

En el ojo de la escalera: un espacio fílmico

Por Raffaella De Antonellis*

Resumen: Este artículo analiza la escalera condominial, espacio liminal entre la esfera pública y la privada, como escenario cinematográfico. Como la escalera tiene una fuerte tradición simbólica y metafórica, el que el director elija una escalera como set cinematográfico conlleva su propia dramaturgia. El siguiente análisis de una selección de películas considera la función de la escalera en la gran pantalla, en términos de los movimientos de los personajes que circulan en ella, las jerarquías que se configuran entre ellos, la morfología de la escenografía y sobre todo el abordaje del lenguaje cinematográfico.

Palabras-clave: Cine, escalera, simbología

No olho da escada: um espaço fílmico

Resumo: O trabalho busca analisar a escada condominial, espaço liminar entre a esfera pública e a privada, como cenário cinematográfico. A escada possui uma tradição simbólica e metafórica muito forte e a decisão de cada diretor de escolhê-la como set cinematográfico nos faz pensar que ela leva consigo mesma sua própria dramaturgia. Mediante a análise de uma seleção de filmes, considera-se a função que a escada tem na grande tela, com especial atenção aos movimentos dos personagens que nela circulam, às hierarquias que se configuram entre eles, à morfologia da cenografia e sobretudo como a linguagem cinematográfica aborda tais aspectos.

Palavras-chave: cinema, escada, simbologia

The eye of the staircase: a film set

Abstract

This article focuses on condominium staircases– liminal spaces between the public and private sphere – as cinematic mise en scène. Since the staircase has a strong symbolic and metaphoric tradition, its inclusion involves its own dramaturgy. By reviewing a selection of movies, this article examines the function of the staircase in terms of the character's movements, the hierarchies that evolve among them, the set design and above all, the cinematographic language.

Key words: Movie, staircase, symbol

Fecha de recepción: 1-14-2020

Fecha de aceptación: 9-18-2020

Aproximándose a la escalera

De las primeras investigaciones bibliográficas sobre el tema, emergió la posibilidad de inscribir este análisis en una disciplina enigmática: la *scalología*. Se trata de la ciencia de las interacciones entre hombres y escaleras, entre el pie y el paso, fundada en 1980 por Friedrich Mielke, director del *Institute for Scalalogy* que tiene sede en la Universidad Técnica de la Bavaria del Este en Regensburg. El especialista alemán dedicó su vida desde 1966 al estudio de las escaleras y escribió 27 libros dedicados al tema (Koolhaas, 2004:1241). Que la scalología se interese por la relación entre escalera y hombre, sin limitarse al análisis de las características puramente arquitectónicas, me parece sumamente importante para este trabajo dado que en las películas la escalera es un lugar utilizado por los personajes. También las escaleras que recorremos cotidianamente son de uso y consumo de los hombres, razón por la cual se puede afirmar que la única unidad de medida de las escaleras es el hombre (Marcoaldi, 2015: 18).

La estudiosa española Maria Carreiro Oteiro en su libro *El pliegue complejo* de 2007 define así la escalera: “Un corredor plegado, a cuyos pliegues llamamos escalones, que han de adecuarse al paso humano, permitir el apoyo del pie y mantener un ritmo y una cadencia constante en su disposición” (12). Es decir, un elemento arquitectónico pensado ergonómicamente, al servicio del hombre. Fundamentalmente hablar de escaleras significa hablar de pasos. El arquitecto italiano Gió Ponti así los describe:

Los pasos sobre la escalera son de vidas diversas: pasos ágiles, jóvenes, rápidos, volantes, corrientes; pasos ligeros, crujientes; modestos, pasos tímidos, pasos importantes; pasos cansados, pesados, viejos, fatigados, lentos, arrastrados; pasos duros, fatales, miedosos, espantosos que te hacen latir el

corazón; pasos amorosos, pasos pensativos, pasos asesinos, pasos terribles y amenazadores, pasos fugitivos¹ (Ponti, 2004: 134).

Existe entonces una relación directa y muy íntima entre el cuerpo del “caminante ascendente/descendente” y la escalera. A esa dimensión terrena ligada a la gravedad del caminar se opone el punto de vista de otro arquitecto italiano, Franco Purini, que ve en la escalera un sustituto de las alas (Purini, 2002: 15). Efectivamente la iconografía pictórica así como la literatura desarrollaron una idea de la escalera como una interesante metáfora. En primer lugar como alusión a la ascensión. No es una casualidad que la misma etimología de la palabra lo sugiera: escalera viene del latín *scàndere*, que significa “ascender”. Hasta la vocación etimológica de la palabra está relacionada con las alturas.

