

«La mirada sigue los caminos que se le han reservado en la obra.»

Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*

Juan Deltell Pastor

Clara Mejía Vallejo

EL FALSO RETORNO. ARQUEOGRAFÍAS DE ASCENSOR PARA EL CADALSO*

1. El encuadre intencionado

El crítico e historiador cinematográfico Marcel Martín establece la siguiente definición de encuadre:

«Se trata aquí de la composición del contenido de la imagen, es decir, de la manera en que el realizador corta y eventualmente organiza el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que posteriormente encontraremos idéntico en la pantalla¹» (MARTÍN, 1955: 37).

En esta definición encontramos tres términos esenciales a la hora de profundizar en la naturaleza particular del decorado cinematográfico: *el campo*, *el objetivo* y finalmente *el cuadro*, identificado como la pantalla de proyección.

Marcel Martín habla en primer lugar de la *composición del contenido* y de la manera en que un director *corta* y eventualmente *organiza un fragmento de realidad*, algo que en terminología cinematográfica remite al ajuste del campo. Efectivamente, tras la definición y eventual construcción del decorado, ámbito electivo de posibilidades

de trabajo, el realizador cinematográfico interpone su mirada para decidir los límites de aquello que va a registrar, despreciando un cierto entorno periférico que siempre permanecerá oculto. El encuadre contendrá todo aquello que queremos mostrar pero también, de alguna manera, supone el marco que establece el límite de las ausencias. El fuera de cuadro, aquello que estuvo presente y fue estudiado, pero de lo que no queda registro, permanecerá así en el misterio.

Más tarde se habla de presentar ese fragmento de realidad que hemos seleccionado al *objetivo*, un objetivo que debemos entender como instrumento corrector y censor, el primer filtro que nos permite acotar de alguna manera el universo de posibilidades con el que podemos trabajar, pero también entendido como el fin, aquello que se persigue y condiciona nuestra elección. Un objetivo distinto, como instrumento electivo, siempre establece una distancia alternativa sobre lo que trabajamos, jerarquiza y ordena.

La definición establece finalmente cómo tras estas operaciones obtenemos una nueva realidad, el cuadro cinematográfico, aquello que veremos *idéntico en la pantalla*. El cuadro o encuadre entendido como decisión última, un encuentro entre una realidad amplia —el campo—, la interposición de un elemento focalizador —el objetivo— y el definitivo punto de vista escogido. El cuadro contendrá la porción de campo que el objetivo y el punto de vista determinan. Constituirá esa nueva realidad que finalmente nos alcanza, nacida en base a unas intenciones previas y definidas según un proceso electivo preciso.

Mirar supone inevitablemente seleccionar, sintetizando personalmente la realidad disponible ante nuestros ojos de acuerdo a una cierta intencionalidad. El realizador cinematográfico se encuentra por ello constantemente sometido al conflicto entre la realidad física objetiva y contingente del decorado y la subjetividad del encuadre. Mediante la filmación, no deforma lo existente ante sus ojos: sólo escoge fragmentos, que se constituirán en únicos por la mirada particular que sobre la realidad del decorado se interpone, tal y como observó Béla Balázs:

«Son entonces el *encuadre* y el *punto de vista* los que dan forma a las cosas, en un grado tal que dos imágenes del mismo objeto, filmadas desde dos ángulos diferentes, serán con frecuencia disímiles. Éste es el carácter distintivo del cine. No reproduce las imágenes, las produce» (BALAZS, 1948: 51).

El proceso de selección del material en bruto presente en un decorado cinematográfico —que siempre y necesariamente trasciende el encuadre escogido— supondrá pues una reevaluación de lo existente de acuerdo a unos presupuestos constructivos concretos y particulares. La ubicuidad de la cámara, en cuanto dirección de la mirada, posibilitará el registro de fragmentos independientes vinculados al desarrollo argumental —como las piezas de un puzzle de Barlebooth (PEREC, 1992: 13)—, constituyendo el material base para que un posterior montaje permita la virtual reconstrucción del espacio original.

Por todo lo antedicho, se puede concluir que las construcciones filmicas, por definición efímeras, sobreviven gracias al fragmentario registro de lo que en su día se decidió encuadrar: solo resta la *realidad* de aquello que el realizador decidió enseñarnos y cómo nos lo enseñó. Pero es indudable que las imágenes cinematográficas también recrean en nosotros la *virtualidad* de aquello que podemos imaginar, lo que el realizador ocultó a nuestra mirada. Y todo ello gracias precisamente a cómo nos lo omitió.

Lo que a continuación se desarrolla pretende indagar la posibilidad de una reconstrucción de los espacios que sirvieron para el rodaje de una escena exclusivamente a través de la observación visual del material existente en la película. La grafía de los elementos pertenecientes al decorado y el movimiento de los personajes, así como la supuesta ubicación de unas cámaras de registro, otorgarán o no credibilidad a la hipótesis planteada.

2. Arqueografías del escenario

La publicación *Michelangelo Antonioni. Architetture della visione* enuncia el concepto de una posible *Arqueología del escenario* que «verifique las metodologías y afine los procedimientos de un análisis, que es excavación debajo y más allá del producto-film, en el corazón de las prácticas de producción de imágenes» (MANCINI y PERRELLA, 1987: 248). En este estudio se describe cómo, tras una selección de ciertos escenarios naturales utilizados en películas de Antonioni, se procedió a identificar los encuadres practicados sobre los mismos posicionando virtualmente los personajes ahora ausentes y que un día otorgaron sentido narrativo a la localización.

