo ejemplo, veremos el mismo tratamiento para otra escena de la misma película donde en este caso tenían que eliminar el fondo que se veía desde el puente, parte de la ciudad de la Habana.

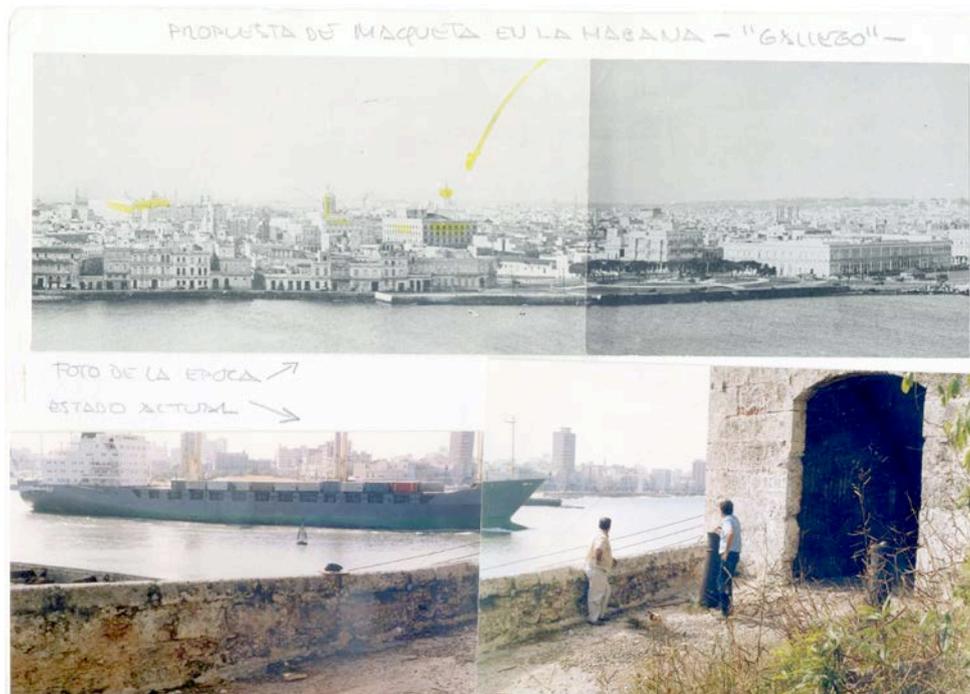


Imagen 57. Fotografía de la localización donde se aprecia el fondo que se tenía que cambiar.



Imagen 58. Fotografía de Félix Murcia con la maqueta en la mano para mostrar como debe de quedar, con la ciudad de la Habana transformada, a la época que corresponde, al fondo.



Imagen 59. Resultado final.



Imagen 60. Fotogramas de la película *Gallego*, donde pasa totalmente desapercibida la intervención de Félix Murcia.

La plasmación de los proyectos que se elaboran en el departamento de Dirección Artística. Depende, como es sabido, de otras secciones profesionales especializadas, que se rigen por su propio sistema orgánico, incluso laboral como es el caso de esta sección que nos ocupa, la de construcción de decorados que suele funcionar como empresa. Al llegar a la materialización final de un proyecto, cabe puntualizar que irremediamente, en los tiempos que corren, son cada vez más utilizados como herramienta básica una serie de programas digitales que pueden sustituir a lo artesanal. Félix Murcia en escasas ocasiones los ha utilizado como, por ejemplo, en las películas: *Secretos del corazón*

(Montxo Armendáriz, 1996), *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2002) o *El Capitán Trueno y el santo grial* (Antonio Hernández, 2010).

Proyecto digital para la película. *Secretos del corazón* (1996).

Secretos del corazón es una de las pocas películas en las que emplea de herramienta la digitalización para solucionar un problema, en este caso el que presenta un paisaje. Tenían que poner al fondo del río una ciudad inexistente, así que esta vez se optó por hacerlo digitalmente. A continuación se verá, como se plantea para hacerlo y el resultado final en el fotograma.

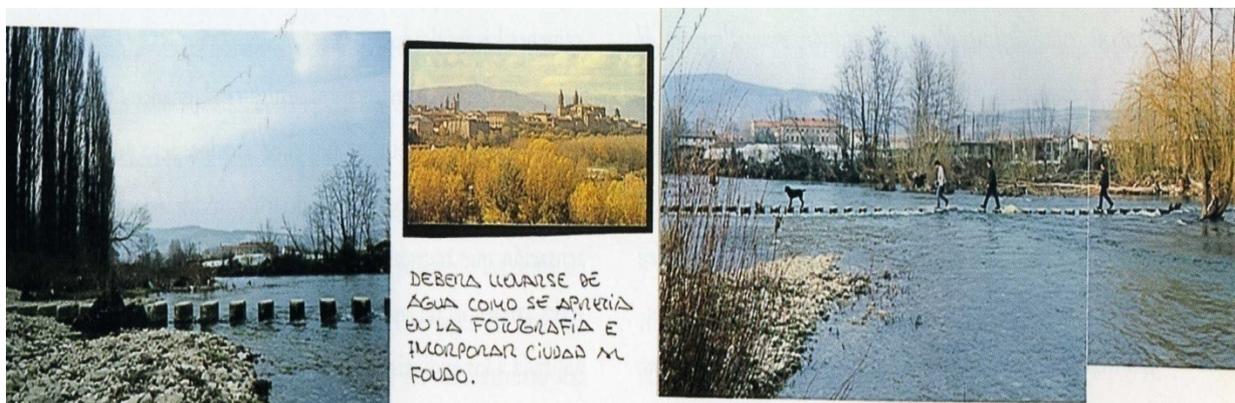


Imagen 61. Localización y preparación para la escena con el río con agua y la ciudad al fondo. Fotomontaje.



Imagen 62. Resultado final para el tratamiento digital.

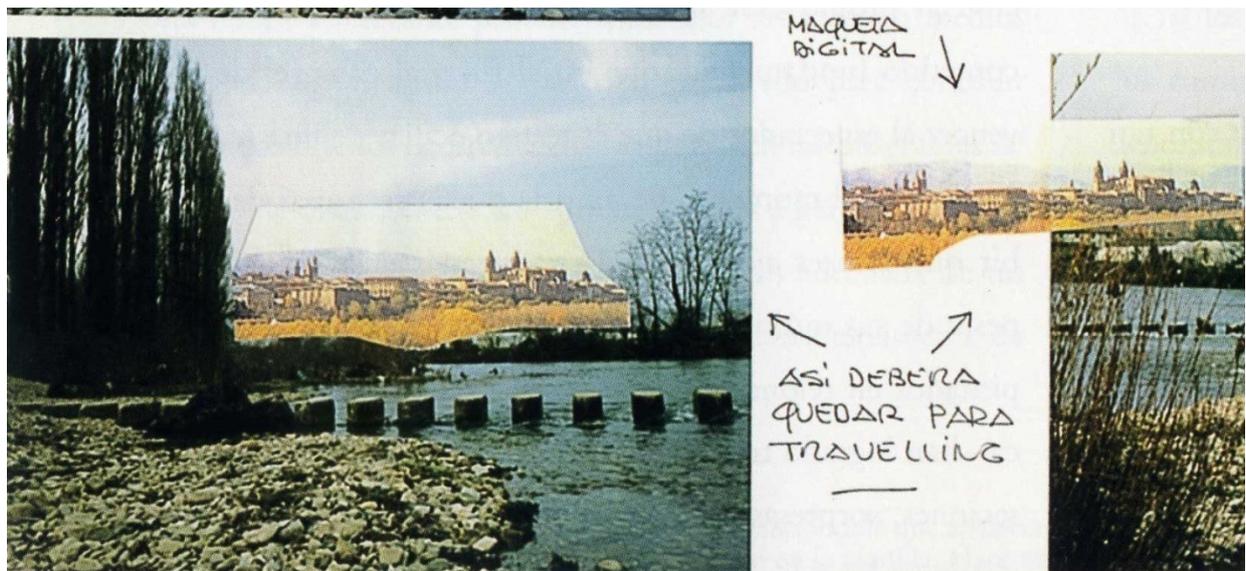


Imagen 63. Detalle del resultado final para el tratamiento digital.



Imagen 64. Resultado final de la escena de la película, con el pueblo del fondo totalmente integrado en la historia.

Para la filmación final de esta escena, como el caudal del río en ese momento era insuficiente se tuvo que pedir que soltaran más cantidad para el momento del rodaje, de esta forma se conseguía el efecto deseado por Félix Murcia, que el niño protagonista temiera cruzar por él. La acción lo requería. En el fotograma se aprecia claramente.

Proyecto digital para la película. *La luz prodigiosa*

Película basada en la novela homónima del escritor y guionista Fernando Marías, consta de dos partes, una que pertenece al pasado en los años 30, y la historia que se desarrolla en los años 80. El uso de los efectos especiales nos permite viajar de la Granada sumida en plena Guerra Civil a la Granada de los años ochenta a través de una vista panorámica de la ciudad, eliminando o añadiendo edificios y otras huellas del paso del tiempo. Un ejemplo donde se aprecia claramente este paso del tiempo mediante efectos, es el edificio del asilo.

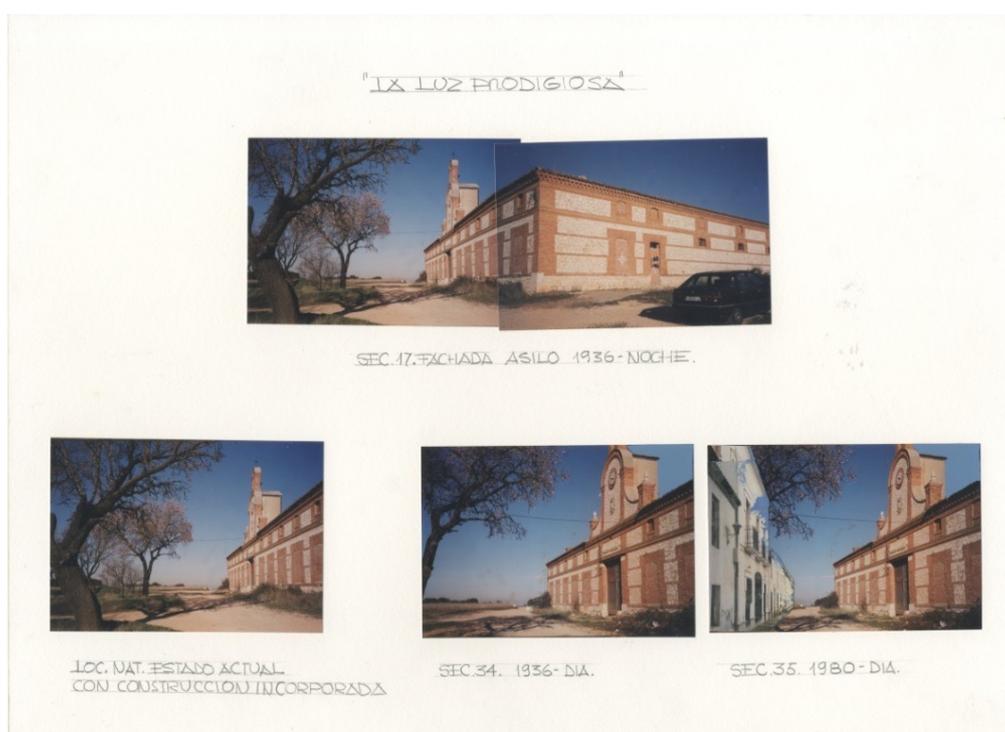


Imagen 65. Montaje fotográfico de las localizaciones para las dos épocas que nos ocupan.

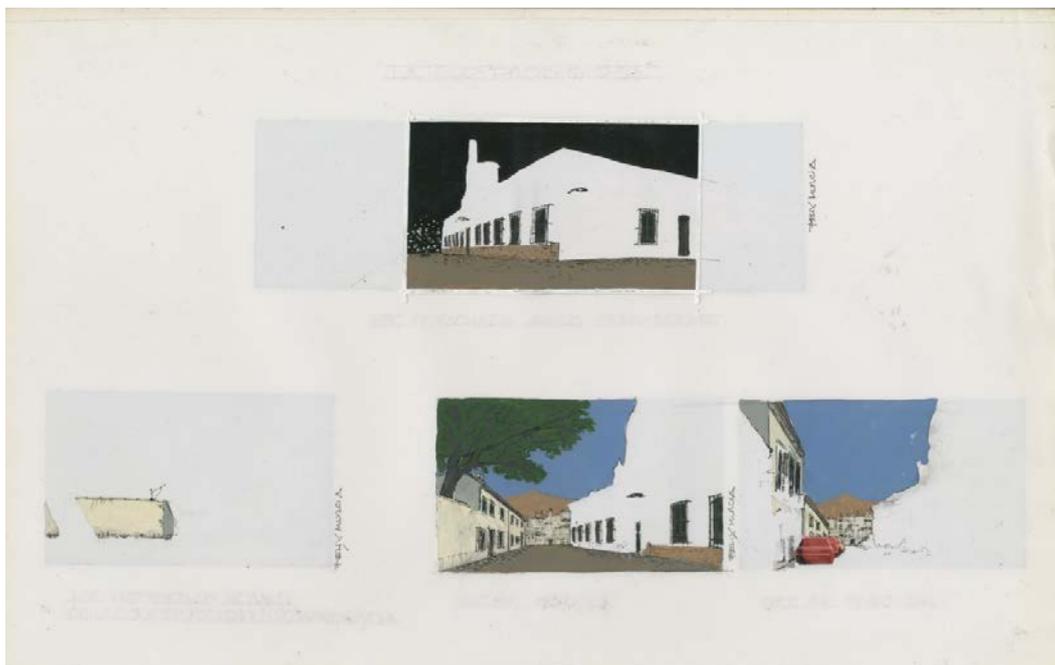


Imagen 66. Intervención sobre la foto anterior. Acetato, gouache y rotulador.



Imagen 67. Resultado final al unir acetato intervenido por Félix Murcia y la fotografía.

Acetato, gouache y rotulador.



Imagen 68. Fotograma con intervención digital. Los años 30. 1936.



Imagen 69. Fotograma. Granada en los años 80. 1980.

La escena tratada anteriormente está rodada en Madrid y sin embargo al fondo se puede ver la granadina Sierra Nevada, escenario donde se desarrolla la película. El truco digital es perfecto.

En este capítulo hemos analizado la manera de hacer de Félix Murcia, las diferencias que caracterizan su método de trabajo. La forma de enfrentarse al guión con las tres lecturas que hace de él, la fragmentación que realiza de dicho guión, mediante el diseño, la construcción y finalmente, la plasmación. Se ha pretendido acercar algunas de sus

aportaciones más atractivas por los diferentes tratamientos y resoluciones que plantea frente a las diversas necesidades que se presentaban en cada obra expuesta, atendiendo a una alta capacidad creativa y profesional. Esto nos va a permitir seguir en el siguiente capítulo hacer un recorrido con mayor profundidad por algunas de sus películas más influyentes de las últimas décadas y reflexionar sobre la importancia del director de arte y su tarea. Nos ayudará a ver mediante imágenes la plasmación de esa mirada, esas aportaciones personales que con su experiencia y profesionalidad nos ha donado Félix Murcia. Para ello nos apoyaremos en los momentos más característicos y relevantes de cada película seleccionada.

CAPITULO 5. JUICIOS CRÍTICOS EVIDENTES Y EMPÁTICOS

De acuerdo a la coherencia metodológica que en esta investigación se aspira, y basándose esta coherencia en la mirada plástica de Félix Murcia y la ubicación de esta mirada y su fundamentación dentro de las tres piedras angulares de Lucy Lippard, llegamos a nuestro último capítulo. Éste equivale a la última piedra angular que la historiadora y crítica de arte propone: elaborar juicios críticos evidentes y empáticos. Teniendo presente que las piedras angulares no son herramientas conceptuales ni rígidas ni dogmáticas sino orientativas, y siendo la palabra juicio poseedora de múltiples acepciones, en el marco de esta investigación la asumimos como una evaluación conceptual y como una operación del entendimiento. Tanto en su forma de evaluación conceptual como en la de operación del entendimiento, ambos juicios están acotados según los criterios de evidencia y empatía. Esta acotación en el proceso de evaluación y entendimiento tiene un propósito concreto y nítido: manifestar la mirada plástica de Félix Murcia en la dirección artística. Con esta manifestación evidenciamos los principios generales que hemos ido postulando, y lo hacemos de un modo empático, esto es, poniéndonos en lugar de él, cuestión que es posible en la medida en la que hemos tratado de ir reconstruyendo su mirada. Por último, añadir que este ejercicio de manifestación se llevará a cabo en primer lugar dentro su filmografía, y en segundo lugar dentro de un número concreto de estas películas.

