

LA ESCENOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA EN EL CONTEXTO CRÍTICO DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Sonia Sasiain - Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras -UBA
soniasasiain@outlook.com

Resumen: En este trabajo analizamos algunos aspectos de la escenografía del cine clásico de la década de 1940 en el contexto de la crisis producida por la Segunda Guerra Mundial. A partir del estudio de revistas especializadas de la época, investigamos cómo diferentes actores del campo buscaron intervenir para mejorar las condiciones de producción. En particular, nos enfocamos en el rol del escenógrafo quien, en un contexto crítico, intervino para profesionalizar las prácticas y lograr, a la vez, un mayor reconocimiento.

Palabras clave: Cine argentino, escenografía, revistas de cine, buena vecindad, Segunda Guerra

Abstract: In this work we analyze some aspects of the scenery of the classic movies from the 1940s in the context of the crisis caused by the Second World War. From the study of specialized magazines of the time, we investigated how different actors in the field sought to intervene to improve production conditions. Especially, we focus in the role of the set designer who, in a critical context, intervened to professionalize the practices and to achieve, simultaneously, a major recognition.

Keywords: Argentine cinema, film magazines, good neighborhood, Second World War

Introducción

En 1933 comenzó en la Argentina un ciclo ascendente de producción de películas, que tomó como modelo el sistema de estudios y de estrellas hollywoodense, y se mantuvo en expansión hasta 1942. Pocos años antes de comenzar la Segunda Guerra Mundial, y durante la contienda, las producciones se vieron limitadas por los bajos presupuestos y por la escasez de celuloide que se importaba de Estados Unidos, lo que redujo el número de estrenos—se pasó de 56 filmes en 1942 a 24 en 1944¹—. En 1942, según la historiografía canónica, se inició el declive de este ciclo conocido como el de la “etapa oro” del cine argentino.

Tradicionalmente, esta coyuntura se explica como un problema político causado por la posición neutral del país durante la guerra y el consecuente boicot norteamericano en la provisión de celuloide a nuestro mercado. Sin embargo, en este trabajo sostenemos que existieron causas concomitantes que provocaron las crisis de la producción cinematográfica local, que no han sido estudiadas de manera suficiente hasta ahora. En las revistas especializadas de la época, distintos agentes del campo alertaban acerca de la decadencia del cine argentino desde varios años antes de 1942, y entre las causas señalaban la reiteración de los temas y el descuido de las producciones. Una de las constantes críticas giraba en torno a la reutilización de escenarios y a la falta de materiales para los decorados. Por ello, investigamos lo que sucede alrededor del ámbito de la escenografía dentro de este complejo contexto. La carencia de materiales imponía tanto a los escenógrafos como a los utileros nuevas reglas de juego no sólo a nivel local sino también en el cine hollywoodense, que era su referente. En el norte, durante la Segunda Guerra se estableció una política de austeridad: se reemplazaron decorados de los estudios por los escenarios naturales y se sustituyeron elementos escenográficos que podían destinarse a producir armamento. A la vez, los materiales locales daban cuenta del proceso económico de sustitución de

¹ FALICOV, Tamara (2006). *Hollywood's Rogue Neighbor: The Argentine Film Industry during the Good Neighbor Policy*, The Americas, Vol. 63, No. 2, Latin American. Consultado en: <http://www.jstor.org/stable/4491220>, el 9-10-2015 12:20. p. 246-247