Si bien el término *arqueología* puede parecer en primera instancia adecuado para representar un cierto trabajo de recreación de aquellos lugares donde una cierta escena fue rodada, una profundización en el significado del término más allá de sus acepciones comunes plantea algunas dudas sobre su extensión al particular que nos ocupa.

Etimológicamente, la palabra *arqueología* proviene de dos términos griegos: *archaios* (viejo o antiguo) y *logos* (ciencia). Todas las acepciones actuales de la palabra *arqueología* reúnen ambos significados, entendiéndola como ciencia social que tiene por objeto de estudio a las sociedades humanas en base a sus restos materiales, reconstruyendo un pasado carente de documentos escritos o verificando a su vez la mayor o menor precisión de lo que en ellos se expone.

La utilización del término *arqueología del escenario* encuentra cierto sentido, pues, en lo que de obtención y análisis de datos pertenecientes a un pasado desconocido conlleva. Sin embargo, permanece distante de la condición de ciencia que esencialmente vincula la arqueología con la antropología, como estudio holístico del hombre y la sociedad en la que habita.

Existe no obstante otro término, cercano a la arqueología, que quizás pueda considerarse más preciso a la hora de describir el trabajo interpuesto para reconstruir gráficamente un decorado a partir del estudio del registro de sus imágenes: la *arqueografía*.

La arqueografía es un concepto relativamente antiguo. Data del siglo XIX, cuando era sinónimo de arqueología y, esencialmente descriptiva, carecía de interpretación. Es por ello que paulatinamente fue cayendo en desuso ante el nuevo concepto, mucho más amplio, del *logos*. La acepción castellana no existe actualmente, aunque sí es posible rastrearla en diccionarios del siglo XIX (ADELINE, 1887: 56), en los que encontramos ambos términos definidos:

- *Arqueografía: ciencia descriptiva de los monumentos antiguos, y arte de reproducir las obras antiguas por medio de la pintura, del dibujo o del grabado.*
- *Arqueología: ciencia de la antigüedad que tiene por objeto estudiar todo lo que se refiere a las artes y a los monumentos de los tiempos pasados.*

La discusión sobre el alcance y uso específico de estos dos términos trasciende el momento en que el término *arqueografía* cae en desuso, generando

opiniones diversas especialmente en el ámbito de publicaciones especializadas:

«Parafraseando la terminología de Panofsky, que opone la iconografía a la iconología, se podría crear el término arqueografía, que se opondría al de arqueología: pues nuestro conocimiento del arte antiguo, o incluso de los artefactos antiguos (retomaremos posteriormente esta dualidad) implica un trabajo que no pertenece sólo a los arqueógrafos, sino también a los arqueólogos. A buen seguro, la investigación de los hechos no es una labor secundaria ni despreciable, el establecimiento de descripciones tan precisas como sea posible constituye verdaderamente el primer cometido de nuestra disciplina, pero no se trata más que de una etapa, de una búsqueda

que debe incluir otras muchas. En consecuencia, se podría asimilar la arqueografía al papel desempeñado por el ordenador, capaz de contener en su memoria los “grafos” de los hechos, y para restituir, a voluntad, listas ordenadas según los criterios elegidos» (GINOUVES, 1971: 103).

Conviene reseñar que la consulta a diccionarios de otras lenguas demuestra que el término permanece actualmente en uso⁴. En todos los idiomas, de una manera u otra, la definición contiene en sí misma la necesidad de conocer mediante el dibujo. Es algo que etimológicamente queda patente al observar como bajo la raíz común *αρχαίος* —*archaios*, antiguo— el sufijo establece la diferencia con los términos griegos *γραφίς* —*graphis-graphos*, grafiar, dibujar, diseñar, escribir— y *λόγος* —*lógos*, estudio, razonamiento, argumentación, discurso, sentido, interpretación—.

La arqueografía como representación (*grafía*) de un lugar en el que algo ya ha acontecido (*arqueo*), propiciando una recreación realizada exclusivamente en base a un material existente —la película—, podría pues rescatarse a los efectos de lo que aquí se plantea.

A la hora de acometer la arqueografía de un determinado escenario, nos encontramos con la circunstancia de que la cantidad de variables que un realizador y su equipo puede articular para manipular el espacio de rodaje es tan extensa que resulta realmente difícil afirmar que se ha podido dibujar con total precisión geométrica y di-

El encuadre, al constituir una entidad cerrada que excluye por definición el ámbito que la cámara no registra, impedirá en muchos casos detectar una distorsión espacial, ofreciendo al espectador la ilusión de un espacio que reconocemos ortogonal

mensional un determinado escenario a partir de las imágenes filmadas. Dos son las variables fundamentales sometidas a incertidumbre: la ortogonalidad de los espacios y la dimensión de los decorados.

En el caso de decorados reales existe una geometría construida inalterable, ortogonal o no, a la que el realizador debe adaptarse, planteándose muy ocasionalmente la eliminación de paramentos para facilitar el rodaje. Sin embargo, en el caso de decorados construidos en estudio o fuera de él, si no existen impedimentos de algún tipo —espaciales, económicos— suele resultar habitual que ocurra lo contrario, que el trazado de los elementos delimitadores del espacio se adapte a las necesidades de rodaje. Ello permite incluso incorporar paramentos móviles, modificables según la óptica utilizada, el movimiento de los personajes o la voluntad de forzar una cierta perspectiva que aumente o disminuya la profundidad del decorado. El encuadre, al constituir una entidad cerrada que excluye por definición el ámbito que la cámara no registra, impedirá en muchos casos detectar una distorsión espacial, ofreciendo al

espectador la ilusión de un espacio que reconocemos ortogonal.