Así se presenta en las páginas del Génesis (28: 12-13), y en el sueño de Jacob en el cual aparece una escalera que sube hasta el cielo, con ángeles subiendo y bajando y el Señor en la cima.² Así la concibieron los egipcios, los ritos paganos romanos, los judíos y los musulmanes. La literatura religiosa, de la agustiniana a la benedictina, habló en estos términos de la escalera para dejar que Dante la introdujera en la literatura profana. Citada varias veces en la *Divina Comedia*, la escalera es la que forman las gradas del monte Purgatorio, o los cielos del “eterno palacio”, el Paraíso, y el acceso al Paraíso.³

¹ “I passi sulla scala sono vite diverse: passi agili, giovani, svelti, volanti, correnti; passi leggeri, fruscianti, passi modesti, passi timidi, passi importanti; passi stanchi, pesanti. Vecchi, faticosi, lenti, strisciati; passi duri, fatali, paurosi, che fanno paura e che ti fanno battere il cuore; passi amorosi, passi penserosi, passi assassini, passi terribili e minacciosi, passi fuggitivi”.

² “Y tuvo un sueño. Soñó con una escalera apoyada en tierra, cuya cima tocaba los cielos, y vio que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. Vio también que Yahvé estaba sobre ella y que le decía: Yo soy Yavhé, el Dios de tu padre Abraham y el Dios de Isaac. La tierra en que estás acostado te la doy para ti y tu descendencia.” *Biblia de Jerusalén Latinoamericana*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2001.

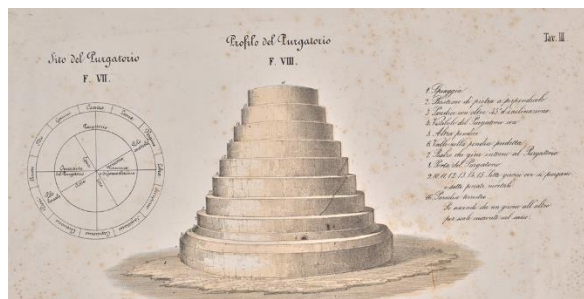
³ *Purgatorio*, XXI, 21, *Paraíso*, XXI, 7, *Purgatorio*, IX, 76.



La escalera de Jacob de escuela francesa, 1490



El profeta Mahoma, manuscrito otomano siglo XVII



Perfil del Purgatorio, ilustración de Kirchmayer, Venecia 1865

No podemos olvidar lo que el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, dijo al respecto de la escalera. La teoría freudiana dio una interpretación totalmente

terrena considerándola la representación del acto sexual. En *La interpretación de los sueños*, Freud se expresa así sobre el tema:

Empezamos a prestar atención al aspecto de las escaleras, de la caja de las escaleras, de los peldaños que aparecían en los sueños y nos encontramos rápidamente en condición de poder afirmar que las escaleras (y objetos similares) constituían sin duda símbolos de copulación. No es difícil captar sobre lo que se funda la comparación: se llega a la cima con una serie de movimientos rítmicos y con el respiro siempre más jadeante; entonces con pocos saltos rápidos se está de nuevo abajo: así que el esquema de la copulación se encuentra reproducido en el subir las escaleras ⁴ (Freud, 1970: 268).

Probablemente el erotismo de las escaleras cinematográficas no sea explícito, sino subliminal y en este sentido podría ser visto como un elemento que erotiza solamente a nivel simbólico en el sentido junguiano. No son tan habituales las representaciones de escenas de sexo, sino las alusiones más explícitas a él.

Pero existe otra cuestión a considerarse: entre tierra y cielo la escalera se presenta como elemento estructural. El escritor cubano Manuel Pereira afirma que: “la escalera está en la casa como el esqueleto en la anatomía y la ‘*scaletta*’ en el cine.⁵ La columna vertebral que sostiene y organiza secuencialmente una estructura, donde cada peldaño equivale a una vértebra”⁶ (Pereira, 2013: 88). El

⁴ “Dhaben wir dem Vorkommen von Stiegen, Treppen, Leitern im Traum Aufmerksamkeit geschenkt und konnten bald feststellen, daß die Stiege (und was ihr analog ist) ein sicheres Koitussymbol darstellt. Die Grundlage der Vergleichung ist nicht schwer aufzufinden; in rhythmischen Absätzen, unter zunehmender Atemnot kommt man auf eine Höhe und kann dann in ein paar raschen Sprüngen wieder unten sein. So findet sich der Rhythmus des Koitus im Stiegensteigen wieder.” El mismo Freud nos hace notar que en italiano *montare* es sinónimo de acto sexual y en francés el peldaño se dice *marche* y un mujeriego *marcheur*. Cabría también observar que en el mismo idioma del Belpaese el ojo de la escalera se dice *tromba* y *trombare* es otra forma de definir el acto sexual en un registro bajo.