importaciones producto de la crisis mundial. La utilización de materiales locales no sólo tuvo importancia en la realización de las escenografías sino también en las temáticas elegidas. Este incipiente trabajo exploratorio forma parte de un proyecto de investigación de doctorado acerca de los modos en que se representa el habitar moderno de y en Buenos Aires entre 1933 y 1955. Consideramos que estudiar las condiciones materiales de realización de los filmes, especialmente de su realización escenográfica, puede producir nuevos acercamientos a una filmografía que no ha sido tan abordada hasta el momento. Tal como ha establecido Clara Kriger (2009), el cine estrenado en los años posteriores a 1942 y durante el primer peronismo está velado por el mote de “pasatista”. Este enfoque ha ocluido las investigaciones acerca de sus posibles aportes, así como el análisis de la complejidad y de las limitaciones en que se vieron inmersos los productores de ese tiempo. Por lo tanto, consideramos necesario revisar, a la luz de los artículos publicados en el período en distintas revistas de cine, cuáles eran los problemas y los temas que se presentaban en el campo de la escenografía. La principal fuente que trabajamos es la revista *Cine Técnica*² de 1944, que cuenta con una sección fija dedicada a la escenografía y, en especial, las notas escritas por Abel López Chas. Este arquitecto argentino fue uno de los fundadores del Grupo Austral, introductor de prácticas vanguardistas en este campo, y columnista de la revista *Cine Técnica*, que buscaba mejorar las prácticas tanto de quienes accedían a equipos propios de filmación como de quienes trabajaban en los estudios. Para indagar estos fenómenos aplicamos el concepto de “modernismo vernacular”, desarrollado por Miriam Hansen (2000), quien lo traslada del campo arquitectónico —en alusión a las construcciones realizadas con lo que se considera propio— hacia el campo cinematográfico. En una primera instancia, relacionamos las publicaciones del período, específicas de lo cinematográfico, con las provenientes de otros ámbitos. Luego rastreamos en las producciones del cine clásico aspectos modernizadores que tal vez no se vieron plasmados en los resultados, pero que sí operaron como un nuevo horizonte de búsqueda teórica y estética.

² Se consultó en la Biblioteca de la ENERC donde se conservan solamente los números que corresponden al año 1944; no sabemos si continuó publicándose, ni se encontraron datos sobre la tirada y la distribución.

También nos interesa el vínculo que Hansen ha establecido entre el cine y la experiencia de la modernidad en sentido amplio —estético, técnico y político— y el apogeo de una sociedad de masas. Lo más fructífero para esta investigación es su propuesta de no entender al cine clásico como un sistema cerrado y autosuficiente, sino articulado con otros campos: fotografía, diseño, moda, publicidad, arquitectura y entorno urbano, música y radio, entre otros. Esta autora ha considerado al cine como portador de un nuevo *sensorium*:

... un horizonte sensorio-reflexivo para la experiencia de la modernización y de la modernidad; una forma discursiva en la que la experiencia individual puede encontrar expresión y reconocimiento de otros, incluso de extraños, esto es, público. Y que esa esfera pública no está limitada a los medios gráficos, sino que circula por medios orales y visuales, involucrando inmediatez sensorial y afectos³

Para desarrollar los niveles simbólicos involucrados en el marco de estas relaciones, se ha utilizado el concepto de “campo cultural” de Pierre Bourdieu (2000), quien sugiere pensar lo social como un espacio no determinado de manera mecánica por las relaciones económicas de producción. Según el autor, un campo se encuentra conformado por la existencia de un capital común y por la lucha de distintos agentes sociales para su apropiación. El campo cultural crea su propia economía, sus regulaciones y sus formas de legitimación. Este concepto permite analizar cómo distintos integrantes del quehacer artístico, en general, y del cinematográfico, en particular, se apropiaron de bienes materiales y simbólicos, así como también explorar las diferentes propuestas generadas en las publicaciones de revistas especializadas para superar la crisis que atravesaba el sector.

1. La profesionalización del escenógrafo y su voz en los medios

En la década de 1940, fue fundamental el rol de la prensa en la difusión de los programas y de los nuevos grupos que proponían renovar el campo de las artes visuales. El denominador común de

³ HANSEN, Miriam (2000). “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”. En Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), *Reinventing film studies*, London: Edward Arnold. p. 337-344.

estas publicaciones eran las actitudes vanguardistas de ruptura con la tradición y la preocupación por renovar prácticas y teorías. Los escenógrafos interactuaban con artistas plásticos o arquitectos inscriptos en las búsquedas surrealistas o abstractas y, en ocasiones, ellos mismos se desempeñaban en dos campos diferentes. Una de las investigaciones compartidas por todos estos profesionales era teorizar acerca de las nuevas prácticas, no sólo en el cine sino también en la arquitectura, a través de la experimentación, el empleo de materiales autóctonos por sustitución de importaciones o el uso de procedimientos de montaje. En la Argentina, la crisis global desatada en el período anterior y en el transcurso de la Segunda Guerra limitaba la cantidad y calidad de materiales que podían importarse, y abría una oportunidad a nuevas teorizaciones acerca de los procedimientos creativos, las cuales se difundían en distintos medios gráficos. Los artistas buscaban, en el marco del modernismo vernacular, dar respuestas a los problemas de la modernización y de la inserción internacional del país en un mundo en guerra. Estas investigaciones se difundían, principalmente, a través de distintas publicaciones gráficas que tenían, en ocasiones, la validez de un manifiesto.⁴