La segunda cuestión que genera incertidumbre es la métrica precisa del espacio donde se rueda. Para la reconstrucción de los diferentes escenarios, reales o erigidos para la ocasión, se utilizan entonces elementos de referencia con dimensiones conocidas —mobiliario, puertas, ventanas, pasos humanos— con el fin de otorgar, no tanto una dimensión precisa como una proporción adecuada al espacio reconstruido. En los decorados exteriores otros elementos juegan ese papel —vegetación, vehículos, edificios, mobiliario urbano o pequeños establecimientos—. En cualquier caso, se debe permanecer atento ya que en ambos

casos estas referencias asumidas como existentes, y por tanto invariables, pueden en realidad constituir parte de un decorado construido ex profeso, siendo posible variar su posición e incluso su tamaño en función de las necesidades de rodaje.

Finalmente, en ciertas ocasiones, resulta difícil detectar la asociación mediante el montaje de planos filmados en escenarios reales y en decorados construidos, todos ellos supuestamente pertenecientes a una misma localización. El hecho de que se recreen en estudio ciertos fragmentos puede ser debido a la existencia de problemas de disponibilidad de espacio para el equipo técnico de rodaje, por el deseo de trabajar con una óptica concreta que implica una cierta distancia al sujeto no disponible en el escenario real o simplemente por motivos económicos.

Todo ello hace que en realidad resulte muy difícil afirmar que una determinada arqueografía de un escenario coincide exactamente con el espacio que se utilizó durante el rodaje. Siempre y en cualquier caso, se tratará de una posibilidad razonada, una suerte de *falso retorno*.

3. Ascensor para el cadalso

Louis Malle organiza la trama argumental de su película *Ascensor para el cadalso* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1958) en cuatro localizaciones diferentes: el edificio de la Sociedad Carala —y la floristería cercana—, el motel de carretera, el café del boulevard Haussmann y las calles de París.

El análisis subsiguiente desarrolla las pautas utilizadas para el trazado de la arqueografía de los dos primeros escenarios⁵, obteniendo conclusiones sobre la posibilidad de reconstruir gráficamente el ámbito de rodaje exclusivamente a través del material seleccionado para el montaje definitivo de la película.

Como fuentes documentales, se recurrirá a los archivos de *La bibliothèque du film* de París⁶ (en adelante *BIFI*), en sus departamentos de investigación *Espace chercheurs* e *iconothèque*, así como al material disponible en su biblioteca y hemeroteca generales. Por último, se establecerán ciertas comparaciones con los espacios descritos en la novela previa de Noël Calef (*CALEF*, 1956).

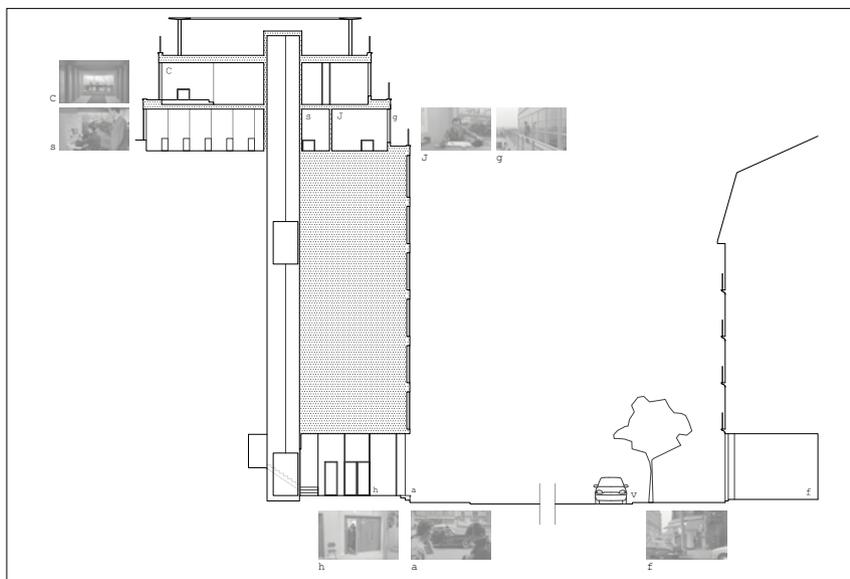
3.1. El asesinato de Simon Carala

Sinopsis parcial: Julien es amante de Florence, la mujer del empresario Carala para quien trabaja. Tras una con-