5.1. Filmografía seleccionada y criterios plásticos

El problema fundamental al que trata de responder esta investigación es cómo poner en valor la dirección artística de Félix Murcia. Este recordatorio no es gratuito. No se trataba de realizar un estudio monográfico sobre su filmografía, ni de analizarla exhaustivamente. Nuestro problema ha sido otro, y por tanto, nuestros pasos para resolverlo tienen que ser necesariamente otros. Es preciso realizar esta aclaración porque muy probablemente de acuerdo a otras lógicas metodológicas menos transversales cabría esperarse de este último capítulo ese análisis exhaustivo de toda su filmografía. No es eso lo que tendrá lugar a continuación. Así pues, se realizará un estudio desde el punto de vista plástico de algunas de sus obras cinematográficas, estudiaremos el uso que hace de los elementos básicos de diseño con los que trabaja, atendiendo a las necesidades dramáticas que se dan en cada película. Se reflexionará y estudiarán las particularidades del lenguaje formal

empleado por Félix Murcia, dejando ver la evolución de la idea hasta llegar a la concreción final de la película. En este capítulo se intentará reflexionar sobre la importancia y trascendencia que tienen los elementos plásticos expresivos que conforman los espacios cinematográficos a la hora de crear una atmósfera adecuada que apoyo el clima dramático de la acción que tiene lugar. Veremos como estos elementos, el color, la forma y verosimilitud, dependiendo de su disposición en los escenarios que conforman el repertorio visual de una obra audiovisual permiten contextualizar y aportar una información tanto o más importante que la verbal. Así pues, para manifestar la mirada plástica y sus principios generales nos resulta apropiado y suficiente proceder a realizar una selección breve de su filmografía. Esta selección está basada, como ya hemos dicho, en la evidencia y empatía. Se trata, por una parte, de películas que han sido reconocidas y premiadas por su trabajo de dirección artística, y por otra, la constituyen películas que en nuestro caso nos han resultado especialmente estimulantes y motivadoras para abordarlas. Sin duda, podría ser una lista más extensa, pero nos ha sido de vital importancia en este apartado mantener la coherencia metodológica y el equilibrio entre sus partes.

Las películas seleccionadas han sido: *Días contados*, *Carmen*, *El bosque animado*, *Mararía*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *La caja*.

5.1.1 *Días contados*: el color con ausencia de color.

Al hablar de *Días contados*, podemos definirla como una película a color con ausencia de color, como la anteriormente mencionada *El Crack* (1980). Nos encontramos ante otro claro ejemplo de la magistral utilización a cargo de Félix Murcia del color con objeto de conseguir el dramatismo apropiado que la historia precisa. Nos vamos a permitir comenzar citando a Cari Theodor Dreyer, guionista danés, considerado uno de los mayores directores del cine europeo, en un artículo publicado en (*Cahiers du Cinema* 1963), defiende lo siguiente:

Los colores son una ayuda preciosa para el director. Conscientemente elegidos en función de su efecto emocional y bien ajustados unos a otros, pueden añadir a una película una calidad artística que no tendría sin ellos. Continua: (...) es absolutamente necesario que los productores se decidan a buscar la ayuda de los que son capaces de ayudar al cine, los pintores, del mismo modo que poco a poco han consentido en

asegurarse la colaboración de poetas, escritores, compositores y maestros de ballet. Es necesario establecer un "guión-colores", paralelo al verdadero guión, y es necesario, en la elaboración de la continuidad, detallar los esquemas hasta el más mínimo detalle, llevarlos hasta el final, hasta el momento en que se muestren como grandes telas vivientes y coloreadas, sobre el muro de la sala de cine⁶².

Estamos de acuerdo igual que Félix Murcia en la reflexión sobre la utilización del color que realiza Dreyer anteriormente. La elección correcta de la paleta de color de una película es primordial ya que debe de coordinarse perfectamente con los espacios elegidos donde se desarrollaran las diferentes acciones de la película. Muchos directores artísticos ni se plantean esta cuestión. Sin embargo, Félix Murcia desde siempre ha tenido presente esa herramienta que es el color como expresión, así como la importancia que tiene en la acción dramática de un film. Recordemos su gran pasión por la pintura que lo guió hacia la profesión que ahora desempeña. Se puede deducir que los directores artísticos que tienen una experiencia pictórica o vienen del campo de la pintura o de las bellas artes, sí tienen esa inquietud, porque saben que es muy importante y que puede cambiar muchísimo la estética de una película. No va a cambiar el guión, la acción, la puesta en escena, pero sí va a crear otro estado anímico en el espectador muy diferente a lo que a lo mejor necesita esa secuencia. Félix Murcia siempre que la película lo requiere diseña una paleta de color, como lo hizo para ésta.

⁶² DREYER, Cari Theodor. *Écrits V. Le film en couleurs et le film colorié*, 1955. En *Cahiers du Cinéma*, n. 148, octubre de 1963, pp 3-4.

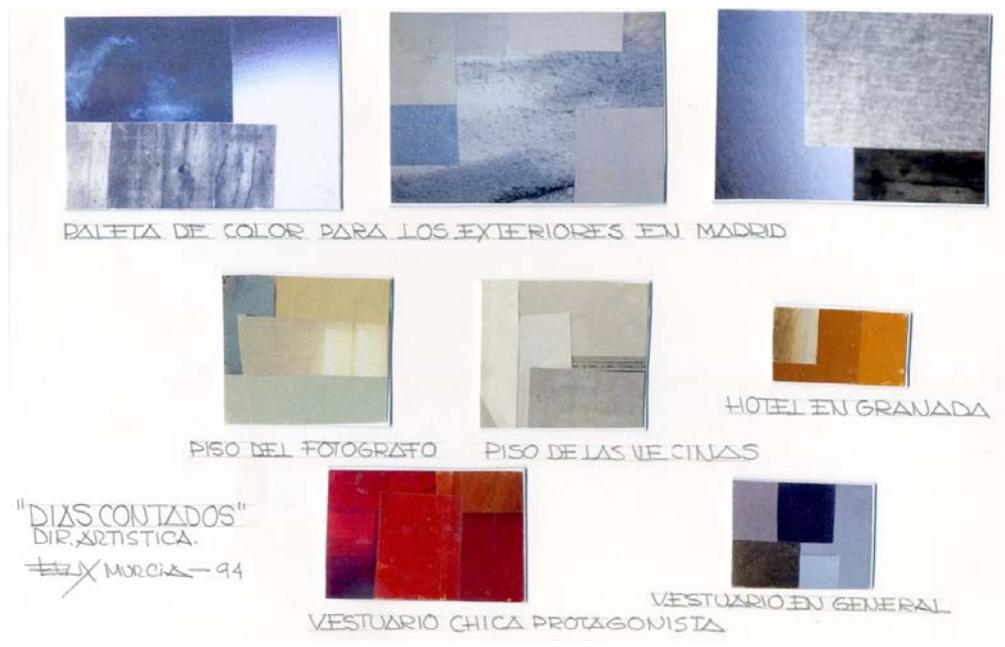


Imagen 70. Paleta de color, para el estudio del color de la ciudad y de los personajes. Collage con trozos de revistas sobre papel. DIN-A3.

Días contados tiene todo un tratamiento plástico muy pensado, aunque este extremo pueda pasar inadvertido, pero el resultado es evidente. La película está inspirada en la novela homónima de Juan Madrid, 1993. Está rodada en Madrid, pero se manipuló la realidad de la ciudad hasta puntos insospechados por el espectador, llegándose a alterar la imagen de Madrid por completo. Entre Félix Murcia y Juan Madrid hubo diferencias de opinión sobre cómo debía ser el Madrid que se trataba en el libro y el de la película. La imagen de la ciudad en la que transcurre la historia es la Madrid de los ochenta. Según el escritor Juan Madrid, todo transcurre en Malasaña, la zona de la famosa movida madrileña, donde está, por ejemplo, la Plaza Dos de Mayo que es una plaza recoleta pero luminosa, también tiene una terraza con un bar, hay arbolitos. Es una zona muy luminosa y viva. Sin embargo, Félix Murcia cambió todo esto, le dio un giro total. Convirtió ese lugar en un lugar deshumanizado, claustrofóbico, un lugar inhóspito y frío. El color en esta película pasó a no tener importancia presencial. Como algo anecdótico, nos cuenta Félix Murcia que el propio director Imanol Uribe y el compositor de la música de la película José Nieto, le preguntaron por el color que iba a tener la película, para realizar la música acorde a la intervención plástica que se fuera a realizar. En *Días contados* nos encontramos ante un claro ejemplo de utilización dramática del color. Una calle céntrica de Madrid, con coches aparcados como siempre, las mismas tiendas, las mismas

fachadas, cuando Félix Murcia interviene sobre esa calle, se convierte en otra diferente. Hay coches aparcados, pero ninguno de ellos es blanco, ni rojo vivo, ni verde brillante, ni negro, todos son de colores oscuros, lo mismo sucede con las tiendas, todos los elementos de colores vivos los oculta con otros oscuros. La utilización de esta gama de colores tan restringida, principalmente, gris y azul, se convierte en un recurso dramático fundamental. Sirve para retratar perfectamente el mundo sórdido y gris en el que se mueven, los personajes sórdidos y grises que protagonizan la historia.



Imagen 71. Boceto de una Calle de Madrid. Lápiz de grafito sobre papel. DIN-A4.



Imagen 72. Fotograma de la calle de Madrid anteriormente dibujada sin color.

Con la finalidad de conseguir la atmósfera deseada llegó a hacer otras cosas como, por ejemplo: para conseguir que la ciudad fuera más inhóspita, cuando había que rodar en la calle con árboles, como no los podía cortar, inventó una especie de jaulas un tanto agresivas que servirían para proteger el árbol cuando es joven, para que crezca derecho y se inventó también que iban a servir para que los perros hicieran sus necesidades en los alcorques⁶³. Buscó una justificación. Esa aportación le supuso, posteriormente, una medalla como inventor.⁶⁴

A continuación, podemos ver el ejemplo de estas jaulas protectoras de árboles.

⁶³ El alcorque o cajete es el agujero que se practica alrededor del tronco de un árbol, para almacenar el agua de riego o de la lluvia, e incluso el abono u otro fertilizante, imposibilitando de este modo que todo esto se esparza por el alrededor y se pierda sin ser hielo.

⁶⁴ BRUSSELS EUREKA '94. 43^{ème} SALÓN MUNDIAL DE L'INVENTION, DE LA RECHERCHE ET DE L'INNOVATION INDUSTRIELLE 9-16/11/1994. . FÉLIX MURCIA AGUAYO - ESPAGNE / SPANJE. Stand Ns / Nr: 2703 de / van: CÁMARA DE INVENTORES DE ESPAÑA. -Structure pour la protection des arbres. Permet de contrôler la croissance des arbres, en protégeant leur tronc. Cet appareil entrame l'arbre á pousser de maniere tres rectiligne tout en constituant un élément décoratif.(p 43).

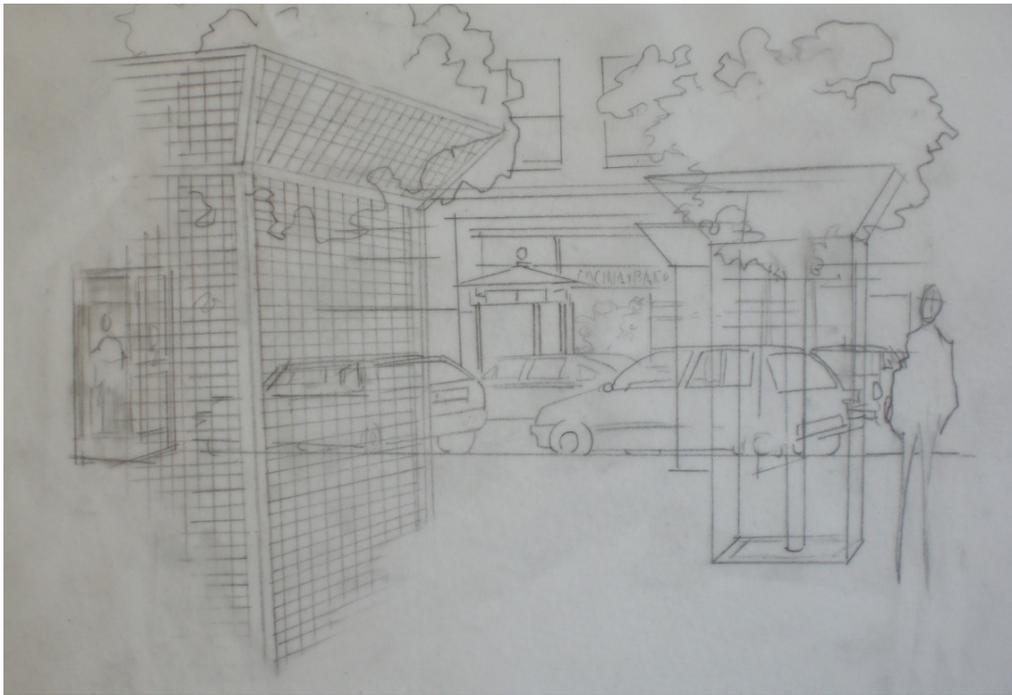


Imagen 73. Boceto del protector de árbol en otra Calle de Madrid. Lápiz de grafito sobre papel. DIN-A4.

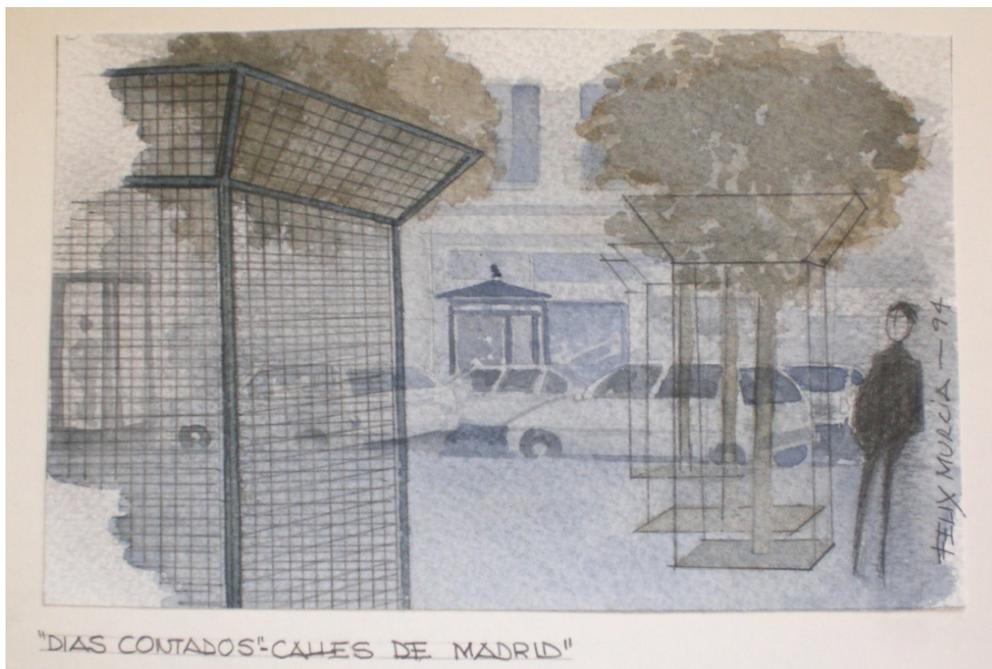


Imagen 74. Boceto del protector de árbol a color. Acuarelas y rotulador sobre papel. DIN-A4.

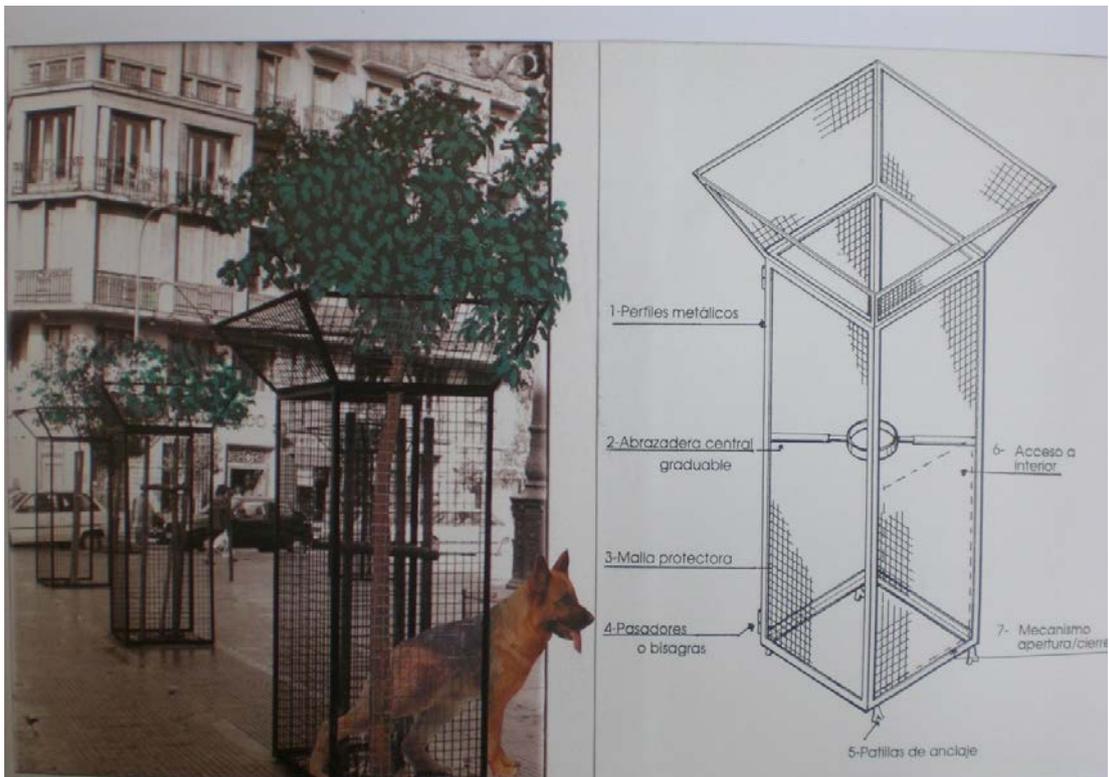


Imagen 75. Fotomontaje. Árbol, jaula y perro. Dibujo lineal de la jaula. DIN-A4.



Imagen 76. Fotograma donde se aprecia el resultado final del protector del árbol en la película.