La revista *Cine Técnica*, surgida en 1944, buscaba la formación de profesionales en distintas áreas del quehacer cinematográfico (dirección, fotografía, actuación, escenografía). Resulta sugerente el cambio de subtítulo, que en el número I era *Tratado Práctico de Cinematografía* y en el número II cambió a *Una publicación mensual de técnica cinematográfica en América Latina*. En un editorial se resaltó que *Cine Técnica* era “única en Latinoamérica”, que producía sus propios contenidos y traducía las publicaciones del exterior. En el nuevo subtítulo vemos, entonces, una preocupación por la cuestión geopolítica frente a la posición establecida desde Estados Unidos, en el período de

⁴En 1944 se publicó la revista *Arturo*. “... [E]n el cruce de elecciones estéticas y contactos artístico-intelectuales: su propuesta reelaboró los debates artísticos internacionales de entreguerras a través de conexiones regionales latinoamericanas” (García, 2011: 26). En el ámbito de la plástica, el grupo Arturo cuestionaba, desde la “invención” de la imagen pura, independiente y autónoma, cualquier conexión con la realidad exterior del lenguaje plástico. Estas búsquedas, a través del empleo de los materiales disponibles en el mercado local, permitieron emprender investigaciones, desde una ideología marxista, para transformar el habitar desde el diseño de objetos de uso cotidiano hasta el de los espacios interiores y exteriores. La idea de “invención” tuvo su momento de mayor circulación y densidad en la segunda mitad de la década de 1940, y dejó de tener vigencia en el horizonte teórico hacia finales de la década.

entreguerras, para con el resto del continente hacia el sur, que era compartida por distintos colectivos artísticos.⁵ Uno de ellos fue el del Grupo Austral, integrado por jóvenes arquitectos, que desarrolló actividades entre 1937 y 1942. Entre sus fundadores se encontraba el arquitecto López Chas. Aunque es ingenuo y reductivo imaginar, tal como afirma la historiografía canónica, que con ellos comenzó la historia de la arquitectura moderna en la Argentina, sí es verdad que la mayoría de esos jóvenes intervino en el campo profesional con actitudes características de la vanguardia surrealista que pronto compartieron con otros profesionales locales (Liernur, 2012). En junio de 1939 difundieron su manifiesto en la Revista *Nuestra Arquitectura*.⁶ Los escenógrafos publicaron no sólo motivados por cuestiones teóricas o pedagógicas, sino también para cambiar la manera tradicional de relacionarse con los directores, quienes demoraron en reconocer el proyecto escenográfico como algo central en la producción de un film. En efecto, en 1937 el artista Raúl Soldi afirmó lo siguiente: "... hasta ahora no he tenido oportunidad de intervenir en películas, donde el ambiente (...) aliente (...) estrecha colaboración con el director, para que el escenario se evada de la realidad cotidiana y cree una realidad distinta a la de todos los días"⁷. En la revista *Cine Técnica* los escenógrafos encontraron una inserción dentro del campo para plantear los problemas fundamentales que atravesaban a todas las disciplinas visuales en esa época: la representación del espacio y el diseño de los objetos.

1.1. El espacio

En el comienzo del cine industrial argentino, la realización de la escenografía pasó de espacios abiertos, o de la adecuación de locaciones existentes, a estudios. Con la aparición del sonoro, los materiales y los procesos tuvieron que adaptarse a las galerías, recintos amplios techados, ubicados dentro de los estudios donde se filmaba. Por separado, y para evitar los ruidos de

⁵ En 1933 comenzó desde Estados Unidos una política de "buena vecindad" que con la proximidad de la Segunda Guerra y, más aún, con su intervención a partir de 1941, obligó a los países latinoamericanos a buscar su propio lugar dentro del campo artístico.

⁶ La revista estaba dirigida por Walter Hylton Scott y el manifiesto se publicó en tres números a partir de mes de junio de 1939.