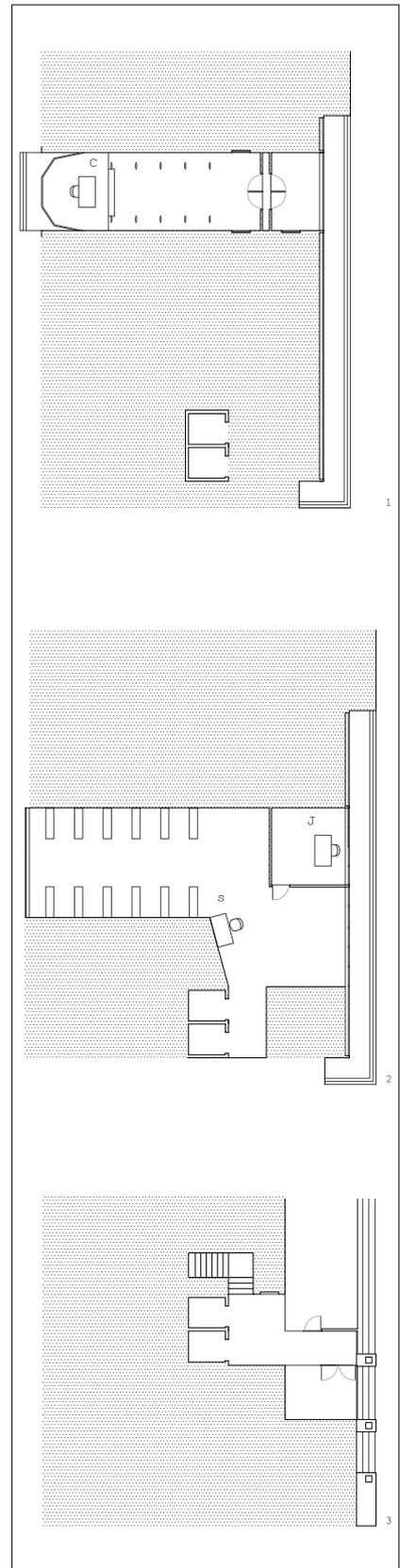
versación telefónica íntima entre los dos amantes, Julien escala por la fachada del edificio donde trabaja hasta el despacho del empresario y lo asesina. Una vez en la vía urbana, se percata de que ha dejado una prueba de su delito en la fachada por lo que, dejando su vehículo en marcha, decide regresar al edificio. Su ascenso en el ascensor coincide con el momento en que el conserje interrumpe el suministro eléctrico y cierra el inmueble. Julien queda confinado en el detenido ascensor una noche entera.

La localización de esta escena en la película extiende su ámbito más allá del propio edificio en que Julien queda encerrado en el ascensor, ya que en diversas tomas se nos describe la supuesta proximidad del mismo con la floristería donde trabaja Véronique. Es por ello que se considera que una sección vertical, con el ascensor como eje y columna vertebral, representa adecuadamente la correspondencia entre los diferentes ámbitos de rodaje.

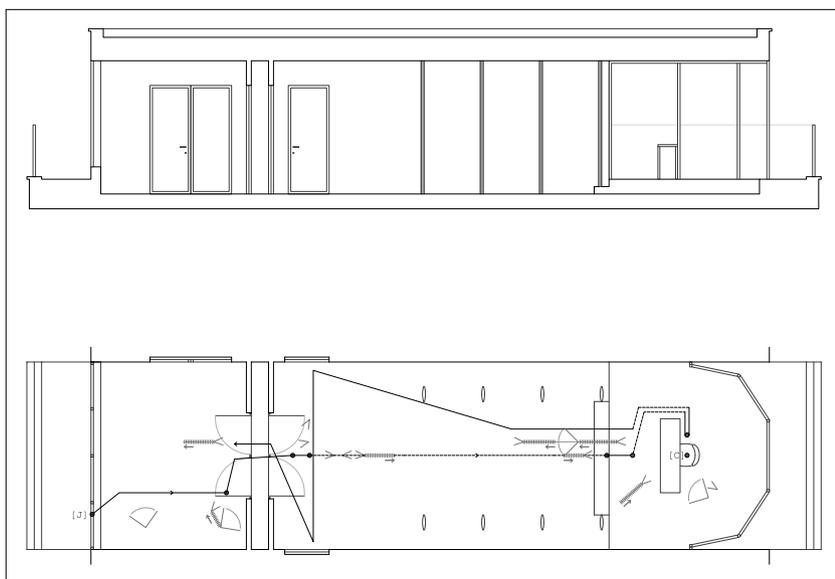
El recuento de niveles de la fachada que posibilita el visionado de las imágenes exteriores del edificio resulta coincidente con lo que aparece en la botonera del simulado ascensor. La sección representa al ascensor estacionado en la planta quinta del edificio, ya que existe una toma en la que pueden



Despacho de Carala (C); despacho de Julien (J); floristería (f); despacho de la secretaria de Julien (s); vehículo de Julien (v)



1: nivel 8 (despacho de Carala); 2: nivel 7 (despacho de Julien y su secretaria); 3: planta baja



Posicionamiento de cámaras y movimiento de personajes en la escena del asesinato de Carala

contarse en el hueco del elevador cinco puertas por debajo del nivel donde Julien permanece encerrado.

Partiendo del supuesto de que el rodaje se pudiese realizar en los espacios interiores del edificio, se llega a la conclusión de que el despacho de Carala podría ubicarse en una aproximada correspondencia vertical con la sala donde la secretaria de Julien trabaja. Aunque el hecho de que el registro de ambas estancias se haya trabajado con un salto de eje de 180° dificulta la percepción de esta correspondencia vertical, ello se deduce gracias a la similitud de la vista de *Montmartre* existente en los ventanales de ambos espacios⁷.

La sección indica a su vez la ubicación de la floristería en la que trabaja Véronique, ya que mientras Julien asciende por la galería escalonada exterior se asoma por la barandilla para comprobar cómo su coche se encuentra frente al citado establecimiento. Posteriormente veremos cómo Julien se aproxima al coche —y por tanto a la floristería— mientras el edificio de oficinas permanece en último término, hecho que otorga crédito a la cercanía de ambos espacios.