Toda la película tiene el mismo tratamiento plástico, salvo cuando nos muestra a la actriz protagonista y en una secuencia donde los protagonistas viajan a Granada para estar juntos. El compositor cinematográfico, José Nieto, nos relata en su libro: *Música para la imagen, La influencia secreta* (1996)

Solamente una secuencia de la película tiene un tratamiento completamente distinto siguiendo los deseos del director: la pareja protagonista viaja hasta Granada para vivir una noche de amor, a partir de la cual la historia podría haber seguido otros derroteros. Para crear en el espectador la sensación de que ello podía ser posible, se mostraba a los personajes en otro entorno y desde otra perspectiva. Para ello, durante esta breve secuencia, desaparecen los colores fríos, sustituidos por toda una gama de cálidos dorados, naranjas y ocre, que nos hace olvidar por unos momentos quiénes son estos personajes y, sobre todo, de dónde vienen⁶⁵.



Imagen 77. Boceto de la casa de las vecinas. Color rojo del vestuario de la protagonista.

Lápiz y acuarelas sobre papel. DIN-A4.

⁶⁵ NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid 1996. SGAE. 1996, p.95



Imagen 78. Fotograma de la protagonista con el color rojo en su camiseta.



Imagen 79. Boceto del hotel de Granada. Lápiz de grafito sobre papel. DIN-A4.



Imagen 80. Boceto hotel de Granada acolor. Color rojo del vestuario de la protagonista.
Lápiz y acuarelas sobre papel. DIN-A4.



Imagen 81. Fotograma de la escena que nos ocupa. Hotel de Granada.



Imagen 82. Fotograma de la escena que nos ocupa. Hotel de Granada.

Como bien nos ha relatado Nieto, al ver esta película, percibes algo, pero no sabes bien el qué, tienes que procesarlo y no te das cuenta de esa ausencia de color hasta que no ves otra vez la película. En verdad el espectador está viendo la realidad sin plantearse nada más. No se pretendió hacer una película en color para imitar el blanco y negro sino que se dominó el color para que, intencionadamente, se creara una atmósfera favorable. Se invisibilizaron ciertos tonos para producir una fuente de letargia sentimental acorde con el estado de ánimo plomizo en que atrapa a los personajes. Esta sensación te genera un efecto muy poderoso, que no percibes, pero cuyo fundamento material, está encubierto por un halo de invisibilidad. Eso es una riqueza añadida.

5.1.2 *Carmen*: rompiendo convencionalismos. Forma y color.

Carmen es otra de esas películas donde se aprecia un tratamiento plástico impecable. La idea del director Carlos Saura era rodar toda la película en el entonces estudio de baile de Antonio Gades. Estaba en una nave industrial, más bien un gran garaje convertido en estudio de baile. Félix Murcia, estuvo de acuerdo con él. El referente era *West Side Story* (Robert Wise, Jerome Robbins, 1961), donde también bailaban en un garaje. En esta película ocurrió una cosa curiosa que contribuyó a la realización plástica del escenario principal, el comentado estudio de baile. Cuando Félix Murcia estaba empezando a preparar el proyecto vio en la televisión una película muy famosa, *Fat City* (John Huston, 1972) en la que se habla del mundo sórdido del boxeo. Estas películas han estado siempre tipificadas con un ambiente muy duro y sórdidos, como un submundo semejante al del cine negro americano, inquietantes, y con espacios muy poco luminosos. La primera idea para conseguir la atmósfera de la película era la mezcla de ese mundo oscuro y el de *West Side Story*. Pero aquella película rompía con todo ese mundo estereotipado del boxeo. En la película aparece un lugar de entrenamiento que es totalmente lo contrario. Es luminoso, entra el sol. Rompe todos los convencionalismos que rodean a los conceptos forma y color que todos conocemos. Esa película le cambió el esquema a Félix Murcia, así que le propuso a Carlos Saura que por qué no hacían que el estudio en lugar de ser un espacio cerrado y con luz artificial, fuese todo lo contrario, que se integrara la naturaleza y que fuera luminoso. Tras este nuevo enfoque se buscó un espacio que tuviera estas características y el lugar fue un espacio en la Casa de Campo de Madrid, donde se montaban las ferias de muestras. En la película se descorrían grandes cortinas y aparecía el campo, la integración era total y la atmósfera conseguida resultó espectacular. Se consiguió otro concepto de estudio de baile. El resultado, fue una película donde se mezclaba una parte más naturalista con la parte teatral que es la ópera *Carmen*.

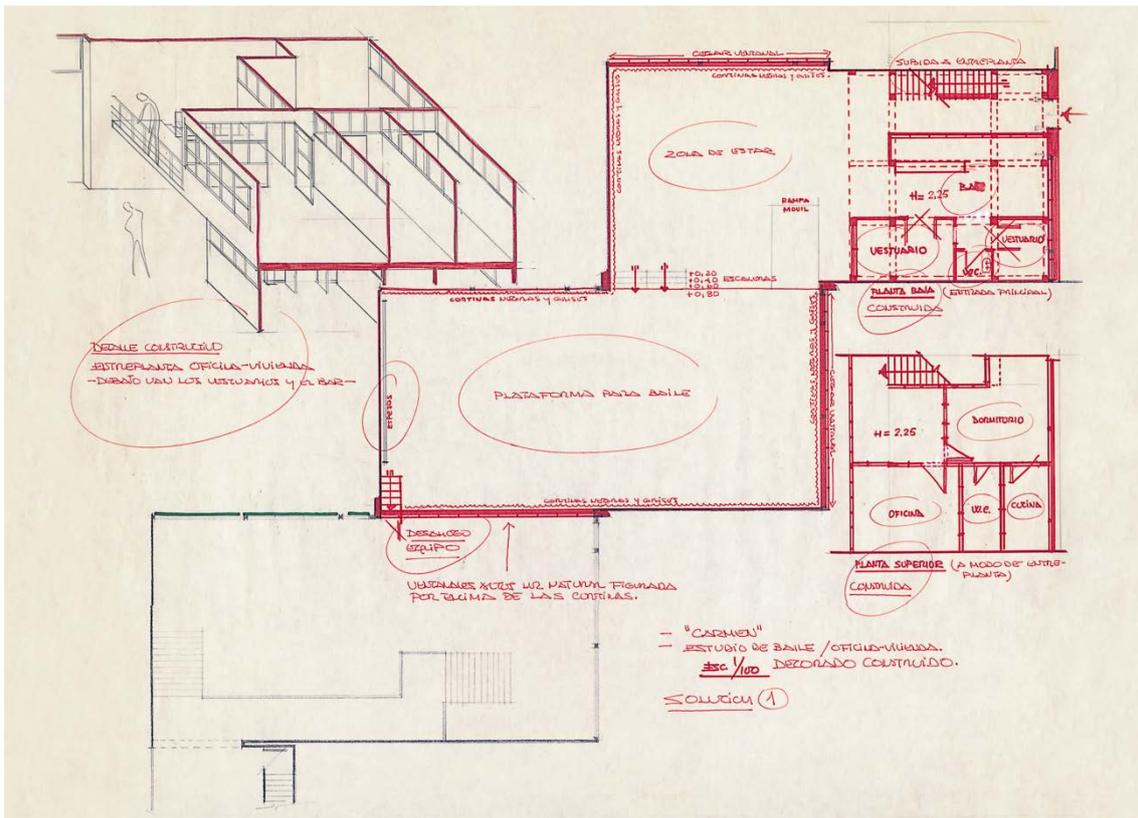


Imagen 83. Boceto para la sala de baile. Rotuladores sobre papel. DIN-A4.



Imagen 84. Fotograma de la sala de baile luminosa y con líneas abiertas al exterior.
Se funde el interior con la naturaleza exterior.



Imagen 85. Fotograma del interior del estudio de danza desde otra perspectiva.



Imagen 86. Boceto para la escena que nos ocupa. Blanco y negro con plumilla sobre papel. DIN-A4.



Imagen 87. Boceto para la escena que nos ocupa. Blanco y negro con plumilla sobre papel. DIN-A4.



Imagen 88. Boceto uniendo los dos dibujos anteriores para la escena completa a color.
Plumilla sobre papel. DIN-A3.



Imagen 89. Fotograma de la escena representativa de los bocetos anteriores.



Imagen 90. Fotograma de la escena representativa de los bocetos anteriores en otro momento de la danza.

5.1.3 *El bosque animado*: verosimilitud a kilómetros de distancia.

Esta película está rodada íntegramente en escenarios naturales. Al hablar de escenarios naturales, puede dar la sensación de que toda la película está rodada en un mismo entorno, algo que casi nunca es cierto, tal y como adelantamos en el capítulo dos. En esta película ocurre igual que en otras ya mencionadas como por ejemplo en *Secretos del Corazón*, *El Rey Pasmado* o *Mararía*, los escenarios naturales fueron localizados en diferentes puntos de la geografía Española. En todas ellas podemos ver cómo se nos presenta los escenarios naturales como si se tratara de una especie de cuerpo de Frankenstein, es decir, formado por diferentes localizaciones distantes entre sí, pero próximas en su expresividad visual, hecho que resulta a todas luces imperceptible. Para que todo esto funcione tiene que tener una continuidad visual. Así señaló Rohmer, (1977, citado en Costa 1988), al respecto que: “El espacio fílmico. En realidad, el espectador no percibe la ilusión del espacio filmado, sino de un espacio virtual reconstruido en su mente basándose en los elementos fragmentarios que le proporciona el film”⁶⁶. A tenor de lo expuesto podemos llegar a la conclusión de que el tratamiento escenográfico, es el que permitirá que la unión de estos espacios distantes físicamente en la realidad donde han sido grabados, resulten coherentes y comprensibles.

Así Félix Murcia, en este caso, emplea elementos comunes en todos los planos que van apareciendo, es evidente que al tratarse la gran mayoría de escenarios naturales los elementos elegidos son los árboles, matorrales etc. Esa es una de las labores de un director artístico, saber elegir y saber un poco de todo, de bosques, cualidades y peculiaridades que tiene la flora, de animales domésticos...Dominar conocimientos que pueda poner al servicio de la creación del universo visual que requiere cada película. Se puede afirmar que se engaña mucho mejor cuanto más se sabe, al saber se controla, así lo que no se sabe se inventa. Félix Murcia tiene un lema que suele repetir y que nos puede servir para sustentar dicha afirmación, “Hay que saber todo lo que se sabe para poder inventar de forma verosímil lo que no se sabe”. Saber todo para que nadie te lo pueda debatir nunca.

⁶⁶COSTA, A., *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1988, p. 279.

Para que la integración de los diferentes espacios fuera perfecta, Félix Murcia diseñó una elaborada paleta de color, donde se puede apreciar los tonos elegidos para cada momento de la película. Para los exteriores, los interiores y mobiliario.



Imagen 91- Paleta de color para las diferentes escenas de la película.

Recortes de revistas. DIN-A4.

En *El bosque animado* aunque toda la historia transcurre en Galicia, únicamente esta rodado allí la fragua donde se asalta a los caminantes, la cueva donde vive el protagonista, el exterior y la cocina de la casa del terrateniente del pueblo, concretamente en Sobrado dos Monxes, un municipio en la provincia de La Coruña. El resto, está rodado en Salamanca en un pueblo llamado Béjar, en Madrid y alrededores. Incluso las imágenes nocturnas del bosque están rodadas en El Escorial.

A continuación se puede apreciar uno de los exteriores de día, rodado en una casa en Sobrado. Se trata de una escena alegre y cotidiana de la familia del rico del pueblo al completo divirtiéndose una mañana primaveral.



Imagen 92. Fotograma del exterior de una casa en Sobrado, Galicia.

La siguiente imagen corresponde a otra escena, se trata de la transición del atardecer al anochecer esta vez rodada, el bosque por la tarde en Sobrado y el bosque por la noche, en los alrededores del Escorial. Lúgubre y tenebrosa ya que es el camino que aparece es el que recorre, según el argumento de la película, las animas. Ambas se integran perfectamente en un mismo entorno.



Imagen 93. Fotograma del bosque por la tarde en Sobrado.



Imagen 94. Fotograma de noche, escena rodada en el Escorial, en Madrid.

Otro momento de la película donde se puede apreciar esa integración total de diferentes localizaciones lo muestran las imágenes que ponemos a continuación. Se trata de la escena donde la niña protagonista va por un camino del bosque llevando un recipiente con leche para llevar al tren, este momento está rodado en Sobrado, su camino termina en el apeadero, escena rodada en Salamanca. La unión es inapreciable ante los ojos del espectador.



Imagen 95. Fotograma rodado en un camino del bosque en Sobrado.



Imagen 96. Fotograma del apeadero rodado en Salamanca, Béjar.

En esta película hay que destacar la construcción desde la nada que se hizo sobre un paisaje natural. Se trata de un apeadero de tren que en la película tiene una importancia vital ya que es el medio de escape más rápido que tienen los habitantes del pueblo para llegar a la ciudad. Este apeadero está construido en Salamanca, al lado de Béjar. Es la intervención más elaborada que se realizó para la película. La escena es la llegada de un tren a un apeadero inexistente, el cual es construido totalmente. Para la construcción de este tipo de decorado, Félix Murcia utiliza siempre madera de derribo y elementos constructivos que va encontrando para la intervención requerida.

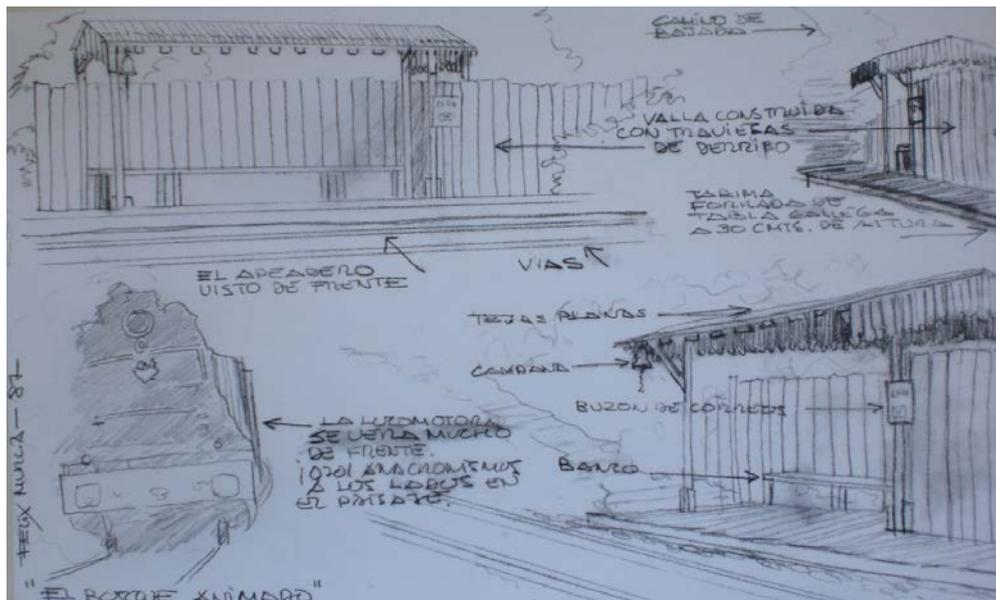


Imagen 97. Bocetos de la construcción del apeadero de la estación. Lápiz y rotulador DIN-A4.



Imagen 98. Bocetos de la construcción del apeadero de la estación. Lápiz, rotulador y acuarelas sobre papel. DIN-A4.

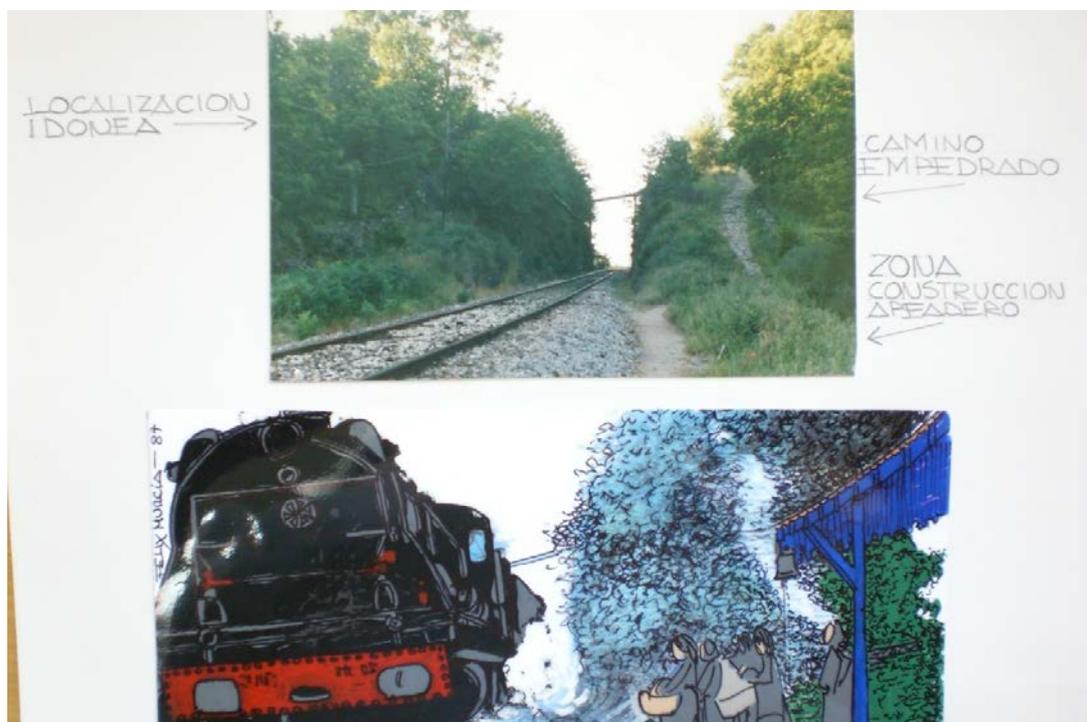


Imagen 99. Boceto de la construcción del apeadero de la estación. Manipulación de la localización con acetato gouache y rotulador. Fusión de los pasos anteriores. DIN-A4.