⁵ *Scaletta* en italiano indica una fase intermedia entre argumento y guion, una lista ordenada de escenas con su descripción esencial.

⁶ Esta idea de la escalera como columna vertebral está bien plasmada en una escultura del artista mexicano Pedro Friedeberg, donde en el ojo de una maqueta de escalera se encuentra una espina dorsal de dimensiones reales.

ya citado arquitecto Giò Ponti también concibe las escaleras estrechas, aquellas de caracol, como resortes en espiral, como columnas vertebrales en las cuales son visibles solamente los pedazos, vértebra por vértebra en cuanto las escaleras grandes y visibles son como vorágines vistas desde lo alto. Se trata del elemento abstracto de la casa, de una geometría medida por el compás del paso, de las piernas, de cuartos altos, de los seis o diez pisos que recorreremos verticalmente (Ponti, 2004: 131). Esa idea de la escalera como elemento estructural bien se combina con la fuerza dramática de la cual ella misma es portadora.

En las escaleras del cine acontece algo importante y ese algo es un pilar narrativo también en los casos en los cuales solamente una escena se desarrolla en ese espacio. De hecho, en casi todos los casos que analizaremos la escalera es protagonista de una o más escenas. Pero existen también casos de películas donde toda la narrativa fílmica gira alrededor de una escalera como en el caso de la comedia soviética muda *La casa de la plaza Trubnoya* (*Дом на Трубно́й*, Boris Barnet, 1928). En ella, la escalera, que aparece también en el poster de la película, está presente en varios momentos desde el inicio hasta al final de la película y en ella convergen los habitantes de un edificio que limpian, trabajan y se desafían entre sí. Se trata también de una película que ofrece un variado muestrario de las posibilidades de filmar una escalera en términos de puntos de vista de los encuadres y movimientos de cámara. Un microcosmos que se alterna con la presentación de la ciudad de Moscú retratada con las modalidades de la sinfonía urbana tan en boga en estos años en diferentes países.



En una tesis de maestría canadiense, escrita por Dan Babinau en 2003, se trata un tema parecido al aquí propuesto. Sin embargo, las escaleras consideradas en este estudio se diferencian de la presente investigación volcándose a las que aparecen en cierto cine de género como el musical y el melodrama para concluir con el cine de Hitchcock, tratándose casi siempre de escaleras de mansiones que escapan a la tipología en examen. En otro estudio, el análisis de las escaleras en el cine se focaliza principalmente en el cine de Alfred Hitchcock a quien se puede considerar el mayor cineasta de las escaleras. Él mismo afirmaba: “yo creo que es una obligación en una película, cuando se decide desarrollarla en un escenario bien particular, de usarlo de una forma dramática” (Decobert, 2008: 152).

En las películas del director inglés la puesta en escena es básicamente en mansiones o escaleras urbanas, pero es interesante observar las consideraciones que la autora de esa investigación hace en relación con la función y con la simbología de la escalera. Se trata de la francesa Lydie Decobert que dedica dos libros al tema: el primero analiza expresiones artísticas variadas

(pintura, fotografía, música, cine) y el segundo se enfoca en el cine de Hitchcock, como ya se dijo. El primer libro tiene un título llamativo: *La escalera o las fugas del espacio*. La autora parte de la constatación de que, a pesar de la simbología relacionada con la escalera como símbolo de la progresión hasta el saber, de la elevación del ser y de su contrario, como regresión con el riesgo de caída, ésta es también percibida comúnmente como medio de acceso, como lugar de pasaje y espacio de transición (Decobert, 2005: 9). La hipótesis de Decobert es, al contrario, que la escalera excede la función que fue le asignada. No se reduce a un simple lugar de pasaje sino que es, propiamente, el lugar del pasaje entendido como lugar de la transformación. En ella se cristalizan todas las líneas de fuga, las direcciones espaciales imaginables. La escalera sería entonces el lugar privilegiado de las fugas del espacio. Es interesante en este sentido que se aplique el término “revolución” para hablar de los giros de la escalera. La investigadora francesa ve en la escalera una expansión de fuerzas contenidas, una expansión hasta sentidos imprevisibles. No es casualidad que la palabra “escándalo” venga del latín *scandalum* que a su vez viene del griego *skandalon* que significa trampa u obstáculo que hace caer. De hecho, la raíz *scan* es la misma de *scala* (escalera en latín).⁷ La escalera es también la transformación del espacio en tiempo con la creación de un ritmo: es el espacio de aparición revelador del tiempo (Decobert, 2005: 20-22).