Una vez establecido el supuesto de la correspondencia vertical entre la sala donde trabaja la secretaria de Julien y el despacho de Carala, se cruzan los

datos disponibles en ambos espacios de cara a comprobar esta suposición y establecer una posible métrica. En el caso de la primera sala, el número de mesas de trabajo permite una cierta aproximación a las dimensiones de la estancia. En el despacho de Carala, se comprueba que asignando un valor al espacio comprendido entre las lamas verticales que ritman longitudinalmente la sala —valor que se obtiene a partir del número de pasos que Julien necesita para recorrer el espacio entre las mismas— obtenemos como resultado una estancia con una métrica bastante similar a la sala inferior. La distancia entre las lamas y la puerta de acceso al despacho se ha deducido asignando una dimensión estándar a las puertas secundarias que flanquean el acceso principal. La anchura aproximada de la sala se define extendiendo frontalmente la unidad de carpintería con la que se ha modulado la dimensión longitudinal.

La distancia desde ambos espacios al ascensor donde Julien queda encerrado permanece como incógnita, ya que la planificación utilizada nunca trabaja con un plano conjunto que permita afirmar una métrica precisa. El dibujo de la planta baja resulta posible gracias a las múltiples escenas que en ella se realizan.



Escena de la película (A) e inmueble actual en la calle Courcelles (B)

Posteriormente al trazado de la arqueografía de estos escenarios, se consultan diversos documentos en la *BIFI* y se realiza una visita al sitio que la página IMDb⁸ en su versión francesa referencia como localización de rodaje de estas secuencias: *la rue de Courcelles*.

En el primer documento⁹ de los archivos de la *Cinémathèque Française* encontramos un interesante boceto del espacio inicial previsto para el rodaje del fragmento de película donde Julien asesina a Carala, claramente más cercano a lo descrito en la novela que a la localización finalmente utilizada ya que el despacho de Julien y el de Carala se encuentran en el relato de Noël Calef en una misma planta.

En otro documento¹⁰, sin embargo, encontramos escrito a mano en el reverso de un guion encuadernado unas



Escena de la película (A) e inmueble actual en la calle Courcelles (B)

palabras que remiten a cómo, por cuestiones de índole visual, se estudia la posibilidad de rodar en el edificio de la *CIE Níger Français*¹¹, ya que al ser más alto y escalonado la ascensión de Julien resultaría más espectacular. Ello permite afirmar que es durante la preparación del rodaje cuando se valora la posibilidad de modificar las condiciones del espacio descrito en la novela.

El edificio, tal y como aparece en la película, ya no existe. No es posible afirmar si el actual es fruto de una renovación del original o un inmueble de nueva planta ya que, aunque mantiene el escalonamiento de los niveles superiores, formalmente es muy diferente.

Lo único que nos permite asegurar que el edificio donde se rodaron ciertas

escenas de la película estaba allí, es su ubicación en una calle en pendiente, el reconocimiento preciso de los edificios del entorno cercano y la existencia de la floristería original frente al mismo, en el carril opuesto del Boulevard Haussmann.

En un extenso documento¹² de 130 páginas se precisa finalmente con detalle qué planos se van a rodar en estudio y cuáles en localizaciones reales. Encontramos aquí un dato sorprendente, ya que si bien parece que se plantea rodar en escenarios reales las escenas exteriores localizadas en el edificio —vía urbana y galerías escalonadas superiores—, tanto las tomas en el zaguán, en el interior del ascensor y en los despachos de Julien y Carala se planifican originalmente en estudio¹³.

Una vez averiguado este dato, se realiza un nuevo análisis de las imágenes de la película intentando detectar, en la medida de lo posible, la transición entre el rodaje en escenarios reales y en decorados. Tan sólo resulta perceptible en las tomas en que Julien sale del edificio, en las que un detalle del cartel organizativo del edificio Carala resuelve la transición interior-exterior.

3.2. El motel de carretera

La florista Véronique y su novio Louis roban el vehículo de Julien y salen de la ciudad. En la autopista, entablan una carrera con un Mercedes deportivo conducido por el matrimonio Bencker. Finalmente, los cuatro personajes deciden pasar la noche en un motel de carretera. Tras cenar juntos, la pareja de jóvenes

Los personajes en la floristería: imagen de la película (A) y estado actual (B)



decide aprovechar la oscuridad de la noche para regresar a París, utilizando en este caso el deportivo del matrimonio alemán a fin de eliminar las pruebas del robo anterior del vehículo de Julien. Al descubrir Horst Bencker su intento de huida, Louis saca una pistola de su impermeable y asesina al matrimonio.

El primer dato que la película otorga es el nombre de la supuesta localidad en la que se encuentra el motel de carretera. Durante la investigación final a Julien, la policía le interroga sobre el motivo por el cual se encontraba en un motel de carretera en Trappes¹⁴, localidad cercana a París, algo que el acusado niega porque al haber pasado la noche en el ascensor realmente no ha estado allí. Desde la trama argumental esta ubicación parece pertinente, ya que hemos visto en un fragmento anterior cómo Louis realiza un cambio de sentido en la autopista cercana a París, momento en que Véronique le transmite que está cansada de hacer todo el rato lo mismo. Este hecho nos permite establecer el supuesto de que no se han alejado demasiado de la ciudad.

Como en el caso anterior, el dibujo del apartamento del motel se acomete a partir del material visual disponible en la película: las escenas rodadas en el espacio interior y las tomas exteriores en las que se aprecia el conjunto edificado.