Imagen 100. Fotograma del apeadero, con la llegada del tren.

Con las imágenes anteriores se ha podido observar el orden que marca Félix Murcia, el método de trabajo que utiliza para la realización plástica de la película. En ésta hemos destacado como Félix Murcia se vale de su particular mirada para crear la atmosfera adecuada, dándole una gran verosimilitud a toda la película. Para ello hemos visto como ha sacrificando el rigor histórico que predominaba en la historia que había que contar.

5.1.4 *Mararía*: perfecta fusión entre decorado y entorno.

Mararía es una película basada en la novela del mismo título de Rafael Arozarena (1973). El guión cinematográfico estuvo a cargo de Carlos Álvarez y del propio director Antonio José Betancor. Desde el punto de vista plástico es una película que está muy conseguida, como iremos descubriendo en el desarrollo de este apartado. Hay que destacar en ella los escenarios naturales, los contruidos artificialmente y la unión de ambos, es decir, las construcciones adaptadas sobre elementos preexistentes. En el caso que nos ocupa, la construcción la veremos sobre ruinas. También es importante resaltar la utilización de storyboards artísticos para el tratamiento del color y la estética de la película en su conjunto. Siguiendo con las peculiaridades plásticas aplicadas en esta película no podemos olvidar el tratamiento que hace de los escenarios naturales, igual que ya hizo en *El Bosque animado*, estos, fueron elegidos en diferentes puntos geográficos enmascarados y unidos, mediante la forma y el color. Se seleccionaron lugares reales mencionados en la novela y se fueron combinando con otros de ficción, tanto naturales como contruidos artificialmente.

Un ejemplo de esta forma de proceder, unir lugares alejados geográficamente, se puede apreciar en la escena de la taberna del pueblo. El interior está construido en los bajos de una casa que tenía el director de la película en Las Palmas y el paisaje exterior sin embargo estaba en Lanzarote.



Imagen 101. Fotograma del interior de la taberna. En Las Palmas.



Imagen 102. Fotograma del exterior de la taberna, al salir el protagonista. En Lanzarote.

Como ya hemos comentado al principio de este apartado, otro elemento destacable de la película que nos ocupa, es la utilización de storyboard artísticos, que como ya dijimos en el capítulo anterior es una herramienta muy utilizada por Félix Murcia con ellos nos describe aquello que se verá finalmente en la película, la atmósfera, el ambiente que tendrá estudiando tanto el color, la forma, la estética de cada secuencia en función del decorado que se propongo. Félix Murcia en el libro *Constructores de Ilusiones. La dirección artística cinematográfica en España*, nos expone, cómo ya en los inicios del cine, el uso del storyboard ayudaba a unificar los diferentes escenarios y a tener una visión de conjunto de esta.

Tanto William Cameron Menzies como otros muchos diseñadores de producción posteriores utilizan, aparte de los bocetos artísticos, el dibujo en forma de viñetas (storyboard) para visualizar y dar continuidad a los relatos, consiguiendo con ello, además de una definición plástica, una orientación espacial y geográfica, ayudando de esta manera al director a precisar la puesta en escena en un espacio totalmente definido mucho antes de ser construido o cinematografiado⁶⁷.

La propuesta del color es un tema a comentar, el planteamiento era que las imágenes arrancasen viradas a sepia muy oscuro, casi negro, para que, en un momento

⁶⁷MURCIA, F. *La evolución de la escenografía en el cine: desde la dirección artística hasta el diseño de producción*. En Gorostiza, J i Sanderson, J. (Coord), *Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2010, p.20

determinado en el camino hacia una montaña de ceniza volcánica conocida popularmente como "picón negro" comenzase a aparecer el color, primero, en los rostros de los personajes; después, en sus ropas, y, por último, en el camión de color granate. Todo ello, en un solo plano sobre el paisaje natural negro, tal y como se expresa gráficamente en el story board parcial que mostramos a continuación.



Imagen 103. Storyboard. Para las primeras escenas de la película. Llegado del protagonista al puerto.
Rotulador y acuarela sobre papel. DIN-A3.



Imagen 104. Montaje de fotogramas para apreciar mejor el seguimiento del Storyboard correspondiente a la imagen 103.

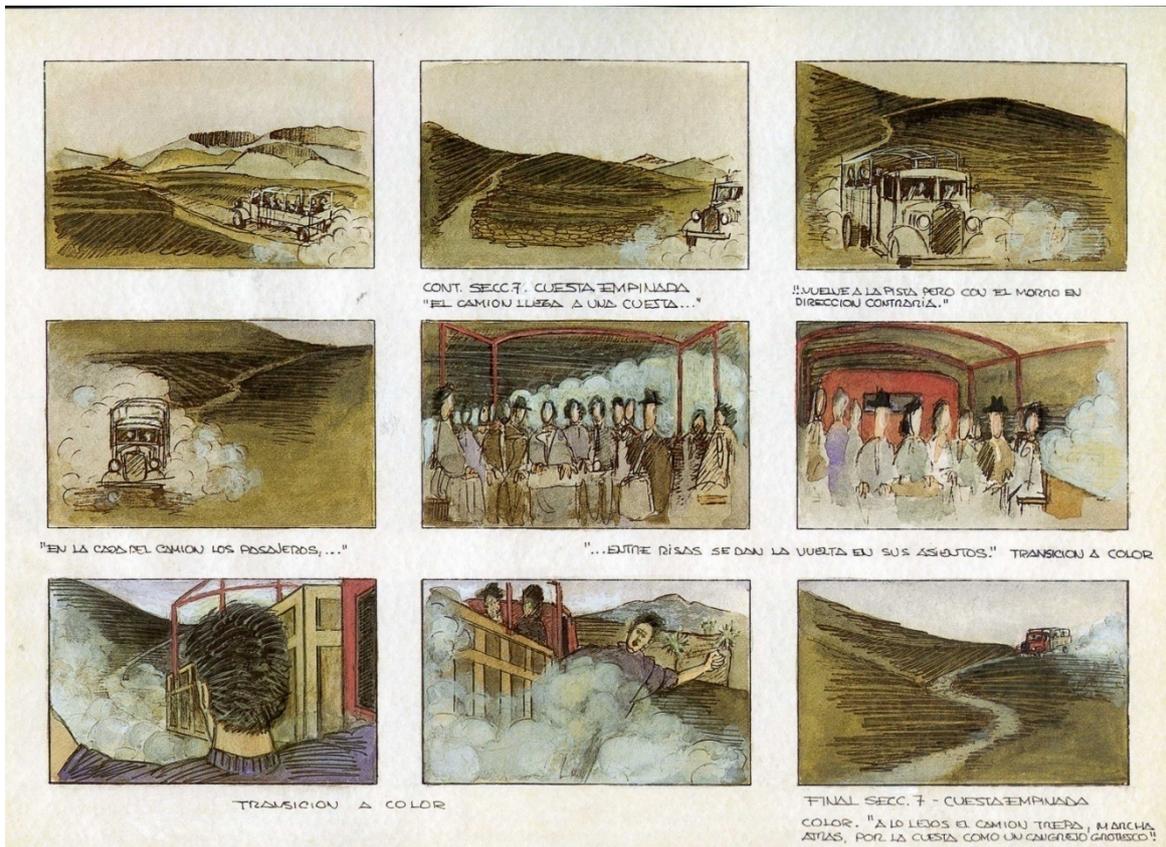


Imagen 105. Storyboard. Recorrido del camión por el paraje oscuro, y comienzo de la aparición del color en los personajes. Rotulador y acuarela sobre papel. DN-A3.



Imagen 106. Montaje de fotogramas para apreciar mejor el seguimiento del Storyboard correspondiente a la imagen 105.

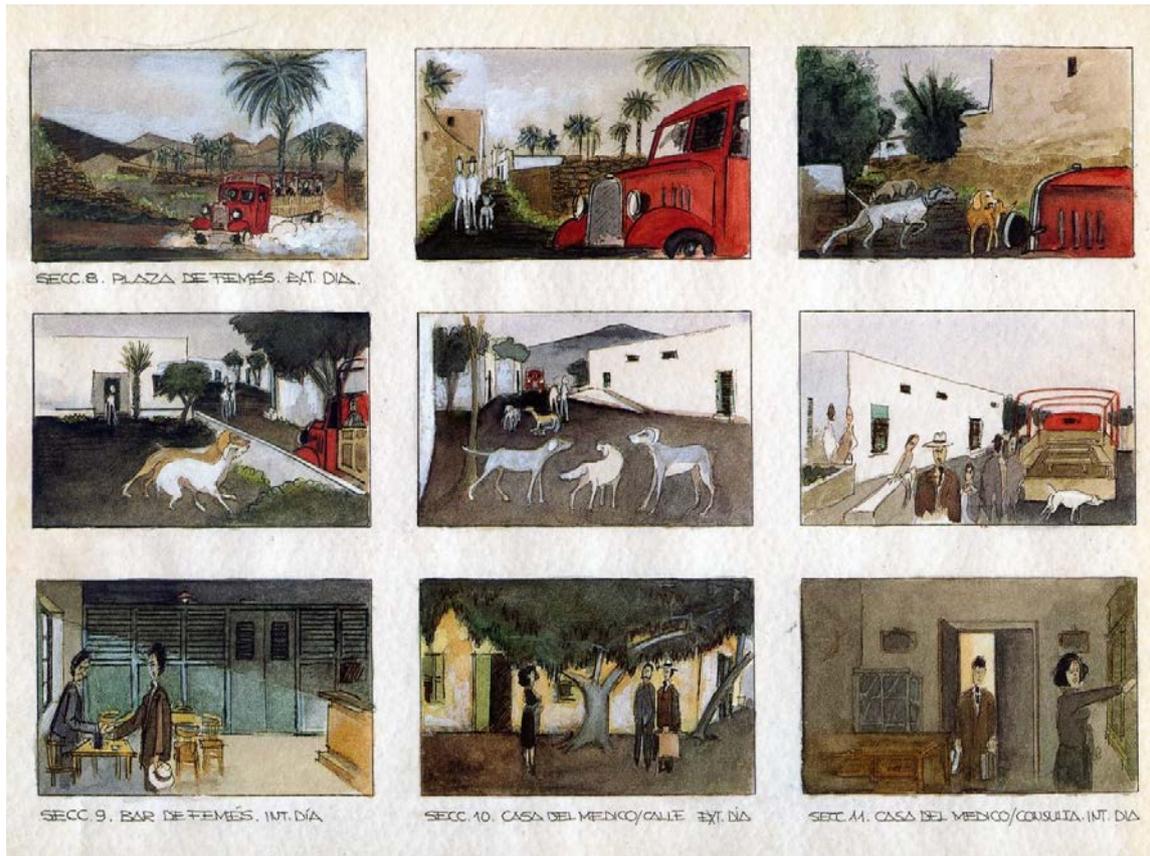


Imagen 107. Storyboard. El color rojo del camión y llegada a las calles del pueblo.
 Rotulador y acuarela sobre papel. DN-A3.



Imagen 108. Montaje de fotogramas para apreciar mejor el seguimiento del Storyboard correspondiente a la imagen 107.

Igual que sucedía en la película *El bosque animado*, en *Mararía* se aprovecharon escenarios naturales para construir decorados y se rodó en escenarios naturales de distintos lugares, algo que, como siempre, el espectador no alcanza a percibir. Para concluir el análisis de esta película destacaremos, a nuestro entender, la construcción más significativa de esta película. Se trata de la construcción de forma artificial de una ermita adaptada a elementos preexistentes, sobre unas ruinas en la isla de Lanzarote (Canarias). La loma existe en la isla, pero la ceniza se transportó en camiones y la ermita se diseñó y se construyó de forma artificial. En la escena se contempla una ermita blanca en lo alto de una empinada loma negra de ceniza volcánica, a la que sube un grupo de personajes en una dramática secuencia.



Imagen 109. Fotografías del estado primitivo de la localización de la futura ermita.



Imagen 110. Fotografías. Vistas desde diferentes ángulos del estado primitivo de la localización para la ermita.

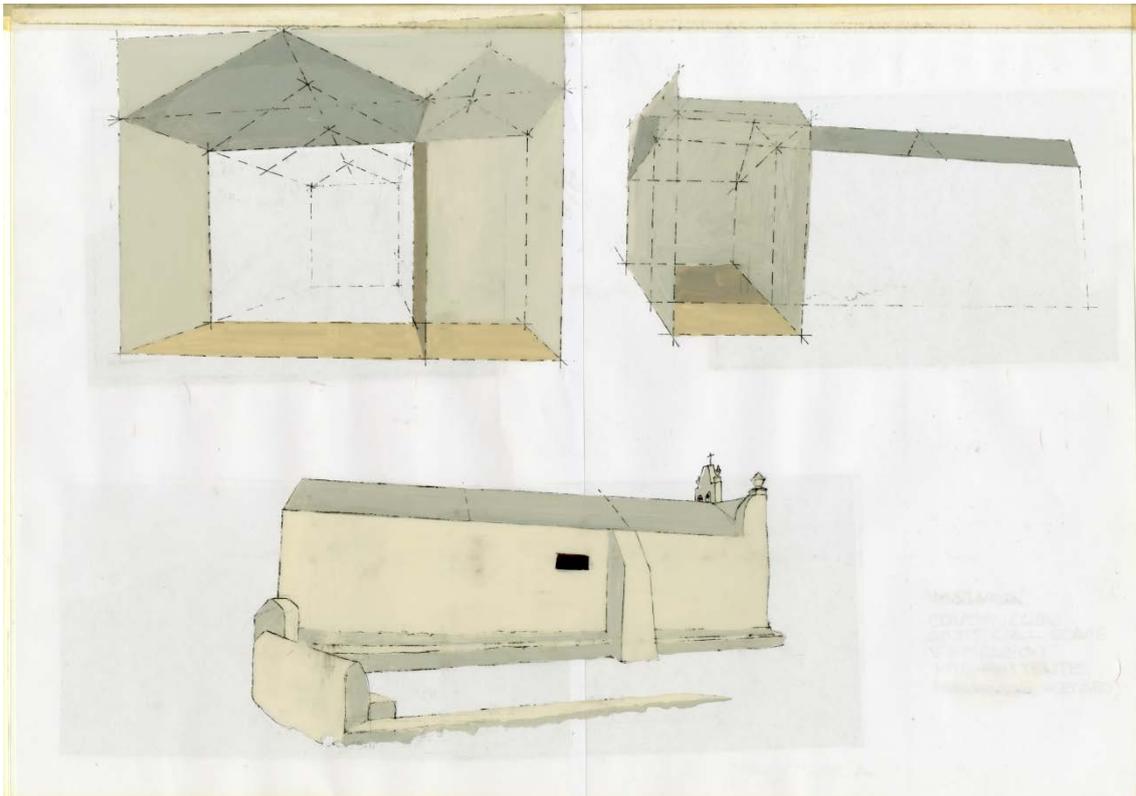


Imagen 111. Boceto de intervención sobre la fotografía anterior, para la construcción de la ermita. Acetato pintado con gouache. DIN-A3.

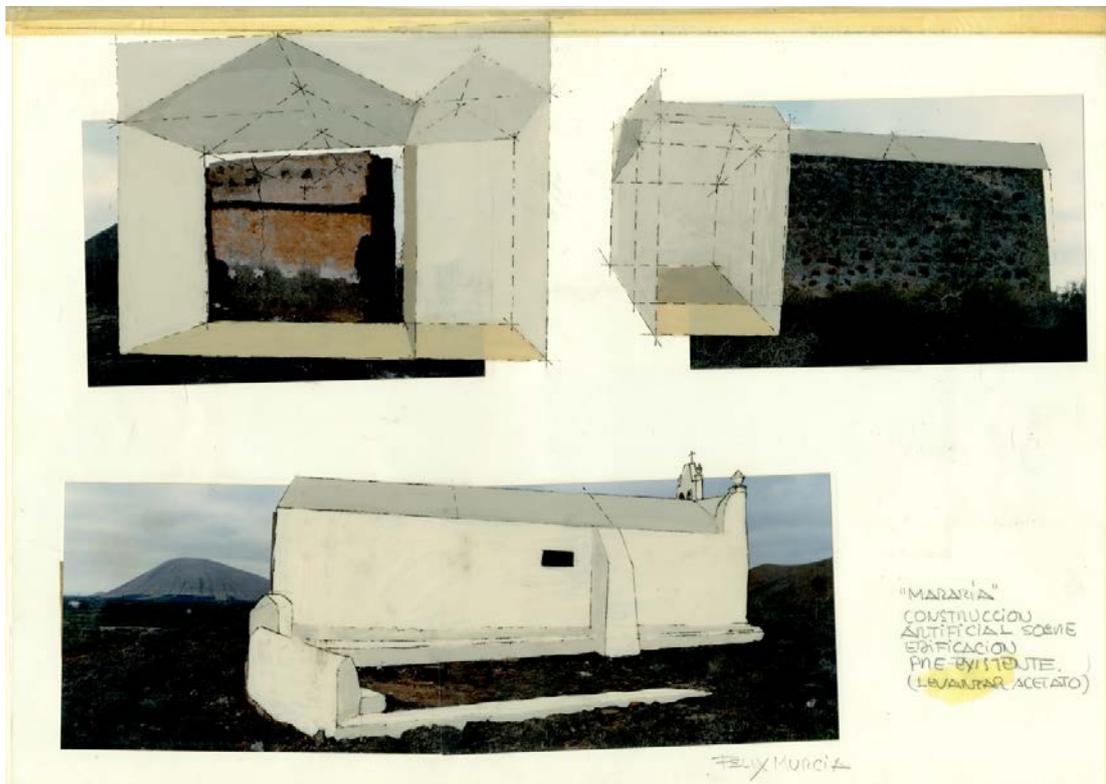


Imagen 112. Boceto de detalles de los volúmenes a construir y el lateral, para la construcción de la ermita. Intervención sobre la fotografía anterior. Acetato con más tonos, pintado con gouache. DIN-A3.