A la luz de estas consideraciones hay algunas preguntas que plantearse. ¿Cuáles son las funciones de la escalera condominial en el cine? Vimos que puede haber tensión, luchas, caídas, accidentes, fugas, movimientos coreográficos, pero puede ser también un lugar de descanso, de encuentro y conversación, y ¿qué más? ¿Cuál es la simbología involucrada en la puesta en escena de esta locación? ¿Qué valores podemos atribuir a las paradas, las subidas y las bajadas de los personajes con sus respectivos ritmos?⁸ ¿Se crean

⁷ Ver Gaffiot (2000).

⁸ María José Aguilar comenta que le parece que la dirección de izquierda a derecha, como el sentido de la escritura para la mayoría, indica algo positivo y la dirección opuesta algo negativo

relaciones jerárquicas entre los personajes, aprovechando los peldaños del lugar?⁹

¿Se trata de un espacio erotizado, como sugeriría Freud, o de un espacio ascético como en la tradición bíblica? ¿Por su verticalidad, la escalera podría ser la columna vertebral de una escena? ¿Cómo se efectúan los movimientos de cámara sobre los movimientos de los personajes? Los estudiosos de escaleras tienden a catalogarlas por geometría, morfología, tipología y función.¹⁰ ¿Las diferentes geometrías, morfologías o tipologías tienen alguna relación con las funciones y las simbologías que se les atribuyen? ¿Hay una relación entre la planta de la escalera (triangular, circular, oval, cuadrada, rectangular) y la función y la simbología de la misma? ¿Existe una apropiación de la locación escalera relacionada con los géneros cinematográficos?

La hipótesis es que la escalera en el cine se configura como un espacio fílmico denso, portador de una simbología y dramaturgia propias, y que, declinando en formas diferentes y adaptándose a los distintos géneros cinematográficos, constituye un espacio de alta potencialidad narrativa y estética. “Espacio fílmico denso” sería el concepto que se quiere proponer para releer algunas locaciones privilegiadas de la puesta en escena cinematográfica. Esta intuición se confirma

(2007: 85). Si el personaje recorre en momentos diferentes la misma escalera, pero en dirección contraria indicaría una evolución sentimental (2007: 98). Los personajes sentados indicarían una fase estática personal o colectiva (2007: 103-4).

⁹ “¿Pero no podríamos sin embargo admitir que las escaleras simbolizan para el psiquismo de los alemanes, a quienes fascina el ‘Werden’ [Devenir] más que el ‘Se’ [Ser], una ascensión y que los escalones representan los grados?” (Eisner, 1988: 90). Es interesante notar cómo en inglés existe la expresión *below stairs* que viene de la leyenda de Santo Alexio, proveniente de una rica familia romana, que huyó el día de su boda para ir a Edessa y vivir como un mendigo. Un día milagrosamente la gente empezó a llamarlo “hombre de Dios” y él huyó también de esta fama regresando a Roma donde nadie lo reconoció y acabó viviendo como pobre bajo las escaleras de su propia casa.

¹⁰ María Carreiro Oteiro (2007) habla de escalera recta, segmentada en dos tramos (ida y vuelta, a X o de tijera y a L o a escuadra), en tres tramos (con ojo, imperial) o en cuatro tramos (compensada), circular (a hélice, curva, mixta). Existen escaleras de vuelo directo, en la pared, de vuelo paralelo, enrollada, ramificada, imperial, samba, fluctuante, casual, curvada, al infierno/paraíso, imposible. El arquitecto italiano Paolo Marcoaldi (2015) describe 7 tipos de escaleras: basamento, liminar, laberinto, barrera, puente, casa, plaza.

en la lectura del libro *Sets in motion* de Charles y Mirella Affron donde se habla de “set como narrativa” cuando la escenografía se convierte en personaje, gracias a la incorporación de las características y las acciones esenciales de la película y a la construcción de una relación privilegiada con la narrativa (Affron, 1995: 158).

Y esta concepción del espacio es compartida también por un director de cine como Wim Wenders, que en un simposio de arquitectos en Tokio en 1991 se expresaba de la siguiente manera:

Una calle, un frente de fachadas, una montaña, un puente, un río, lo que sea, siempre son algo más que un “fondo”. También poseen una historia, una “personalidad”, una identidad que no hay que desdeñar. Influyen en los caracteres humanos que se mueven sobre este fondo, provocan un estado de ánimo, una sensación de tiempo, una determinada emoción (Wenders, 1992: 121).

La escalera como detonante emotivo y narrativo, la escalera como espacio denso de significación y para concluir, una hipótesis atrevida: si en un estudio sobre los baños públicos se afirmaba que este espacio es el purgatorio del cine, ¿serán por el contrario las escaleras, como recorrido de ascenso (y descenso), el camino al correspondiente paraíso?