Al ser el apartamento un elemento perteneciente a una serie, el dibujo de la unidad debe implicar tanto el ajuste métrico interior como la relación con el resto de unidades. Inicialmente se parte de un trazado somero del espacio interno, realizando frecuentes comprobaciones sobre la validez o no de la organización de las unidades resultantes en función de los datos disponibles del exterior. El dimensionamiento inicial se establece en función del mobiliario existente en las diferentes escenas, así como de los datos disponibles referentes al desnivel entre el espacio del salón y de la habitación.

Tras estas primeras aproximaciones, se realiza un segundo encaje geométrico y dimensional desde el exterior, comprobando que el trazado de los

cerramientos exteriores y sus perforaciones —puertas y ventanas— permiten dibujar unas fachadas proporcionadas con aquello que nos muestran las tomas exteriores de la agrupación. El trabajo principal consiste en ajustar una pequeña pieza de conexión entre la estancia principal y el garaje, analizando diversas posiciones relativas —en perpendicular y paralelo— entre las mismas. La planificación con la que la película trabaja no ayuda a resolver el problema, ya que siempre se interpone un corte que nos impide captar la globalidad del espacio que ofrecería un plano continuo.

Una de las cuestiones, que inicialmente dificulta sobremedida el dibujo de la serie de apartamentos, es la existencia en varias tomas interiores de una determinada ventana¹⁵. Tras analizar posibles organizaciones del conjunto garaje-salón-habitación, se observa que este hueco en fachada, presente tanto en el apartamento de los Bencker como en el contiguo que ocupan Louis y Véronique, impide cualquier organización razonable de la serie de unidades de acuerdo a lo que se aprecia en las vistas exteriores. Esto lleva a concluir que Louis Malle selecciona para el rodaje exclusivamente la última de las unidades, ya que como se observa en el

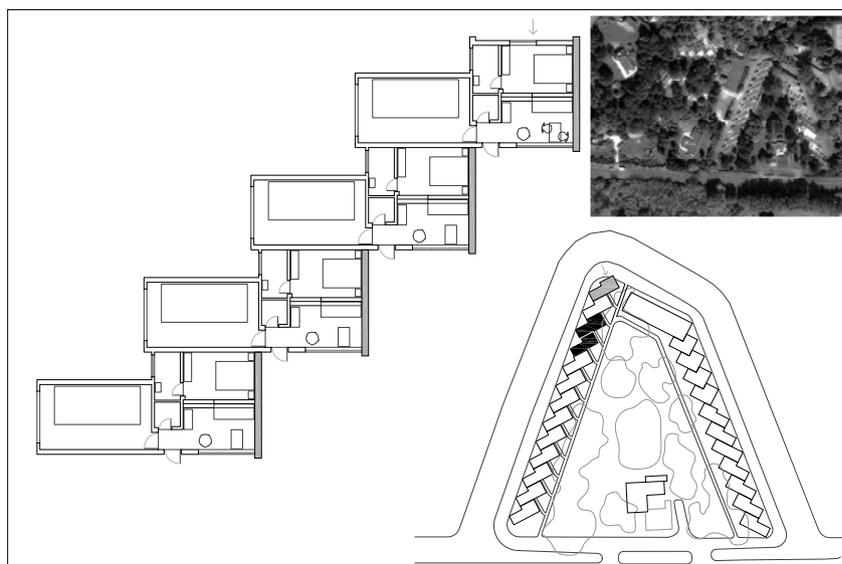
dibujo de la agregación es la única que puede disponer de dicho hueco al constituir el final de la serie.

Una vez establecidas las características geométricas que definen la agrupación de apartamentos se está en condiciones de abordar con seguridad el dibujo de su interior, comenzando con la pieza de garaje por tratarse de un espacio de dimensiones reconocibles. La ubicación del resto de elementos muebles e inmuebles, dimensionados y proporcionados según las imágenes de la película, permite ajustar métricamente el espacio interior estableciendo una propuesta distributiva de los dos niveles de la estancia.

La única estancia que se deduce sin contar con datos visuales precisos es aquella que en el vestíbulo previo tiene su puerta enfrentada al acceso principal al apartamento desde el exterior. Se propone que sea un posible armario, despensa, o pequeño aseo, ya que su profundidad se halla comprometida por la adyacencia del baño que hemos visto en otras escenas¹⁶.

En el fragmento que nos ocupa, la novela presenta importantes diferencias argumentales y espaciales con la película. El texto de Calef describe un hotel tradicional, en el que sólo se alojan la pareja de jóvenes en una habitación en

El motel en Trappes. En negro, los supuestos apartamentos en los que reside el matrimonio Bencker y la pareja de jóvenes. En gris, el apartamento seleccionado para el rodaje de todas las escenas. Imagen actual de Googlemaps.



el segundo nivel. Los turistas alemanes viajan con una furgoneta, acampando en un prado cercano.

En ninguno de los documentos consultados en la *BIFI* se describen con precisión los espacios previstos para la filmación de estas escenas. Sin embargo, el plan de rodaje¹⁷ explicita que se tenía previsto rodar parte de los planos pertenecientes a esta escena en estudio, indicando que los exteriores se registrarían en una pequeña localidad de 5.000 habitantes llamada Touquet, situada a unos doscientos kilómetros de París en la región de Normandía.