Imagen 113. Bocetos finales, para la construcción de la ermita sobre acetato pintado con gouache.
 DIN-A3.



Imagen 114. Fotografías de la construcción, sobre la loma de la ermita.



Imagen 115. Fotografía. Resultado final de la ermita ya construida.



Imagen 116. Fotografías. Resultado final de la ermita, desde otros puntos de vista.



Imagen 117. Fotograma de la película, con la ermita como protagonista.

Es evidente que desde siempre los decorados han ejercido una especial atracción, no sólo en la pantalla, sino también fuera de ella, incluso durante su construcción, llegando a ser este proceso un motivo de atención para una gran diversidad de personas interesadas en el tema. En numerosas ocasiones los estudios han abierto las puertas para mostrar al público tanto los procedimientos técnicos y artísticos con que se construyen estos espacios como lo que representan bajo su apariencia cinematográfica. En cualquiera de sus fases de acabado, los decorados transmiten la sensación de que nos hallamos ante algo único al tiempo efímero y fantástico.

5.1.5 *Mujeres al borde de un ataque de nervios*: decorado artificial.



Imagen 118. Fotografía de Félix Murcia y Pedro Almodóvar, ultimando detalles del decorado.

Cuando hablamos de esta película con Félix Murcia, considera que plásticamente fue un acierto, pero sin embargo afirma, categóricamente, que todo fue fruto del azar. Afirmación que dice mucho de su honestidad con respecto a su trabajo. La intervención de Félix Murcia en ella marcó definitivamente el posterior estilo visual de Almodóvar, con independencia de que en el resultado final que se obtuvo el azar jugara un papel de considerable relevancia. Huelga constatar que sin ningún género de dudas, nuestro director tuvo mucho que ver en ese futuro estilo que definirá la estética de Pedro Almodóvar: colorista, sofisticada, urbana, pop y kitsch.

Félix Murcia ha disfrutado siempre más haciendo películas de época que comedias y en este caso y con esta película no hace más que reafirmarse en esta opinión. Fue un trabajo complicado y estresante por una serie de motivos concretos que relataremos a continuación. Hasta ese momento, Almodóvar había rodado siempre en escenarios naturales y solamente utilizó unos decorados artificiales para la película, *¿Qué hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984), era muy proclive a rodar siempre en escenarios naturales y sentía verdadero espanto a los decorados artificiales. En *Mujeres*

al borde de un ataque de nervios, Almodóvar tenía la idea de rodar la película en un apartamento con todas las estancias en el mismo lugar de tal modo que todas se pudieran ver en un solo golpe de vista. El estilo nos recuerda a las comedias americanas como es el caso de la famosa película *The Apartment* (*El apartamento*, Billy Wilder, 1960). Quería convertir el apartamento en un escenario de un teatro donde tienes la cocina, el dormitorio, todo junto, con una coreografía de personajes que se mueven, suben, entran, pero que no se salen de espacios muy concretos. Lo quería hacer de forma natural pero no encontraba el apartamento adecuado con ese fin. Pedro Almodóvar cuando llamó a Félix Murcia, tenía localizado un espacio en una azotea, la famosa terraza de la película, porque le interesaba mucho construir allí un decorado que sería el decorado fundamental: el ático del personaje. Tenía particular interés en el aspecto externo, el paisaje urbano que se iba a ver desde ese lugar, los edificios emblemáticos de Madrid como paisaje permanente, como un telón de fondo sobre el que evolucionara la historia. El lugar elegido para dicha construcción estaba en la Castellana, en Madrid. Cuando llevó a verlo a Félix Murcia con la idea de que diseñara y construyera el decorado, Félix le dijo que era imposible construir lo que le pedía en ese lugar, era inviable porque tenía dos edificaciones anexas -la caja de la escalera y el ascensor- y no daba el espacio para hacer lo que él quería. En fin que era imposible construir algo que resultase creíble. Así que Félix Murcia se ofreció a buscar otro lugar que fuera el adecuado para el propósito de Almodóvar. Y lo encontró, era la azotea del Círculo de Bellas Artes de Madrid, el marco ideal. Llegaron a la conclusión de que había que hacer un decorado mitad real, -preexistente- y mitad artificial. Se comenzó la construcción del decorado y en un momento dado descubrieron que el suelo donde iba a reposar el decorado y donde se iba a rodar no era sino una capa de cemento con la que se encubría una cristalera del S. XIX con la que se techaba un patio de luces que había debajo. Algo crucial y en lo nadie había reparado hasta el momento, ya que esa estructura no iba a poder soportar el peso del decorado y mucho menos el trasiego del rodaje. Tras el momento de pánico que esta circunstancia provocó, Félix Murcia le propuso a Pedro Almodóvar rodar en un plató. Sin darse cuenta le estaba llevando hacia lo que se acabaría convirtiendo en el estilo característico de Almodovar. Pero éste en aquellos momentos se mostraba reticente: le interesaba mucho el espacio natural que se debía ver desde allí, y no creía que nada podría sustituir esa visión. Félix Murcia le convenció de que dejara de lado el tratamiento naturalista que quería darle a la película y se decantara por algo más irreal, como la propia historia, podría estar dotada de un cierto grado de artificialidad y lo conseguiría con

la utilización de forillos⁶⁸ y maquetas, de esta forma conseguiría para la película la visión de Madrid que tanto quería Almodóvar. A resultas de lo cual solo hay tres o cuatro decorados naturales, nada más.

A continuación dispondremos imágenes de día y de noche de la vista panorámica de Madrid, desde el supuesto ático, realizado con forillos de fondo.



Imagen 119. Forillo fotografiado de la película de de edificios emblemáticos de Madrid.

⁶⁸Forillo: telón pequeño realizado con deferentes materiales que se pone detrás de un decorado practicable.



Imagen 120. Fotograma de la película. Con el forillo de la imagen 119 de fondo. De día.



Imagen 121. Fotograma de la película. Con el forillo de la imagen 119 de fondo. De noche, última escena de la película.

Tras el aparente convencimiento de que la película se haría bajo el nuevo planteamiento artificial se buscó una nave industrial cerca de Barajas. Costó mucho adaptarla a los espacios que Pedro Almodóvar tenía descritos en el guión, pero se consiguió. Para agravar más si cabe la puesta en marcha de la película, surgió otro contratiempo, fue la iluminación, José Luís Alcaine, el director de fotografía tuvo muchos problemas ya que no

tenía espacio para colocar los equipos de iluminación, tuvo que hacer una luz mucho más artificial de lo que él tenía planteado. Félix Murcia nos cuenta que el proceso de creación de los decorados fue terrible, porque había poco tiempo y, además, Pedro Almodóvar seguía mostrándose reticente frente a la solución adoptada. Debido a la faceta creativa que tiene Pedro Almodóvar hace que cuando concibe una película lo haga más globalmente que otros directores y quiere desarrollar todos los aspectos del trabajo lo que implica no dejar actuar tan libremente como cabría esperar a los que trabajan en el film. No se entendieron. Esa intromisión, junto con la la fuerte presión a la que era sometido Félix Murcia, desencadenó en que finalmente, cuando estuvo terminado el decorado, se auto despidió.

Seguidamente expondremos algunas imágenes y fotogramas de algunas de las escenas claves de la película, todas ellas dentro de ese decorado artificial. El ático de la protagonista. El dormitorio, la entrada al ático y la cocina.



Imagen 122. Bocetos a tinta y acuarela sobre papel, del dormitorio y de la entrada del ático.
Fotomontaje del forillo de la ciudad de Madrid, que se vería desde el ático. DIN-A3.

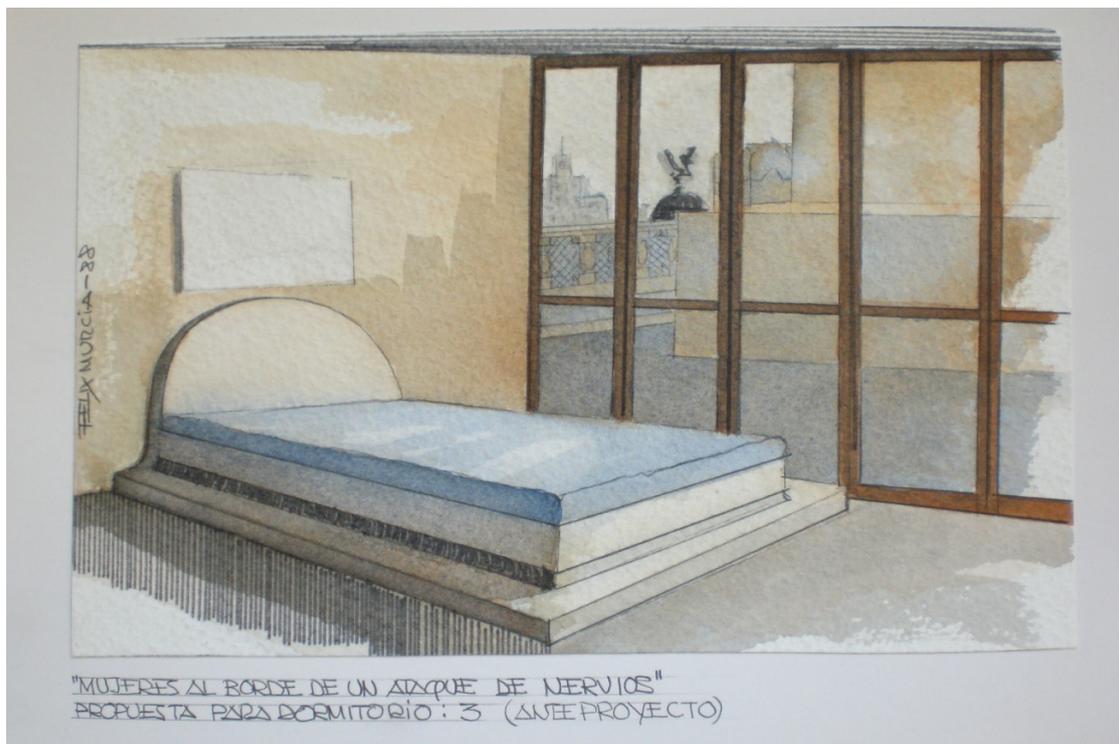


Imagen 123. Boceto del dormitorio. Rotulador y acuarela sobre papel. DIN-A4.



Imagen 124. Fotograma de la escena del dormitorio de la protagonista, forillo del paisaje de Madrid y vestíbulo.



Imagen 125. Fotograma de la escena del dormitorio de la protagonista, forllo del paisaje de Madrid y vestíbulo, desde otro ángulo.

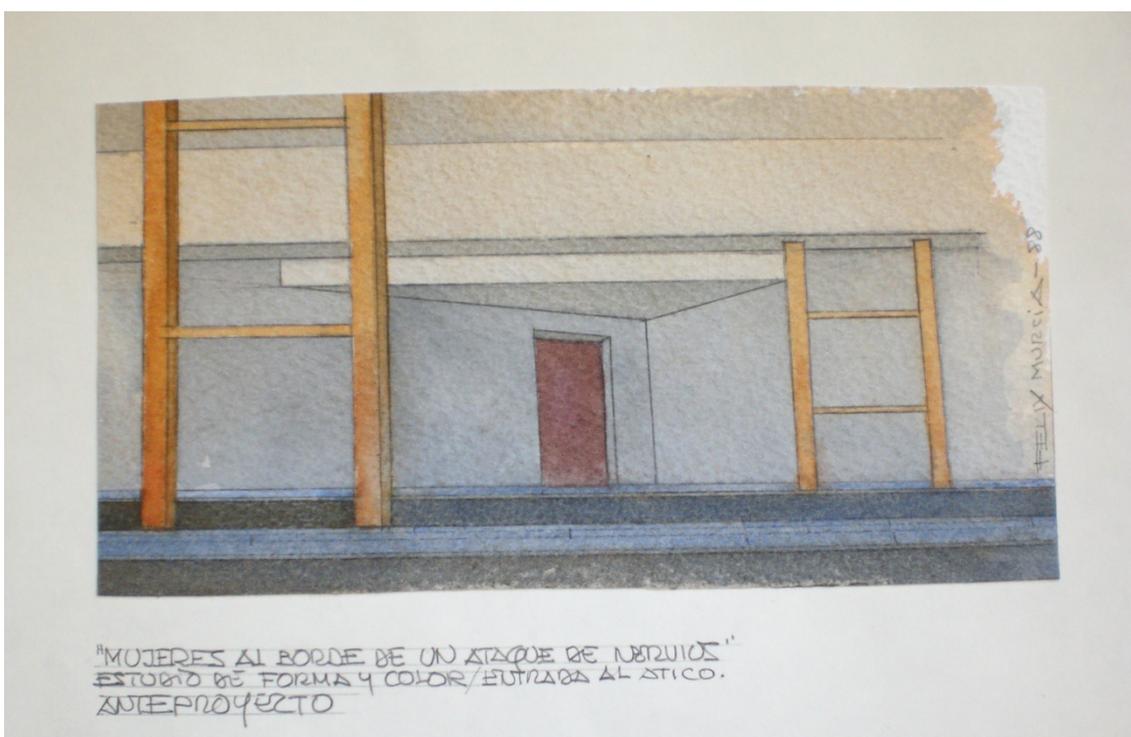


Imagen 126. Boceto de la entrada al ático de la protagonista. Acuarela y rotulador sobre papel. DIN-A4.



Imagen 127. Fotograma de la entrada del ático.



Imagen 128. Fotograma de la entrada del ático. Contrapicado.

Escena de la cocina del ático por donde diversos personajes pasan a lo largo de la divertida comedia.



Imagen 129. Bocetos de la cocina del ático. Acuarela y rotulador sobre papel de la cocina. DIN-A4.



Imagen 130. Fotograma de la cocina correspondiente a los bocetos de la imagen 129.



Imagen 131. Fotograma de la cocina desde otro ángulo y con otros personajes. Corresponde a los bocetos de la imagen 129.

A pesar del peso de la parte azarosa que desempeñó en la creación de esta película, no podemos dejar de lado el duro trabajo que implicó solucionar los problemas para su realización. Detrás del azar hay mucho más.

En cualquier caso, Pedro Almodóvar aprovechando el buen resultado que se consiguió con la estética de la película, decidió continuar por el mismo camino, un recorrido que para bien o para mal lo comenzó de la mano de Félix Murcia, el director artístico que consiguió cambiar la filosofía del rodaje del magnífico director Pedro Almodóvar.

5.1.6. La Caja: cuando el ambiente envuelve al personaje.

Al igual que la película anterior *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, o *Luces de bohemia*, *La caja* es una película prácticamente en su totalidad artificial, todo está construido y realizado en estudios. Los exteriores están rodados en Fuerteventura y un poquito en la isla de La Palma. Todo el resto está rodado en plató: tanto los interiores de todas las casas como el patio interior.

Félix Murcia fue el encargado, como siempre suele hacer, de realizar detalladamente los planos técnicos que pasará al departamento encargado para la realización de las construcciones. A continuación, pondremos imágenes de una selección de dichos planos que corresponden a todo lo contruido y detalles de las casas correspondientes a las tres mujeres principales que marcan la historia de la película: Eloísa, Leonora e Isabel.

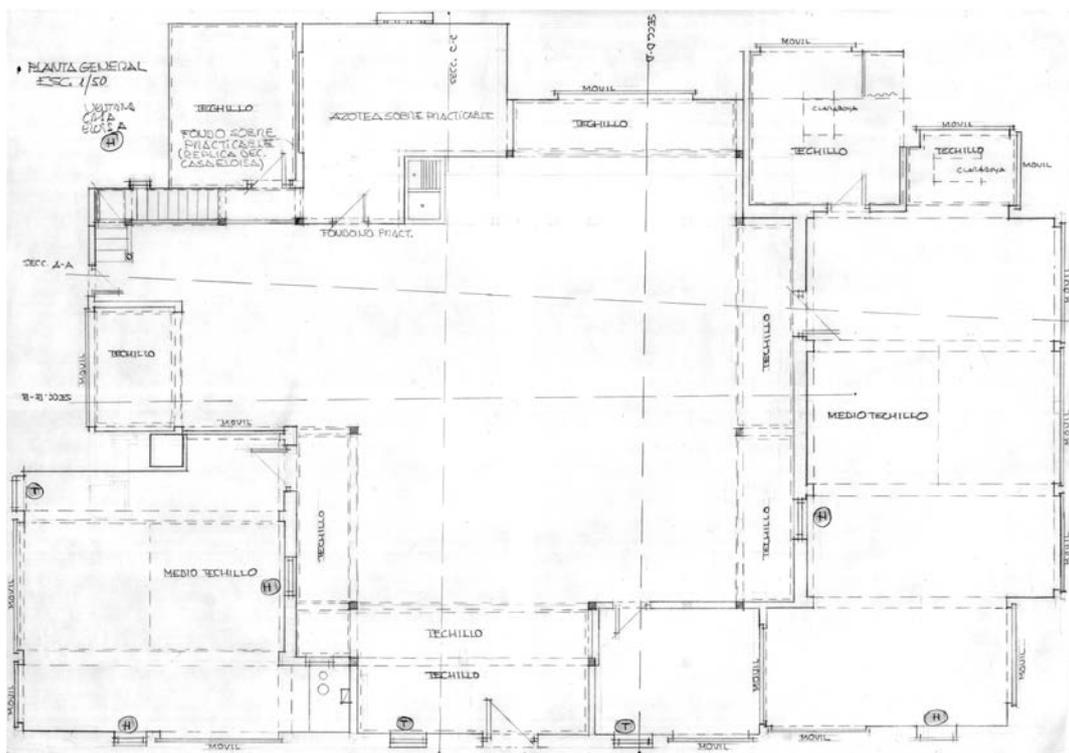


Imagen 132. Boceto técnico de la construcción general de las estancias de la película.