Encuadrando la escalera

Una de las preguntas clave de esta investigación es la siguiente: ¿Cómo se efectúan los movimientos de cámara sobre los movimientos de los personajes? ¿Con qué tipo de encuadres y punto de vista enfrenta la cámara esta locación de la forma tan peculiar? Utilizando algunos ejemplos se propone una especie de muestrario de posibilidades técnicas y elecciones artísticas relacionadas con filmaciones de escaleras condominiales. El corpus filmográfico seleccionado

podrá aparecer ecléctico por cronología y nacionalidad pero el objetivo es mapear las posibilidades estéticas que la cámara tiene al enfrentar este elemento escenográfico sin circunscribirse a los textos fílmicos. La escalera se presenta como espacio denso en todas las épocas y en todas las cinematografías. En relación a la decisión de considerar solo las escaleras condominiales, hay que decir que si en el cine podemos encontrar escaleras urbanas como parte del paisaje de la ciudad, escaleras domésticas al interior de una casa unifamiliar, escaleras de incendios y escaleras como objetos, son las escaleras de edificios de habitaciones las menos exploradas y las que nos parecen más interesantes: representan un área común que lleva a un espacio particular constituyéndose como zona intermedia entre el espacio público y lo privado.

En primer lugar, vamos a ver la construcción de la escalera por *planos fijos* tomando como ejemplo la película *M, el maldito* (*M*, Fritz Lang 1931), primera película sonora de su director y última de su producción alemana, donde se cuenta la búsqueda de un asesino serial y pedófilo en la ciudad de Berlín.¹¹ La escalera de un edificio de departamentos aparece desde las primeras escenas de la cinta y nos muestra a una mujer que la sube para entregarle a la mamá de la niña Elsie ropa sucia que lavar; en la conversación desde luego se menciona al monstruo de la ciudad. Poco después, otra vez aparece la escalera mostrándonos en contrapicada a unos niños que suben y después, en otro encuadre, la mamá que les pregunta si saben de su hija. Pero la escena que más nos interesa es la tercera aparición de la escalera que sigue a la toma en la cual un señor, que vemos sólo de espalda, le regala un globo a una niña. En ésta, la escalera es presentada por dos tipos de planos. El primero es la escalera vista desde el departamento, cuando llega un señor a entregar una revista y le contesta a la mamá de Elsie que no vio a la niña. La mamá, antes de cerrar la

¹¹ A pesar de la traducción del título en ciertos países como *M, el monstruo de Dusseldorf*, el guión y la ambientación de la película son berlineses y algunos detalles de la película como mapas y textos escritos los confirman: <https://www.criterion.com/current/posts/350-the-mark-of-m>

puerta, decide asomarse a la escalera. Sigue un plano cenital vacío que nos describe la escalera en su sección rectangular entre las líneas horizontales de los peldaños, las verticales de la barandilla y las diagonales de las sombras de las ventanas en un juego gráfico de luces. A esta composición visual se acompaña el grito de la madre llamando a Elsie que rebota en la complejidad geométrica de la escalera y es asociado a la aparición de un motivo musical con instrumentos de viento. Ese plano se repetirá pocos segundos después en una secuencia de planos vacíos de diferentes lugares donde el eco del nombre de la niña hace patente su desaparición. Un trabajo sobre sonido que, por otra parte, distingue esta primera producción sonora de Lang.



Pasamos a la visión *ortogonal* con la ayuda de una película muda dirigida junto a Edward Sedgwick, e interpretada por Buster Keaton: *The Cameraman*, de 1928. En ella la escena de la escalera corresponde al momento de espera del protagonista, ansioso ante la llamada de su amada. Después del primer timbre del teléfono, situado en la planta baja del edificio, la corrida de nuestro hombre hacia abajo es acompañada por un travelling vertical que recorre la ambiciosa escenografía. La bajada del personaje tiene un ritmo rápido debido a su entusiasmo lleno de esperanza pero al saber que la llamada no es para él sigue una subida con un ritmo más lento. La distracción del enamorado lo llevará a subir demasiado, llegando a la azotea, lo que introduce el típico *gag* de este género fílmico. Cuando le anuncian que es requerido al teléfono, Buster correrá hacia abajo, esta vez llegando inútilmente hasta el sótano. El dinamismo de la

bajada se contagiara también a la cámara que lo seguirá con un movimiento de zigzag, algo más desordenado que el anterior y menos preciso. La música acompaña perfectamente la coordinada combinación entre el movimiento del personaje, la escenografía y el movimiento de cámara, como normalmente sucede en la filmografía de Keaton. Como observa Eric Rohmer, de hecho su comicidad

se desprende de la forma misma con la que el movimiento se inscribe en el espacio de la pantalla ... el aislamiento de los seres y los objetos aparecen como constitutivos de la naturaleza misma del espacio; aislamiento expresado en particular por el tema del movimiento de ida y vuelta- al estar como remitido a sí mismo- por las caídas brutales, los aplastamientos contra el suelo, ... como si el mundo exterior fuera por su propia esencia poco apto para ser asido (Rohmer, 42-43).