Este dato fundamental permite localizar, gracias a la arqueografía realizada, el motel de carretera en una ortofoto extraída de un vuelo de *googlemaps*, constatando que efectivamente el edificio no se encontraba en Trappes, como se enuncia en la película, sino en Touquet.

Un documento contable¹⁸ confirma a su vez que el equipo tenía previsto desplazarse tres días a esta localidad francesa para el rodaje exclusivo en exteriores. Otorgando credibilidad a estos datos, debemos suponer que el espacio interior del apartamento se reconstruyó en los estudios Epinay para el trabajo con el mismo durante un período aproximado de una semana.

Se podía disponer entonces de gran libertad para la reconstrucción del espacio interior correspondiente a uno de los apartamentos en Touquet. Sin embargo, Louis Malle visita los apartamentos, rueda sus exteriores, y reconstruye posteriormente en estudio un espacio interior que, como ha quedado demostrado en el proceso de arqueografía anteriormente expuesto, presenta un alto grado de coincidencia geométrica y dimensional con la unidad que construye el conjunto hotelero que apreciamos en las tomas exteriores de la película, filmadas en escenarios reales. Siempre quedará, no obstante, la duda de si el equipo de rodaje decidió finalmente registrar las escenas en el apartamento de Touquet o si, interponiendo una decisión ante todo moral, se reconstruyó el espacio interior de este con una fidelidad extrema al modelo original.

4. Conclusión

El presente estudio ha permitido demostrar la posibilidad, mediante el uso de herramientas gráficas y visuales, de un posible retorno al decorado original en el que se rodaron las escenas de la película. Un retorno quizás falso por lo que contiene de suposición, pero en cualquier caso coherente con la especialidad que las imágenes del film muestran.

Retomando la argumentación que encabeza el presente artículo, ello ha sido posible gracias al estricto análisis visual de aquellos fragmentos de escenario que Louis Malle decidió encuadrar —y posteriormente montar—, sectorizando de una realidad más amplia, mediante el objetivo, aquellos marcos que compositiva y argumentalmente convenían al desarrollo de su historia.

El hecho de que posteriormente a la elaboración de las arqueografías se hayan encontrado en ambos casos datos que revelen la posibilidad de un rodaje parcial en estudio de los ámbitos interiores no invalida el proceso realizado. Muy al contrario, permite afirmar que el trabajo cuidadoso y honesto de los decorados de un director como Louis Malle —y su director artístico en esta película, Rino Mondellini— ha permitido la reconstrucción coherente de los mismos con independencia de que se hayan podido finalmente combinar imágenes en estudio con tomas realizadas en escenarios reales.

Notas

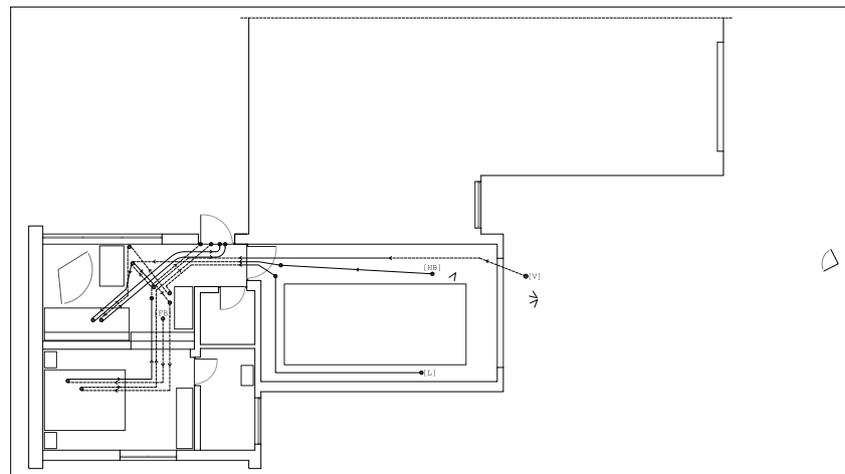
* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

1 «Il s'agit ici de la composition du contenu de l'image, c'est-à-dire de la façon dont le réalisateur découpe et éventuellement organise le fragment de réalité qu'il présente à l'objectif et que se retrouvera identique sur l'écran». (Todas las traducciones ofrecidas en el texto han sido realizadas por los autores del presente artículo).

2 «Ce sont donc le *cadrage* et l'*angle de prise de vues* qui donnent leur forme aux choses et ce, à un degré tel que deux images d'un même objet prises sous deux angles différents seront souvent dissemblables. Ceci, c'est le caractère distinctif du cinéma. Il ne reproduit pas ses images, Il les produit.»

3 «En paraphrasant la terminologie de Panofsky, qui oppose l'iconographie à l'icologie, on pourrait créer le terme d'archéographie, qui s'opposerait à celui d'archéologie : car notre connaissance de l'art antique, ou même des artefacts antiques (nous allons revenir sur cette dualité) implique un travail qui ne soit pas seulement d'archéographes, mais aussi d'archéologues. Certes, la recherche des faits n'est pas une tâche secondaire ni méprisable, l'établissement de descriptions aussi précises que possible constitue véritablement le premier devoir de notre discipline, mais il ne s'agit que d'une étape, dans une recherche qui doit en comporter

Posicionamiento de cámaras y movimiento de personajes durante la cena ofrecida por los Bencker