Tinta sobre papel DIN-A2.

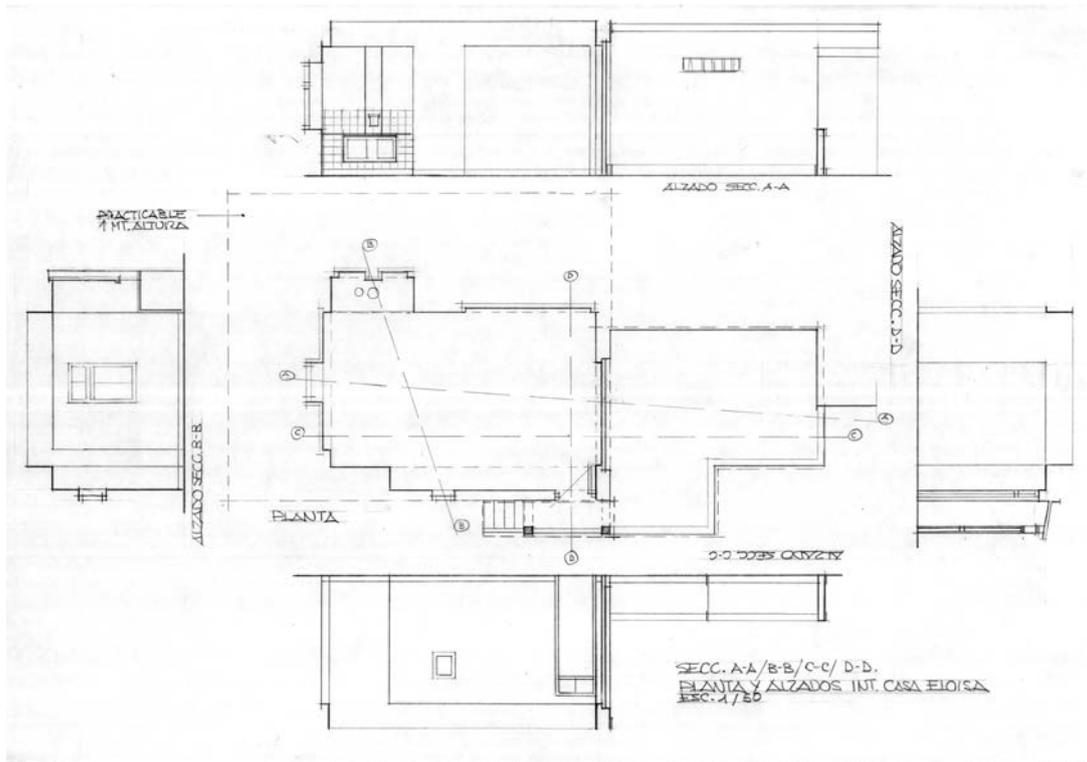


Imagen 133. Boceto técnico de la planta y alzados para la casa de Eloísa.
Tinta sobre papel DIN-A2.

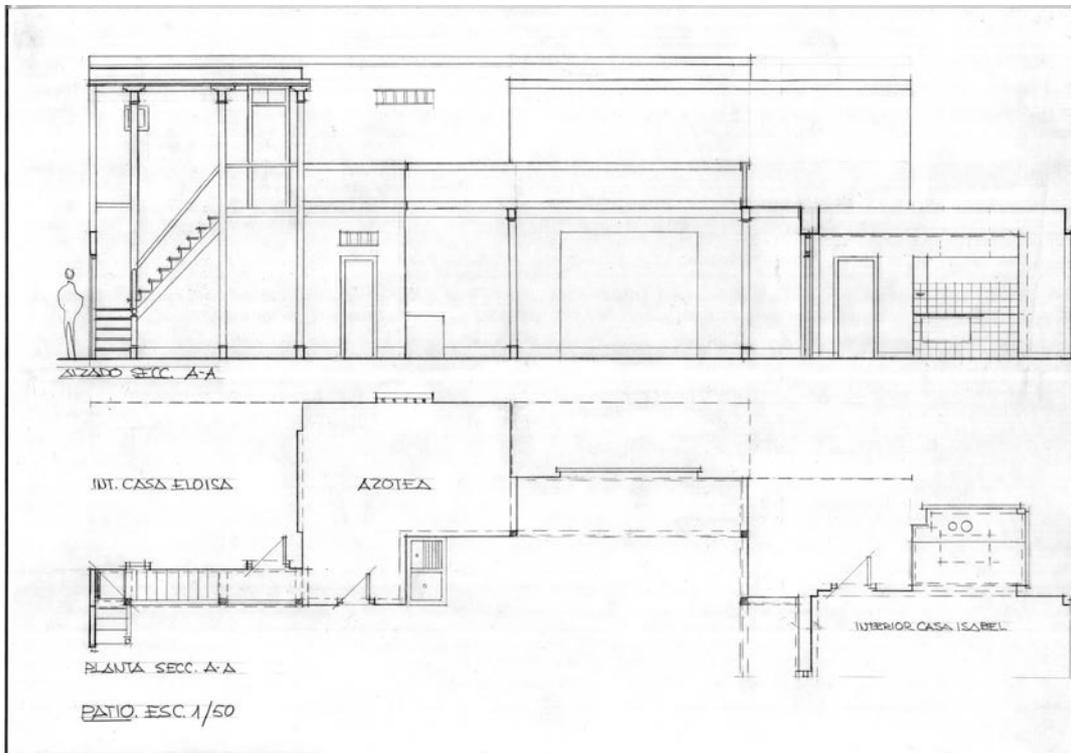


Imagen 134. Boceto técnico de la construcción de un detalle del patio y casa de Eloísa.
Tinta sobre papel DIN-A2.

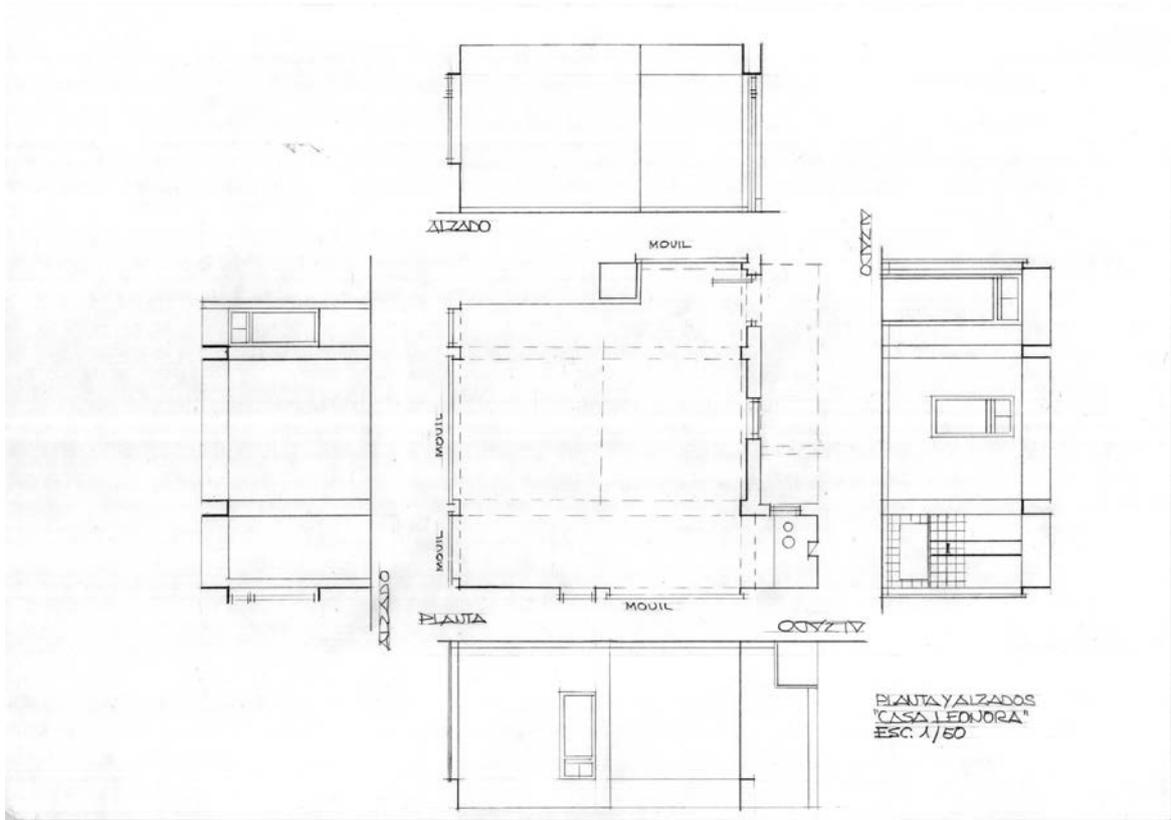


Imagen 135. Planta y alzado de la casa de Leonora. Tinta sobre papel DIN-A2.

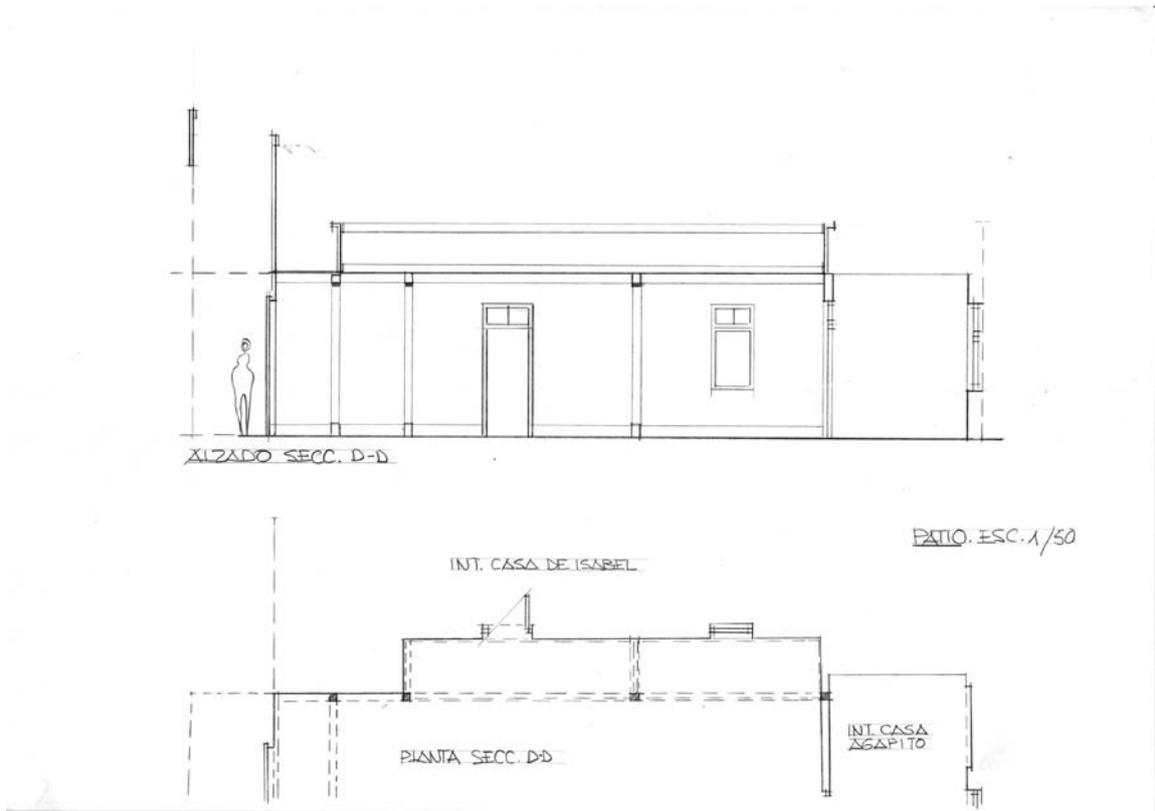


Imagen 137. Planta y alzado de la casa de Isabel. Tinta sobre papel DIN-A2.



Imagen 138. Fotograma con el resultado del plano general en el film.

Una vez tratado el tema de la construcción artificial previamente estudiada y ejecutada mediante los planos técnicos que hemos visto. Esta película a nuestro entender tiene un componente que quizás pasa desapercibido para otros pero después de ponernos en la piel y en la mirada de nuestro objeto de estudio, nosotros no lo podemos dejar pasar. Nos referimos a la ambientación. En esta película el ambiente compuesto por el atrezzo y todos los elementos que Félix Murcia ordena cuidadosamente en cada estancia de las mujeres protagonistas especialmente, es crucial. Con ello nos describe sin palabras las personalidades de cada una de ellas. Tema principal de la acción que envuelve toda la película.

Cuando se parte de la nada, es decir no existe ningún soporte preexistente donde el director artístico se pueda apoyar para generar los decorados, lo que se debe de hacer es lo que hace Félix Murcia a la perfección, es cambiar y dar la personalidad al espacio que pertenece al personaje. Hay que determinar qué tipo de gustos puede tener con respecto a los cuadros que puede colgar en una pared o qué tipos de libros puede leer o qué tipo de muebles puede comprar. Un ejemplo claro de personalidad del personaje acorde con su entorno lo podemos ver en la película *El Crak*, donde el apartamento realizado para el detective protagonista de la película, es una prolongación de la personalidad de éste, en cuanto al atrezzo elegido, la luz y el color que lo envuelve todo, como ya hemos comentado en alguna ocasión a lo largo de la tesis. En el caso de *La caja* Félix Murcia emplea un recurso nuevamente plástico, como ya hemos dicho, para crear la verosimilitud no sólo de los personajes, sino de sus comportamientos dentro de los sucesos y las acciones que se desarrollan en el film. Este recurso lo empleó con anterioridad en *El rey pasmado*, si bien, en esta ocasión, la dirección artística no parte de una obra pictórica, sino que las obras pictóricas son integradas dentro de la escenografía, y con ellas logra reflejar mejor lo que esos personajes representan. *La caja* cuenta una historia dentro de un pequeño pueblo de pescadores durante el franquismo. Don Lucio era uno de los delatores y cómplices del régimen y mediante su actuación creó distintas desgracias entre sus vecinos. Cuando este fallece súbitamente a causa de su corazón, su viuda, un tanto en shock y, otro tanto, liberada, delega la gestión del entierro y todos sus pormenores entre sus vecinos. La vivienda de Don Lucio y Doña Eloisa permanecía en vida de éste con las ventanas cerradas. Las paredes de la casa eran de color verde militar, denotando una fuerte simbología. Como podemos ver a continuación.

Observamos la casa oscura y con elementos que la envuelve deprimentes y tristes como se siente Eloisa.



Imagen 139. Fotograma de la casa de Eloisa.



Imagen 140. Fotograma de la casa de Eloisa desde otra perspectiva.



Imagen 141. Fotograma de la casa de Eloisa desde otra perspectiva y ya con luz y color.

Tras la muerte de su marido abre la ventana, el entorno sufre una transformación adquiere luz y color, como el personaje que habita la estancia.

Pero los ejemplos plásticos más concretos los podremos apreciar en las casas de sus vecinas. Así, en el caso de la casa de Isabel, que es la casa donde tendrá que ser dispuesto y velado el cuerpo de Don Lucio podemos observar una reproducción de *La chiquita piconera* (1930) de Julio Romero de Torres. Sin entrar en el estudio iconográfico de esta imagen, recordaremos la alusión erótica que presenta esta mujer y que en su momento fue causa de gran revuelo. Pero el erotismo de su cuerpo queda en contraste con la tristeza de su mirada. En este cuadro queda simbolizada la esencia de esa misma casa, donde la sexualidad que la habita -Concha, la hermana menor de Isabel y Benigna, la prostituta- coexiste con los dramas que se viven.



Imagen 142. Decorado preparado para empezar el rodaje de la casa de Isabel.



Imagen 143. Fotograma de la escena en el interior de la casa de Isabel, al fondo se puede apreciar la imagen del calendario de Julio Romero de Torres.



Imagen 144. Fotograma de la escena del interior de la casa de Isabel, desde otro punto de vista. El color, la luz y el entorno de esta casa entran en contradicción con la visión dramática de la escena que se representa en ella.

Decía un poeta que hay quien reza con la boca y hay quien reza con el corazón. Pues bien, en otra de las estancias de otra de los personajes podemos ver otra reproducción pictórica, en este caso de iconografía religiosa con un tema virginal. También vuelve a estar presente la virgen a través de un pequeño altar. Las creencias y la rectitud moral con el que el personaje de Leonora se define nuevamente contrastan con su burda mundanidad: es irritantemente cotilla y demuestra una gran falta de humanidad frente el drama que se vive en *La caja*. Y al mismo tiempo es sufridora. Los traumas que en la familia de Leonora se padecieron como consecuencia de Don Lucio son sobrellevados mediante el incesto. La propia madre de Leonora le demanda a ésta que masturbe a su hermano para calmarlo de sus sollozos y así poder seguir rezando.



Imagen 145. Decorado preparado para empezar el rodaje de la casa de Leonora.