El tercer ejemplo es el de la *cámara independiente*. Para hablar de ella recurrimos a una película de Alfred Hitchcock, maestro de la escalera doméstica y urbana. En este caso, *Frenesí* (*Frenzy*, 1972) presenta una escalera condominial. La escena de la escalera tiene que ver con la consumación del segundo homicidio de un asesino serial en Londres. La cámara anticipa a la pareja que está subiendo la escalera para abandonarla en el momento en el que entra en el departamento del asesino. Toda la violencia pasa fuera de campo pero hay elementos cromáticos que hacen alusión a ella: el rojo del tapete, del

pelo y del vestido de la víctima, de las cortinas. En el momento que la pareja sale de campo, el sonido ambiente desaparece y la cámara retrocede de manera autónoma, como si fuera un personaje más de la escena, baja las escaleras, recorre el corredor hasta salir del edificio y en este sentido subraya la característica de la escalera condominial de ser espacio liminal entre lo privado (el departamento) y lo público (la calle). En el momento en que la cámara sale al exterior, reaparece el sonido ambiental con sus característicos ruidos urbanos.



En cuarto lugar, proponemos la cámara *objetiva/subjetiva* utilizando la película *Cléo de 5 a 7* (Agnès Varda, 1961). La escena de la escalera es la segunda de la película, que sigue a su única secuencia en color en donde Cléo, que está esperando unos resultados médicos, descubre por una vidente que su futuro es obscuro. El blanco y negro que aparece en esta escena es acompañado por una música que quiere enfatizar el estado de ánimo desesperado de Cléo. La vemos bajar la escalera a veces mediante tomas objetivas (laterales o primeros planos, editados de forma experimental) que se alternan con otras que representan su punto de vista sobre la ventana. Cuando al final de la escalera otra vez el encuadre se hace objetivo podemos notar la presencia de un elemento

decorativo de la barandilla, una cariátide que parece hacer eco a la silueta de Cléo vista desde atrás, y podemos también notar el juego gráfico de su vestido de *petit pois* que hace juego con la decoración del piso.¹²



La quinta tipología de toma es la de *contrapicado*, que será ilustrada por la película del director alemán *Effi Briest* (Rainer Werner Fassbinder, 1974). La película es la adaptación de la novela homónima del escritor Theodor Fontane y pone en escena la crisis matrimonial de una bella joven casada con un anciano burócrata. De hecho, la escena de la escalera precede a la de la revelación de una vieja relación adúltera de la mujer que llevará a la separación de la pareja. Ya en esta escalera presenciamos la crisis de la pareja a través del diálogo. La cámara sigue a los personajes con un punto de vista contrapicado y con un movimiento de rotación de la cámara, pero en cierto punto los pierde y el campo

¹² Interesante notar que en 1984 Agnès Varda dedica al tema de las cariátides parisinas un cortometraje documental. En 1986 la directora es encargada de rendir homenaje a la Cineteca francesa con un corto de pocos minutos intitolado *Tienes unas bonitas escaleras, ¿sabes?* (*T'as des beaux escaliers, tu sais?*) retomando una famosa frase de una película de Renoir *T'as des beaux yeux, tu sais?* (Tienes bonitos ojos, ¿sabes?). Una demostración del interés que Varda tiene por el tema escaleras, visto que el corto se concentra en este elemento arquitectónico de la Cineteca.

se queda vacío, y la escalera antes circular se hace angulosa casi como haciendo referencia a las dificultades de la pareja para volver hacerse circular, tal vez en alusión a una situación sin salida.