- bien d'autres. Dès lors, on pourrait situer au seul niveau de l'archéographie le rôle de l'ordinateur, propre à contenir dans sa mémoire les "graphes" des faits, et à en restituer, à la demande, des listes ordonnées selon les critères choisis.» N. del A.: René Ginouvès se refiere a la publicación de Erwin Panofski *Studies in Iconology*, de 1939.
- 4 *Archéographie* en francés, *archaeography* en inglés, *archeographia* en italiano o finalmente *arqueografía* en portugués.
- 5 Toda la información gráfica presente en el artículo es resultado de un trabajo conjunto con la arquitecto Paula Navarro Mazón.
- 6 Los documentos de *La bibliothèque du film* a los a que este trabajo alude suponen una selección de la documentación referente a la película existente durante el período consultado, julio y agosto de 2012. La nomenclatura designa las carpetas en las que los citados documentos se encuentran.
- 7 Resulta posible a su vez que el horizonte similar anteriormente citado se hubiese conseguido mediante un forillo pintado con la vista de Montmartre al fondo. No obstante, un visionado atento refleja que el punto de vista en ambos ventanales es dinámico conforme los personajes evolucionan en el espacio y es algo más alto en el despacho de Carala, por lo que inicialmente se podría otorgar un cierto crédito a la correspondencia vertical entre las dos localizaciones.
- 8 Recuperado de <www.imfb.fr>.
- 9 MALLE 0018 B4, *Scénaristique, brouillons script*.
- 10 MALLE 0017-B3, *Scénaristique Continuité dialoguée (exemplaire de travail)*. *Les immeubles: celui de la CIE Niger Français est + haut, plus imposant. L'escalade y serait plus belle. Le bureau de Carala, en dernier étage, aurait une vue superbe.* Mais
 1. *Aura-t-on l'autorisation de tournage?*
 2. *Il y a devant l'entrée une pissotière fort gênante qui bouche la vue du carrefour*
 3. *L'autre immeuble est plus moderne Julien pourrait escalader une corniche et passer ainsi d'un balcon à un autre, je veux dire d'un étage à un autre.*
- 11 Se han podido encontrar datos de que en su día la *CIE Niger Français* se localizaba en la Rue de Courcelles, por lo que muy probablemente se estaba hablando ya de la localización definitiva.
- 12 MALLE 0020 B4 *Scénaristique / Découpage technique*.
- 13 Este hecho lo apoya un dato existente en un documento contable en la carpeta *CN 16-B12* en el que se indica que el rodaje de la película se planifica de la siguiente manera:
 • *4 semanas y dos días - Estudios EPINAY*
 • *2 semanas y un día - Exteriores - París y región parisina*
 • *3 días - Exteriores - Le Touquet*.
- 14 La pregunta de la policía, acusándole del homicidio del matrimonio alemán, es pertinente ya que han encontrado su coche en el motel junto al arma homicida, que se encontraba en el bolsillo de su gabardina.
- 15 Durante la invitación a cenar ofrecida por los Bencker, vemos esta ventana al fondo de la estancia. Posteriormente, y mientras Véronique duerme, Louis mirará a través de ella preocupado pensando en huir del motel mientras arrecia la tormenta.
- 16 Del baño sólo podemos ver un lavabo, siendo imposible precisar sus dimensiones y distribución. Se realiza la suposición de que una ventana existente en algunas tomas con la misma orientación que el acceso al garaje particular, y que observamos en un alzado conjunto de la agrupación, corresponde a esta estancia da la que nunca vemos su interior.
- 17 MALLE 0019 B4, *plan de tournage*.
- 18 Ver nota 13.

Bibliografía

- ADELINÉ, Jules (1887). *Vocabulario de términos de Arte*. Empresa de la ilustración española y americana. (Originalmente publicado en 1884 con el título *Lexique des termes d'art* en París por A. Quantin Editeur.)
- BALÁZS, BELÁ (1948). *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*. París: Payot.
- CALEF, Noël (1956). *Ascenseur pour l'échafaud*. París: Libraire Arthème Fayard.
- CARRIÈRE, Jean-Claude (1997). *La película que no se ve*. Barcelona : Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- GARCÍA, Manuel y MARTÍ, Carlos (2008). *La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos.
- GINOUVÈS, René (1971). Archéographie, archéométrie, archéologie. Pour une information de l'archéologie gréco-romaine. *Revue Archéologique*, 1971, 93-126.

- GOROSTIZA, Jorge (2007). *La profundidad en la pantalla. Arquitectura + cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.
- MANCINI, Michele y PERRELLA, Giuseppe (1987) *Michelangelo Antonioni. Arquitectura de la visión*. Catania (Sicilia): Alef – Finmedia Catania
- MARTIN, Marcel (1955). *Le langage cinématographique*. París: Les Éditions du Cerf.
- PECORI, Franco (1977). *Cine, forma y método*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- PEREC, Georges (1992). *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

Juan Deltell Pastor (Barcelona, 1962) es doctor arquitecto y profesor titular en la asignatura Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. Es autor de *3+1 personajes en busca de terraza* (2009), artículo en torno al rodaje de la película *El desprecio* (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963) publicado en el libro *CASA X CASA*. Ha presentado recientemente su tesis doctoral con el nombre *La mirada única. Un arquitecto piensa el cine*.

Clara Mejía Vallejo (Bogotá, 1969) es arquitecta y profesora en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. Ha realizado investigaciones en torno al tema de la mirada, publicando artículos como *La mirada como herramienta de conocimiento*, recogido en las actas del IV Congreso Internacional sobre Investigación en Arquitectura 4IAU. En la actualidad está elaborando su tesis doctoral basada en la transmisión del conocimiento.