Imagen 146. Fotograma del Interior de la casa de Leonora donde detrás de la estantería se puede ver asomar la cabeza del hermano de esta esperando ser aliviado.



Imagen 147. Punto de vista del interior de la estancia de la casa de Leonora, desde donde podemos observar en la pared la imagen religiosa de la virgen y a la madre de Leonora que va a velar al difunto a casa de Isabel.

Ha quedado evidenciado al abordar esta película que para Félix Murcia es importantísimo un atrezzo adecuado, un decorado ambientado acorde a los personajes que generarán la acción en ese espacio concreto. Ya hemos deducido que para él todo el conjunto de una película importa hasta el más mínimo detalle, lo esencial es conseguir darle credibilidad y verosimilitud y lo hemos intentado demostrar a lo largo de toda la tesis analizando su manera de mirar y su modo de hacer. Concluimos este capítulo porque hay que poner un punto y final, ya que creemos, que esa mirada que nos ha ocupado todo este tiempo, es infinita.

CONCLUSIONES.

A lo largo del presente texto hemos tratado de abordar y darle solución al problema que nos hemos planteado en esta tesis doctoral. Nuestro propósito fundamental ha sido elaborar una metodología interdisciplinar y una estructura de investigación basada en el rigor y en la claridad y desde la que desarrollar unos contenidos afines que nos permitiesen poner en valor la dirección artística de Félix Murcia. Y hemos tratado de evidenciar cómo la selección de un tema de investigación como éste, presenta por cualquiera de los lados desde los que se mire, una naturaleza transversal que va más allá de la mera clasificación de las bellas artes. Nos sitúa en cuestiones que forman parte de las problemáticas que conforman nuestro tiempo, donde como hemos visto, las propias nociones de tiempo y espacio se han visto muy transformadas. La dirección artística, siendo un tema no presente dentro de la investigación artística, se nos ha descubierto como una herramienta de una gran importancia y de un enorme potencial para analizar y comprender los procesos de cambio y de transformación que tienen lugar en el presente. Procesos como la progresiva y ya hegemónica instauración de una cultura visual nos da una medida sobre cómo existimos en un mundo cuya complejidad no hemos acabado de saber mirar, y por tanto de comprender. Categorías tan elementales, tanto para las ciencias generales como para las ciencias de las humanidades, como el tiempo y el espacio, están sujetas al reto de aprender de nuevo a pensarlas. Y sin duda que la dirección artística, por su naturaleza interdisciplinar, es una herramienta válida. Pero estas consideraciones hemos de ubicarlas en su lugar correcto dentro de nuestra investigación, esto es, como un marco general donde colocar nuestro tema sobre su fondo. De acuerdo a esta relación entre figura-objeto y su fondo, la dirección artística en Félix Murcia es de un interés que excede las áreas de interés de las disciplinas del cine o de las artes plásticas; se adentra de pleno en el campo de la cultura, y por tanto, en el de la antropología, la política, la estética o la historia. Más aún, por su dimensión espacial y temporal, por su intención de dirigirse hacia nuestros sentidos en tanto que actividad que se experimenta de manera audiovisualmente, y siendo que la nuestra relación más elemental con la realidad comienza en los sentidos, la dirección artística nos confronta ante la actividad general del vivir dentro de la experiencia del mundo actual. Y nos confronta de un modo que nos puede ayudar a aprender a ver mejor, a oír mejor, a pensar y a sentir mejor, en suma, tiene todo el potencial para aprender a vivir mejor. Como ya sostuvimos, todo lo que se puede decir que aporte, lo hace en todas estas direcciones, de

tal forma que el estudio y puesta en valor de la dirección artística en Félix Murcia nos permite la adquisición de herramientas y recursos que tienen una aplicación académica y de actitudes que engloban la misma vida. Con este ejercicio de ubicación no hay otra voluntad mayor que la demostración de que este tema no existe en el vacío, y que las cuestiones que ponen en juego su investigación enriquecen actualizando las disciplinas que lo implican y que al mismo tiempo exceden su propio campo específico de actividad cultural y creativa hacia una experiencia global de la vida en nuestro tiempo.

Uno de los retos que han constituido esta investigación ha sido el de partir desde el vacío académico que envuelve la labor de Félix Murcia. Cubrir este hueco representa en sí un acto de reconocimiento hacia la forma en la que ha mirado y ha practicado la dirección artística. Pero este reconocimiento no sería más que formal si no hubiéramos aspirado a dar cuentas de sus múltiples dimensiones. Por otra parte, hemos tenido claro que en esta puesta en valor no debíamos quedarnos en el nivel de constatar únicamente las diferentes dimensiones que implicaba su dirección artística; este movimiento tenía, además, que procurar dar profundidad y abarcar todo el arco de experiencias, procesos y procedimientos mediante los cuales ha ido construyendo su particular forma de entender y ejercer esta singular disciplina fílmica. En otras palabras, hacer perceptible la escala real de la esencia que recorre su trabajo, y hacerlo de tal forma que pueda suscitar el interés no sólo de la investigación artística; también de otras disciplinas académicas. Efectivamente, el vacío académico que existía en torno a la figura y a la obra de Félix Murcia ha supuesto un reto. La ausencia de estudios de investigación que nos antecederan se ha traducido en una dificultad: no poder disponer de referencias previas. En ciertos momentos, la ausencia de referentes ha representado un auténtico esfuerzo, máxime teniendo en cuenta el carácter interdisciplinar de la dirección artística. Nuestro punto de partida era, podríamos denominarlo así, limítrofe y ambiguo. Pero este carácter ha supuesto al mismo tiempo una gran ventaja, ya que nos ha permitido encarar la tesis desde cierta libertad creativa. Precisamente, ha sido esta libertad creativa en una actividad investigadora la que nos ha posibilitado formular el carácter inédito en la resolución del problema que nos hemos planteado. En este sentido, nuestro único límite ha sido siempre no perder de vista el rigor y la claridad que diferencian la actividad investigadora de otras modalidades de actividad intelectual. Por lo demás, todo estaba por decirse.

Si desde los comienzos hemos tenido bien claro que la problemática de esta tesis se focalizaba en la puesta en valor de la dirección artística de Félix Murcia, también es cierto que igualmente hemos tenido claro que el elemento principal que presentábamos como clave en esta puesta en valor se hallaba en el modo en el que en él se une el cine con las artes plásticas. Lo que no teníamos tan claro era de qué modo concreto se efectuaba esa unión y en qué términos explicarla y hacerla entendible. Las diferentes fases de investigación, con sus aciertos y sus errores, con sus alternancias entre el movimiento de avance y los puntos de aparente estancamiento, nos fueron dando la convicción de que la forma concreta de unión radicaba en lo que hemos denominado su *mirada plástica*. En la formulación de este concepto y los términos que lo componen, hemos encontrado la clave. La siguiente cuestión era pues situar dentro del marco de entendimiento que el concepto nos proponía el conjunto de datos de los que disponíamos. A este respecto, la sistematización metodológica ha sido determinante. Cualquier metodología no nos era de ayuda. De un lado, porque partíamos de una ausencia de referentes, y de otro, porque dentro de la libertad creativa que se nos planteaba queríamos evitar algunos riesgos presentes en la comprensión de las artes, tales como la idealización de las mismas o su mitificación. Ha sido importante que generásemos una metodología transversal que supiese colocarse en el lugar de una disciplina como la dirección artística que está conformada por diversas disciplinas, y que por tanto, respetase esta condición. La empatía ha sido una actitud investigadora esencial para llevar a cabo esta tarea. Pero además de equiparnos de herramientas actitudinales, también ha sido preciso procurarnos de herramientas conceptuales metodológicas. Primero, mediante la fundamentación de la mirada plástica: explicar qué es este concepto y cómo resulta de la mezcla de sus términos. Segundo, ubicar esta mirada plástica dentro de las tres piedras angulares que hemos tomado de Lucy Lippard. La fundamentación de la mirada plástica nos ha permitido establecer una serie de proposiciones que engloban desde el ciclo vital de Félix Murcia hasta las particularidades que constituyen su práctica profesional. Hemos definido la mirada plástica como un acto de voluntad y conciencia en él que tiene su origen en una necesidad interior, y que esa necesidad interior está en relación con la determinación de su lugar en el mundo. Que ese lugar en el mundo es plural, porque atañe a una ubicación profesional, a una vocación, pero también a una dimensión vital, a su experiencia general del vivir, y que por tanto su mirada recorre distintas direcciones y es relacional. Es cierto también que hemos planteado en este concepto comparándolo a unas lentes con las que mirar la vida y su profesión, y que el cristal de esas lentes lo

constituyen atributos propios de las artes plásticas. En un primer momento y en el ejercicio de esa atribución podrías reconocer la triada elemental de las artes plásticas: luz, forma y color. Estos tres elementos están presentes sin ningún género de dudas dentro de la práctica del cine. Sin embargo, el discernimiento entre cine y dirección artística nos ha permitida especificar que la luz no es un elemento –generalmente- que forme parte de las funciones y de las preocupaciones de la dirección artística, siendo por el contrario la forma y el color los principales atributos plásticos presentes en su mirada. Para intensificar esta dimensión plástica de la dirección artística queremos recordar aquí uno de los singulares procedimientos de los que Félix Murcia se vale para llevar a cabo su labor: visionar las películas prescindiendo del sonido. De este modo, puede apreciarse en mejores condiciones la actividad de la forma y del color dentro de las escenografías, de los decorados, el vestuario y el atrezzo que conforman los espacios donde tiene lugar la acción fílmica, y cómo éstos elementos plásticos operan potenciándola. Hemos podido también determinar que en su caso la intensificación plástica del cine puede serlo a expensas del rigor histórico siempre y cuando esta mirada plástica resulte verosímil históricamente. La documentación rigurosa de los lugares históricos o de sus elementos puede verse sacrificada si está no le confiere a la acción filmada su intensidad adecuada, tal y como hemos advertido en películas como *El rey pasmado*, *El bosque animado* o *Todo es silencio*. En este punto hemos podido averiguar que Félix Murcia puede llegar a ser tajante, y da medida de hasta qué punto considera que la dirección artística debe lograr las atmósferas adecuadas para la acción dramática. La forma manifestada a través de las arquitecturas y las escenografías y el color a través de los decorados, el vestuario y los atrezos serán sus medios predilectos.

En nuestra opinión, uno de los puntos fuertes que ha supuesto la fundamentación de la mirada plástica en el capítulo dos es que no sólo nos ha permitido adentrarnos y profundizar en las características singulares de su dirección artística. Muy importante es que también nos ha permitido reconstruir su subjetividad, y hacerlo en unos términos realistas. No se trataba de estudiar el carácter psicológico de Félix Murcia, sino de comprender en su subjetividad –de acuerdo a esa necesidad y a esa voluntad puesta en marcha por la mirada plástica-, lo que fuerza su mirada, lo que la excita y lo que la ha originado. Esta reconstrucción realista de su subjetividad nos ha puesto en las condiciones favorables para apreciar mejor cómo esa mirada se manifiesta en un modo de hacer, esto es, cómo se refleja en su método de trabajo como director artístico. Ambos

ejercicios han tomado forma en los capítulos tres y cuatro. Esta estructuración responde a la sistematización metodológica que hemos planteado, de acuerdo a las tres piedras angulares. La ubicación de la mirada plástica entre las tres piedras angulares no se ha hecho en términos ortodoxos o rígidos. Se ha procedido según la lógica que iba demandando la coherencia en el desarrollo del problema planteado y de la solución propuesta. Sin perder de vista cierto equilibrio formal entre los capítulos, nuestra prioridad ha sido atender la demanda de coherencia interna. Visto así en retrospectiva, el capítulo tres ha supuesto la aplicación de la mirada plástica dentro de la piedra angular de la comprensión del contexto. Este contexto no lo hemos circunscrito a su significado convencional, es decir, a situar la obra de Félix dentro de cierto momento histórico, político y artístico. Hemos pretendido ir más allá, y aquí la noción de contexto ha tenido una doble condición. De un lado ha hecho alusión a la manera en la que dentro del ciclo vital de Félix Murcia hemos detectado tres momentos claves, cuyas vivencias han sido decisivas para la construcción de su particular mirada plástica. Estos tres momentos han sido detectados en su infancia, en su adolescencia y en su juventud. El primero a través de la experiencia de despertar su existencia al mundo del cine y del arte mediante el conocimiento de ambos mundos de la mano de su padre. Este momento dejó en el impreso una necesidad de ser pintor de películas. El segundo momento lo hemos reconocido en la influencia de su tío Fermín Aguayo, en lo que, a nuestro entender, ha sido una influencia que ha reforzado hondamente esa primera inclinación infantil hacia la vocación artística y plástica. Este segundo momento ha implicado en Félix Murcia sus primeros actos de voluntad conscientes basados en la toma de decisiones de acuerdo a esa necesidad interior. Su escapada hacia Francia, a pesar de la ingenuidad que comportaba a esa edad, da medida de la intensidad que en él se estaba fraguando. Por último, hay un tercer momento durante su juventud que implicó de nuevo la salida de España, en esta ocasión de manera exitosa, que fue su estancia en Holanda, las vivencias sociales y políticas que ampliaron enormemente su concepción del mundo, concretándose en una forma de rebeldía vital que finalmente devino en la adquisición de unos planteamientos y elementos estéticos característicos del arte de izquierdas. La verosimilitud, que será uno de los rasgos singularizadores en la dirección artística tiene en este episodio de su vida, sino la raíz principal, si que cuanto menos unas cuantas raíces. Estos tres momentos los hemos planteado como fundamentales en el desarrollo de su forma de mirar el mundo y de situarse en él. Posteriormente, vendrían las decisiones y elecciones que le irían comprometiendo con la dirección artística. Así pues, en la

comprensión del contexto hemos tenido presente la relación entre su experiencia de vida y la obra que vendría después. Esta comprensión del contexto la hemos completado con la ubicación de la mirada plástica dentro no ya de su vida, sino de su profesión. Y para ello, ha resultado capital que estableciéramos una breve historia y definición de la propia dirección artística, y tras estos ejercicios uno último que era el de mayor importancia: la equiparación de la dirección artística con otras prácticas artísticas contemporáneas. Como ya se ha expresado, este apartado dedicado a la comprensión de contexto ha presentado un carácter revisionista, puesto que nos hemos apoyado para trazar la historia y definición de la dirección artística en otros autores y en el propio Félix Murcia. La equiparación nos ha permitido ir más allá del revisionismo para poder dotar de carácter inédito esta parte de la comprensión del contexto. Esta equiparación ha mantenido el carácter empático entre la dirección artística y otras prácticas artísticas contemporáneas que, en función de sus planteamientos o de sus procedimientos, están en condiciones de confraternizar entre ambas. De este ejercicio hemos podido concluir lo siguiente: que podemos definir la dirección artística de la misma forma que a la performance: como una *esponja mutante*, gracias a su capacidad para absorber otras disciplinas y transformarlas de acuerdo a sus propios intereses. Que como esponja mutante la dirección artística es muy identificable con las prácticas artísticas de las instalaciones, puesto que éstas evolucionan de procedimientos específicos de las Vanguardias Históricas, muy especialmente el collage y el readymade, y que estos procedimientos, en su versión de las neovanguardias están presentes en la dirección artística. El collage en su forma avanzada de utilización de fragmentos de la realidad, y el readymade como resignificación de los objetos y los lugares. Ambos elementos pueden reconocerse en la creación de las escenografías y en la generación de atmósferas, y mucho más en el caso de Félix Murcia donde como hemos visto, el rigor histórico puede ser sacrificado a favor de la intensidad plástica que potencia la acción dramática. Si la mirada plástica implica cierta fusión entre el arte y la vida, este impulso también lo reconocemos en las neovanguardias que le fueron coetáneas a su tercer momento vital clave. Sin embargo, también tenemos que distinguir que esa fusión opera de distinta manera en las prácticas artísticas y en la dirección artística. En el primer caso tenemos una activación del papel del espectador en la relación con la obra. En el segundo caso, todo lo más que puede reflejarse es una intensificación de la experiencia audiovisual del espectador dentro de un papel pasivo, que es el de ser espectador de la película. En cualquiera de estos casos, el ejercicio de equiparación también nos permite apreciar otro elemento de valor presente en la dirección artística de Félix Murcia. Si la

principal función de la dirección artística es generar las condiciones materiales y espaciales que permiten dramatizar e intensificar la acción que está siendo capturada por la cámara, en su caso no lo hace en términos de representación, tal y como es característico en la historia de las artes plásticas. La verosimilitud plástica que aporta con su mirada le permite ir más allá de esa representación, es decir *crea* y presenta en términos físicos el drama, un valor que concluimos como del todo crucial.

Si el capítulo tres, como comprensión del contexto, nos ha posibilitado reconstruir la forma de ir construyendo su mirada plástica, y hacer más perceptible lo que la ha originado y lo que la fuerza a moverse, en el siguiente capítulo hemos visto como esa mirada plástica se manifiesta en un modo de hacer: su método de trabajo. La apreciación de las diferencias que Lucy Lippard propone ha quedado en este apartado reflejada como una identificación y reconocimientos de aquellos aspectos que caracterizan el quehacer como director artístico de Félix Murcia. Podemos recordar su manera de enfrentarse al guión: con las tres lecturas que hace de él y la fragmentación que realiza de dicho guión, mediante el diseño, la construcción y finalmente la plasmación. Félix Murcia marca su propio orden y su propia manera de desarrollarlo eligiendo los métodos y técnicas apropiados para cada ocasión. Un ejemplo de ello se ha podido apreciar en películas como *Luces de Bohemia*, *El perro del hortelano*, *Valentina*, *Gallego* o *Secretos del Corazón* entre otras. Félix Murcia pone sus conocimientos y habilidades al servicio de la acción dramática de cada film. No podemos hablar de contribuciones al campo, porque en sentido estricto, su valía no descansa sobre innovaciones en aspectos técnicos o formales. Por el contrario, se ha tratado de discernir de entre las distintas funciones que pertenecen a la dirección artística, cuáles son aquellas que mejor pueden ilustrar la materialización de su mirada plástica y que precisamente por ello, sin ser funciones o tareas inventadas por él, sí son tareas en las que destaca.