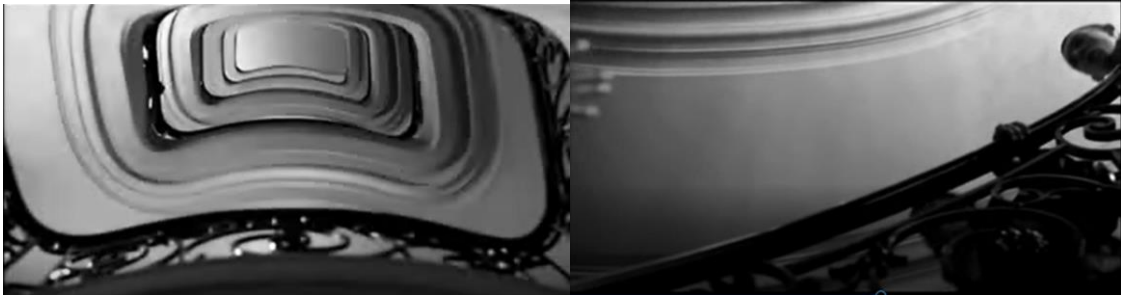
El sexto ejemplo es el *plano nadir y cenital*, y para eso vamos a referirnos la película *El inquilino* (*Le locataire*, Roman Polanski, 1976) en el que el director actúa como protagonista. En el film, el señor Trelkovsky renta un departamento donde parece haberse intentado suicidar una joven. A medida que pasa el tiempo, acontecen cosas raras y los vecinos se muestran hostiles hasta que el inquilino empieza a dar señales de desequilibrio e identificación con la suicida. Vemos a la escalera en plano nadir al inicio de la película cuando Trelkovski visita por primera vez el departamento, y en plano cenital más adelante cuando debido a una queja vecinal tiene que invitar sus amigos a abandonar una reunión.

Si comparamos los dos encuadres, son simétricos y muestran una forma ovalada en un eje diagonal. La primera es la visión de abajo hacia arriba que muestra el barandal con el fondo blanco de las paredes. En la segunda, de perspectiva opuesta, vemos el barandal desde lo alto hacia abajo, con el tapete persa. Es una imagen bastante oscura que parece corresponder al estado de ánimo del protagonista, como demuestra la actuación de esta escena y la oscuridad que hay en la escalera luego de que él entra a su departamento.



Otro plano nadir es el de la escena de la escalera de la película *El odio (La haine)*, Mathieu Kassowitz, 1995) que muestra los conflictos entre jóvenes y la policía en un suburbio parisino en el arco de 24 horas. En la escena de la escalera un movimiento de cámara de 360 grados se hace en sentido opuesto al movimiento de los personajes que, mientras bajan, dialogan sobre lo ocurrido en el departamento del conocido de uno de ellos. Uno de los elementos más interesantes de la escena es también la conformación de una disposición jerárquica entre los tres chicos respectivamente: un blanco judío arrogante, un magrebí musulmán mediador y un negro cristiano pacifista, de los cuales vemos solamente las cabezas, por lo cual el primero se encuentra en posición superior a los demás aprovechando los peldaños de la escalera. En esta película de claro contenido antirracista, algunos quisieron ver una tendencia racista en la prevalencia de encuadres del personaje de Vinz, interpretado por Vincent Cassel. En este sentido esta disposición de los chicos sobre la escalera podría reforzar esta visión. El blanco y negro de la película seguramente quiere subrayar las diferencias en los tonos de la piel y al mismo tiempo drenar el realismo como

el mismo director afirmó. Otro elemento interesante es el contraste entre la sofisticada escalera de un edificio burgués y el mundo de origen de los tres chicos.



Casi terminando, tenemos una escalera construida por *planos detalles* como la de *Léon* (Luc Besson, 1994). En la escalera se encuentran los dos protagonistas, un asesino a sueldo y una niña de 12 años que se enamorará de él. En esta escena un travelling vertical y después un plano cenital nos muestran los detalles anatómicos de la niña y otros de tipo arquitectónico: los pies, el rostro, la herrería del barandal. En este espacio liminal entre lo público y lo privado se conocen dos personas muy distantes por generación y actividad. Los planos detalles nos permiten de ver un cigarro en mano de la niña, un elemento que nos indica la precocidad del personaje y también nos subraya la apropiación de la escalera condominial como espacio para desarrollar actividades tal vez no permitidas en el hogar. Las piernas de la chica alrededor del barandal y colgadas en el vacío, además de describir una naturaleza libre están aludiendo a una situación de abandono en la cual ella se encuentra, así como los detalles del rostro con moretones revelan una condición de violencia doméstica.¹³

¹³ La locación real de esta escena fue el famoso Hotel Chelsea de Nueva York, frecuentado por artistas, intelectuales y directores de cine.



Concluimos con un ejemplo de una escena que recurre a *diferentes tipos de encuadres* y los combina con travelling y con cierto trabajo de edición. Se trata de una de las últimas escenas de la película *La ventana de enfrente* (*La finestra di fronte*, Ferzan Ozpetek, 2003) donde la bajada acelerada de la protagonista por la escalera de su edificio romano representa el intento de alcanzar a una persona, el vecino de la ventana de enfrente que se va a mudar, su sueño de amor extraconyugal.