Por último, el capítulo cinco es la aplicación lógica y coherente de los capítulos anteriores. La aplicación de juicios críticos evidentes y empáticos supone el análisis de su filmografía a la luz de los análisis anteriores. En este capítulo era muy importante ceñirnos a una selección filmográfica, en concreto seis películas *Días contados*, *Carmen*, *El bosque animado*, *Mararía*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *La caja*, elegidas para poder reflejar lo mejor posible los principios generales sostenidos en esta tesis. En él se ha pasado a estudiar las obras seleccionadas, para analizar y dar a conocer las diferentes estrategias que el director artístico ha empleado con el fin de conseguir ciertos aspectos,

sensaciones o emociones que le interesaban para acompañar la acción dramática. Por esta razón ha dado un tratamiento concreto a los diferentes elementos formales del lenguaje plástico y visual. Así hemos organizado el estudio de estas películas, dado su especial interés y resaltando lo que hemos creído más relevante de cada una de ellas. En definitiva han sido escogidas para poder manifestar con ellas las diferentes estrategias plásticas empleadas de una forma argumentada y documentada visualmente, mediante la aplicación de forma, color y verosimilitud que realiza con su particular mirada Félix Murcia.

Hasta aquí nuestra recapitulación y nuestras conclusiones. Finalizamos sintéticamente nuestra investigación retomando el problema que nos planteábamos al inicio de nuestra investigación: cómo poner en valor la dirección artística de Félix Murcia. Nuestra apuesta ha consistido en visibilizar la forma particular de vincular el cine con las artes plásticas, a través de su mirada plástica. Y llegados a este punto, hemos obtenido, como puede apreciarse, los suficientes elementos que demuestran que esa mirada plástica está cargada profundamente de vida, así como de una maestría incuestionable. La realización de esta tesis doctoral consideramos que puede contarse como un justo reconocimiento en el ámbito académico y de la investigación. Un reconocimiento que le ha sido otorgado primero en su campo profesional y que ahora, desde otros ámbitos afines, podemos enriquecernos y aprender de él. Por nuestra parte, este estudio ha representado una inmensa oportunidad para aprender a poner en valor la obra de un creador, y en este aprendizaje tenemos que destacar la importancia que en esta tarea presenta la metodología de la investigación, una materia que nos ha resultado de enorme interés. Esperamos en un futuro poder seguir contribuyendo a poner en valor otros aspectos de la vida y de la obra de Félix Murcia Aguayo, puesto que en esta tesis nos hemos centrado en todos aquellos que solucionaban nuestro problema central, pero existen otros muchos aspectos que partiendo de este material puedan ser desarrollados y que además lo merecen.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADORNO, Theodoré, W. *Teoría Estética. Obra completa*, 7. Madrid, Akal, 2004.
- AMIGO, QUINCOCES, Ángel. *Operacion Poncho. Las fugas de Segovias*. Editor, Lur Argitaletxea, S.A. Guipúzcoa. Cubierta deslucida. 1978.
- ANGULO, Jesús, HEREDERO F. Carlos, REBORDINOS, José Luis. *Entre el documental y la ficción. El cine de Uribe*. San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1994.
- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona, Paidós, 2008.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza Forma. Alianza Editorial, S.A. 1994. 2005.
- ARNHEIM, Rudolf: *El cine como arte*. 1ª ed. 1986. 4ª reimpresión. Barcelona. Editorial Paidós. 1996.
- AUSTER, Paul. *Smoke & Blue in the face*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2009. Colección Compactos.
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais (en papel)*. Alianza editorial, 1998.
- BANDINI, Baldo & VIAZZI, Glauco. *La Escenografía Cinematográfica*. Ragionamenti sulla scenografia. Madrid. Ediciones Rialp. 1959.
- BENET, Vicente José. *Lo que el viento se llevó: Victor Fleming*. Paidós Ibérica. 2003.
- BENJAMÍN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires. Ediciones Godot, 2012. Colección: Extramuros.
- BERGER, John. *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos. Toros salvajes: la generación que cambió Hollywood*. Anagrama 2004.

- BLAKE, Yvonne. *Figurista de cine*. Victor Matellano, Iberautor Promociones Culturales, 2006.
- BLOOM, Harold. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid, Trotta, 2009.
- BORAU, José Luis. *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. 1ª ed. Madrid: Ocho y medio, 2003.
- BUCHLOH, Benjamin, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza, 2006.
- CANO ROJAS, Guillermo, *Las desilusiones corporales. Contribuciones de la sexualidad radical del accionismo vienés*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2009 (Tesis doctoral).
- CASTILLEJO, Jorge. Vicente Aranda. *El cine como compromiso*. 1ª ed. Alcira: Alzinema, 2006.
- COSTA, A., *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1988.
- CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil española: imágenes para la memoria*. 1ª ed. Madrid: JC Clementine, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen en movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1994.
- DREYER, Cari Theodor. *Écrits V. Le film en couleurs et le film colorisé (1955)*. En Cahiers du Cinéma, n. 148, octubre de 1963.
- ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona. Gedisa, S.A. 2007.
- EISENSTEIN MIJÁILOVICH, Serguéi, *El sentido del cine*, México, siglo XXI, 1990.
- El hombre rebelde*. Madrid, Alianza, 2007.
- ENTRAIGÜES, Jimmy. *El teatro en el cine o el teacitrone*. Valencia. Servicio de publicaciones de la UPV. 1998.

- ETTEDGUI, Peter. *Directores de fotografía*. Cine. Océano. Barcelona, 1999.
- ETTEDGUI, Peter. *Diseño de producción & dirección artística*. Cine. Océano. Barcelona, 2001.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.
- GOROSTIZA, Jorge. *La arquitectura de los sueños. Entrevista con los directores artísticos del cine español*. Festival de Cine de Alcalá de Henares.- Comunidad de MADRID, 2001.
- GOROSTIZA, Jorge: *Cine y Arquitectura*. Fimoteca Canaria y ETS de Arquitectura. Las Palmas de G.C. 1990.
- GOROSTIZA, Jorge: *Directores artísticos del cine español* Ediciones Cátedra, S.A. Fimoteca española. Madrid 1997.
- GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona. Anagrama. 1996.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Lumen, Barcelona, 1993. (2ª edición).
- GUBERN, Román. *Mensajes Icónicos en la Cultura de Masas*, 1974.
- GUBERN, Román. *Mensajes Icónicos en la Cultura de Masas*. Edit. Lumen. Barcelona 1974.
- MÉRIDA DE SAN ROMÁN, Pablo. *El cine español*. Editorial SPES. Larousse. Barcelona, 2003.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. *Segundo de Chomon. El cine de la fascinación (en papel)*. Generalitat de Catalunya, 2010
- MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London, Routledge, 2004.
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*, vol. 1, Segunda Edición, Madrid. Gredos. 1998.
- NIETO, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid 1996. SGAE. 1996.

- NIEVA, Francisco. *Tratado de escenografía*. 1ª ed. Madrid: Fundamentos, 2000.
- OLIVA Cesar & TORRES Monreal Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid. Cátedra. 2005.
- OLSON, Robert L. *Conceptos Básicos de la dirección artística en cine y televisión*. Madrid. Instituto oficial de radio y televisión. 2002.
- ORTIZ Áurea Y PIQUERAS Mª Jesús. *La pintura en el cine*. 1ª ed. Barcelona. Ed. Paidós. 1995.
- ORTIZ Áurea. *La arquitectura en el cine. Lugares para la ficción*. Servicio de publicaciones de la UPV. 1998.
- PÁRAMO, José Antonio. *Diccionario Espasa. Cine y TV. Terminología técnica*. Madrid. Espasa Calpe. 2002.
- PAVÍA COGOLLOS, José. *El cuerpo y el comediante: Chaplin y Keaton*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2005 (Tesis doctoral).
- PIQUERAS GÓMEZ, Mª Jesús. *Cine y pintura*. Valencia. Servicio de publicaciones de la UPV. 1998.
- QUINTANA, Ángel, *El cine italiano, 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad*. Paidós ibérica, Madrid, 1997.
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2011.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: *La arquitectura en el cine. Hollywood la Edad de Oro*. Madrid. Alianza Editorial, S.A. 1993.
- ROBERT Filliou. *Genio sin talento*. Barcelona, MACBA, 2004.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís: *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos fotografía y televisión*. Alianza Editorial, 2006.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*. Verdoux. Madrid. 1990.

- SANDERSON, John D. GOROSTIZA Jorge. *Constructores de Ilusiones. La dirección artística cinematográfica en España*. 1ª edición. Valencia. Ediciones de la Filmoteca. 2010.
- SOURIAU, Etienne. *Diccionario AKAL de Estética*. Madrid Ediciones Akal. 1998.
- TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, 2004.
- TOMÁS, Facundo. *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid. La balsa de la medusa. 1998.
- TRANCHE, Rafael R. SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *No-do. El tiempo y la memoria (incluye dvd) (en papel)*. Catedra 2006.
- VILA, Santiago. *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid. Cátedra, S.A. 1997.
- WALTER BENJAMIN. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1992.
- YOEL, Gerardo (copilador). *Pensar el cine 1. Imagen ética y filosofía*. Argentina. Bordes Manantial. 2004.

ARTÍCULOS Y CAPÍTULOS DE LIBRO

- ALONSO, Carlos. FÉLIX MURCIA. Director artístico. “Mi única aspiración es hacer bien lo que me encargan” *Diario de Burgos- Guía del Cine en Burgos*. Miércoles 20-5-1998 p. 4.
- CANO ROJAS, Guillermo. “Indagaciones epistemológicas para las Bellas Artes”, En I Congreso Anual de Investigadores en Arte, Universidad Politécnica de Valencia, 2013. p. 5.
- GOROSTIZA, Jorge: *Un trabajo bueno para el alma*. Nickel Odeon: revista trimestral de cine. Nº 27, 2002, p. 6.
- LIPPARD, Lucy. “Mirando alrededor. Dónde estamos y dónde podríamos estar”, en AAVV, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 51-72.

-MARTÍNEZ BARRAGÁN, Carlos. "Entrevista a Román de la Calle", en *Revista Sonda. Investigación y Docencia en las Artes y Letras*. N°1, 2012, pp. 94-108.

-PRIETO STAMBAUGH, Antonio, "Los estudios del performance: una propuesta crítica", en *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, No. 1, Nov. 2005, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA, pp. 52-61.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

-MURCIA AGUAYO, Félix. *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. 1ª ed. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, Madrid 2002.

La arquitectura en el cine. Construyendo una ilusión, Ciclo de Cine, Colección Quaderns del cine del MUVIM. Valencia, nº9, 2008, p. 17.

Constructores de ilusiones. La dirección artística cinematográfica en España. Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay) Coordinadores Sanderson, John D y Gorostiza, Jorge, Valencia 2010, p. 15.

ENTREVISTAS

-*El séptimo vicio*. Realización: Pancho Mira. Presentado por Javier Tolentino. Espacio de Radio 3 donde se habla de cine. Centro de estudios Ciudad de la Luz (Alicante). 21-7-2012. <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-septimo-vicio/septimo-vicio-felix-murcia-director-artistico-tres-obras-maestras-21-07-12/1487106/>.

-UPVTV. *Terciopelo Azul*. Félix Murcia. Dirección Artística. 2-2-2007, Disponible en: <http://mediaserver01.upv.es/UPRTV/TV/lista.asp?programa=Terciopelo%20Azul>

FILMOGRAFÍA GENERAL

- *¡Arriba Hazaña!* (José. M^a. Gutiérrez, 1977).
- *¡Ay Carmela!* (Carlos Saura, 1990).
- *55 Days at Peking* (*55 días en Pekín*, Nicholas Ray, 1963).
- *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).
- *Bienvenido Mrs. Marshal* (Luís García Berlanga, 1953).
- *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967).
- *Bronenósets Potiomkin* (*El acorazado Potemkin*, Serguéi Mijáilovich Eisenstein 1925).
- *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914).
- *Cañas y Barro* (Juan de Orduña, 1954).
- *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1941).
- *Colorín colorado* (José Luís García Sánchez, 1976).
- *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1920).
- *Del amor y de la muerte* (Antonio Giménez Rico, 1977).
- *El camino* (Serie de TV. Adaptación de la obra homónima de Miguel Delibes, dirigida por Josefina Molina, 1978).
- *El Cid* (Anthony Mann, 1961).
- *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957).
- *En busca de mi destino* (*Easy Rider*, Denis Hopper 1969).
- *Enchantment* (*Encantamiento*, Robert G. Vignola 1921).
- *Fat City* (John Huston, 1972).
- *Fortunata y Jacinta* (Serie de TV. Mario Camus, 1979).

- *Gli ultimi giorni di Pompei* (*Los últimos días de Pompeya*. Mario Bonnard, 1959).
- *God moning Babilonia* (*Buenos días Babilonia*, Taviani, 1987).
- *Gold Diggers* (*Vampiresas*, Mervyn LeRoy, 1933).
- *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*. Victor Fleming, 1939).
- *Goyescas* (Benito Perojo, 1942).
- *Intolerance* (*Intolerancia*, David Wark Griffith, 1915).
- *L'Hôtel électrique* (*El hotel eléctrico*, Segundo Chomón. 1905).
- *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987).
- *La escopeta nacional* (Luís García Berlanga, 1978).
- *La Tía Tula* (Miguel Picazo, 1963).
- *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, Warner Bros, 1931).
- *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948).
- *Nada* (Edgar Neville, 1947).
- *Napoleon* (*Napoleón*. Abel Gance 1927).
- *Nicolás y Alejandra* (*Nicholas and Alexandra*. Franklin James Schaffner, 1971).
- *Nouvo Cinema Paradiso* (*Cinema Paradiso*, Guiseppe Tornatone, 1988).
- *Patton* (Franklin James Schaffner, 1970).
- *¿Qué hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984).
- *Sombras de una batalla* (Productor Félix Murcia. Mario Camus, 1993).
- *Surcos* (Nieves Conde, 1951).
- *Tamaño Natural* (Luís García Berlanga, 1973).
- *The Apartment* (*El Apartamento*, Billy Wilder, 1960).
- *The Fall of the Roman Empire* (*La caída del Imperio Romano*. Anthony Mann, 1964).

- *The Passionate Pilgrim* (*El peregrino apasionado*, Robert G. Vignola 1921).
- *The World and his Wife, is a lost* (*El mundo y su esposa es una perdida*, Robert G. Vignola, 1920).
- *Tirant lo Blanc* (Roberto Bodegas, 2001).
- *Una historia de entonces* (*You´re the one*. José Luís Garci, 2000).
- *Viaje a la Luna* (*Le Voyage dans la Lune*. Georges Méliès. 1902).
- *Viaje a través de lo imposible* (*Voyage à travers l'impossible*. Georges Méliès, 1904).
- *West Side Story* (*Amor sin barreas*. Robert Wise y Jerone Robbins, 1961).

FILMOGRAFÍA ESPECÍFICA

El criterio establecido para ordenar las películas en este apartado es cronológico.

- *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978).
- *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980).
- *El crack* (José Luís Garci, 1980).
- *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981).
- *Valentina* (Antonio José Betancor, 1982).
- *1919 Crónica del alba* (Antonio José Betancor, 1982).
- *Carmen* (Carlos Saura. Nominada al Oscar a la mejor película de habla no inglesa. Premio a la mejor Contribución Artística en Cannes, 1983).
- *Los señores del acero* (Flesh and blood. Paul Verhoeven, 1984).
- *Luces de bohemia* (Miguel Ángel Díez, 1985).
- *Dragón rapide* (Jaime Camino. Goya a la Dirección Artística, 1986).
- *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1987).
- *El bosque animado* (José Luís Cuerda. Nominación Goya a la Dirección Artística, 1988).
- *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar. Nominada al Oscar a la mejor película de habla no inglesa. Nominación Premios Europeos a la Dirección Artística: Special Aspect. Nominación Goya a la Dirección Artística, 1988).
- *El rey pasmado* (Imanol Uribe. Goya a la Dirección Artística, 1991).
- *Tirano banderas* (José Luís García Sánchez. Goya a la Dirección Artística, 1993).
- *Días contados* (Imanol Uribe. Nominación Goya a la Dirección Artística, 1994).
- *El perro del hortelano* (Pilar Miró. Goya a la Dirección Artística, 1995).
- *Bwana* (Imanol Uribe, 1995).

- *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz. Nominada al Oscar a la mejor película de habla no inglesa. Goya a la Dirección Artística, 1996).
- *Mararía* (Antonio José Betancor. Nominación Goya a la Dirección Artística 1997).
- *Visionarios* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2000).
- *El caballero Don Quijote* (Manuel Gutiérrez Aragón. Nominación Goya a la Dirección Artística, 2001).
- *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso. Nominación Goya a la Dirección Artística, 2002).
- *La vida que te espera* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2003).
- *Para que no me olvides* (Patricia. Ferreira. Con Francisco García Cambero. Nominación Goya a la Dirección Artística, 2004).
- *La caja* (Juan Carlos Falcón, 2006).
- *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2007).
- *El capitán trueno y el santo grial* (Antonio Hernández, 2010).
- *Todo es silencio* (José Luís Cuerda, 2011).