La escena es construida con mucho ritmo presentando varios tipos de encuadre, respectivamente el lateral, el picado, encuadrando a la mujer corriendo en su totalidad y en detalles de manos y piernas posterior o frontalmente. Todos los encuadres continúan en rápidos movimientos de cámara que siguen el movimiento frenético de la amante y la edición interviene solo para conectar cambios más radicales de punto de vista. Una verdadera combinación de las soluciones vista en los ejemplos anteriores. La escena es construida con mucho ritmo presentando varios tipos de encuadre, respectivamente el lateral, el picado, encuadrando a la mujer corriendo en su totalidad y en detalles de manos y piernas posterior o frontalmente. Todos los encuadres continúan en rápidos movimientos de cámara que siguen el movimiento frenético de la amante y la edición interviene solo para conectar cambios más radicales de punto de vista. Una verdadera combinación de las soluciones vista en los ejemplos anteriores.



Esta panorámica sobre nueve posibilidades de poner en escena la escalera es un intento de dar respuesta a uno de los interrogantes planteados sobre este espacio cinematográfico. Se propone como una especie de catálogo de las posibilidades del lenguaje cinematográfico aplicadas a una locación específica. Seguramente nuestras preguntas y su representación cinematográfica se cruzan, y dejamos al lector/espectador la tarea de considerarlas y de resignificar la escalera como un espacio que quiere decir algo más y que en sí conlleva ideas importantes para la economía de la película.

El hecho que el abanico de las posibilidades de encuadre sobre el mismo espacio fílmico sea tan amplio confirma su relevancia en las películas y las potencialidades que conlleva, lo cual revalida la hipótesis inicial de que la escalera se configura como un espacio denso portador de simbología y dramaturgia intrínsecas. Existen diferentes caminos para llegar a esta conclusión y aquí, por motivo de espacio, fue presentado solamente uno esperando que sea una invitación a recorrer otros de modo de seguir pisando los peldaños de esta locación.

Bibliografía

- Affron, Charles y Mirella Charles (1995). *Sets in motion. Art Direction and Film Narrative*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Aguilar, María José (2007). *El cine y la metáfora*. Sevilla: Renacimiento.
- Babineau, Dan (2003). *Stairs in cinema: a Formal and Thematic Investigation*, Tesis de Maestría en Film Studies, Montreal: Concordia University.
- Blanc, Alan (1996). *Stairs, Steps and Ramps*. Oxford: Butterworth Architecture.
- Carreiro Oteiro, María (2007). *El pliegue complejo. La escalera*. La Coruña: Netbitlo.
- ____ (2009). *Siete escaleras. Siete casas*. La Coruña: Netbitlo.
- Decobert, Lydie (2005). *L'Escalier ou les fuites de l'espace*. Paris: L'Harmattan.
- Freud, Sigmund (1970). *L'interpretazione dei sogni*. Roma: Newton Compton.
- Gaffiot, Felx (2000). *Le Gand Gaffiot, Dictionnaire Latin-Francais*. Paris: Hachette.
- Gambardella, Cherubino (1993). *L'architettura delle scale*. Genova: Sagep.
- Koolhass, Rem (2014). *Stair*. Venecia: Marsilio.

Marcoaldi, Paolo (2015). *Sette tipi di scale. La dimensione urbana della scala tra riti, spazialità e tempo*. Roma: Aracne.

Pereira, Manuel (2013). "Escaleras, escaletas y esqueletos" en *Letras libres*, número 177. Ciudad de México. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/escaleras-escaletas-y-esqueletos>

Ponti, Giò (2004). *Amate l'architettura, L'architettura é un cristallo*. Milano: Cusl.

Purini, Franco (2002). *Architettura didattica*. Gangemi.

Rohmer, Eric (1948). "Le cinéma, art de l' espace" en *La Revue du cinéma*, número 14. París.

Siebzehner-Vivanti (1965). *Dizionario della Divina Commedia*. Milano: Feltrinelli.

Wenders, Wim (1992). "El paisaje urbano", en *El acto de ver*. Barcelona: Paidós.

* Raffaella de Antonellis, italiana naturalizada mexicana, realizó su Licenciatura en Letras modernas en Pavía (Italia) con una tesis sobre el cine mudo brasileño. En Italia trabajó en galerías de arte, en el medio editorial, televisivo y multimedia. Se mudó a Rio de Janeiro para hacer la maestría (sobre la simultaneidad en la narrativa cinematográfica) y trabajar en el Instituto Italiano de Cultura. Desde hace 15 años vive en México donde es profesora del Instituto Italiano de Cultura (lengua y cultura y cine), en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (cine). Mientras, ha finalizado el doctorado (sobre el baño público como espacio fílmico), y actualmente desarrolla el proyecto de pos-doctorado "Espacios en desnivel: la escalera como escenario cinematográfico" en la Universidad Federal Fluminense (Rio de Janeiro). Ha publicado artículos, capítulos de libros y participado de congresos en diferentes países (Italia, Brasil, México, Estados Unidos).

E-mail: borboletalaranja@hotmail.it