⁷ SOLDI, 1937: 5.

construcción de decorados, se instalaron talleres. La realización de las escenografías y la disposición de los decorados debieron tener en cuenta el desplazamiento de las cámaras y de los actores. Asimismo, se consideraba la expansión de las ondas sonoras que los distintos materiales podían absorber para graduar la altura de lo construido de modo tal que se pudiera desplazar la caña del micrófono y registrar las voces de manera adecuada. Las galerías eran espacios utilizados, en simultáneo, para filmar y para ultimar detalles de las escenografías que se emplearían a continuación en el rodaje. Los escenógrafos estaban encargados de proyectar los decorados y de coordinar su montaje. Por lo general, se armaba más de una escenografía en simultáneo en la misma galería: para pasar de una escena a la siguiente sin demoras o, en otros casos, porque se filmaban dos películas a la vez. El escenógrafo, la cabeza de un equipo de no menos de quince personas, diseñaba los espacios primero y luego elaboraba la planimetría para que se materializara el proyecto.⁸ Sin embargo, parecería que este rubro no alcanzó un reconocimiento profesional hasta el año 1940, cuando se comenzó a convocar a arquitectos para ocupar ese rol. La contratación de Ricardo Conord para diseñar los primeros escenarios con características arquitectónicas en el Estudio Lumiton habría marcado un giro en la tradición local.⁹ Este fenómeno se replica en *La arquitectura en el cine de Hollywood: La Edad de Oro* (Ramírez, 2003). En 1920, William Randolph Hearst contrató para diseñar los decorados de Cosmopolitan Pictures al arquitecto Joseph Urban¹⁰, y esto transformó la práctica. Urban en una entrevista dijo: “La cámara se mueve en el interior y alrededor de un espacio y ello exige construcciones en tres dimensiones muy parecidas a las que realizan habitualmente los arquitectos profesionales” (Ramírez, 2003: 34). A la vez, la realización de escenografías cambió el modo de concebir la práctica para los

⁸El Departamento de Decorados estaba compuesto por un jefe arquitecto, un realizador, un ayudante realizador, un jefe de carpintería (capataz), un carpintero mecánico, carpinteros, peones, un capataz pintor y pintores. El Departamento de utilería estaba compuesto por un Jefe utilero, un ayudante utilero (*Cine Técnica*, N° 2, 1944: 106 y ss.).

⁹GENTILE, Mónica; DÍAZ, Rogelio y FERRARI, Pablo (2007). *Escenografía cinematográfica*. Buenos Aires: La Crujía - INCAA. p. 107

¹⁰Nació en Viena en 1872 y se formó como arquitecto en el ambiente de la Secession, a la cual perteneció. En Estados Unidos, como arquitecto, realizó el Pabellón austríaco en la Exposición internacional de San Louis de 1904 (que le valió el Grand Prix), el Ziegfeld Theatre en Nueva York, pero su verdadera especialidad era el decorado teatral.

arquitectos que pudieron incursionar en “...el cine [que] ofrecía la oportunidad para que el diseñador elaborase un mundo en su totalidad, desde el edificio hasta el mobiliario o la decoración sin olvidar ‘la atmósfera’ sugerida por las luces y sombras”¹¹ En el ámbito local, contamos con el testimonio de López Chas¹², quien se presentó a sí mismo en el número I de la revista *Cine Técnica*:

Cuando a principios de 1941, un director me llamó para encargarme los escenarios de una producción, tuve una gran alegría debida a dos causas; primera: porque el cargo fue espontáneo. El director no me conocía. Sólo había visto publicada en algunas revistas la casa de “ateliers” que, con otros dos arquitectos, habíamos planeado y construido, poco antes, en una esquina de Paraguay y Suipacha; y, segunda: porque siendo un entusiasta del cine, vi en la confianza que ese veterano y minucioso conocedor del oficio depositaba en mí, la oportunidad afortunadísima de colaborar en ese arte-industria que tantas horas de placer distribuye a diario en el mundo entero, y de penetrar directamente a su misterioso corazón.¹³

El conjunto de ateliers mencionado se refiere a los que Austral construyó en Paraguay y Suipacha¹⁴, para dar prueba del interés por el uso de nuevos materiales y por una transformación integral del habitar. Se trataba de unidades dúplex resueltas con un vocabulario “fabril” construidas mediante la técnica del montaje con el empleo de distintos componentes de acero y de vidrio que podían armarse en seco. El uso del vidrio en la fachada implicaba una extraordinaria ruptura, que generaba un doble efecto: “Por un lado el del shock provocado en los transeúntes por la inesperada exhibición del artista, y en sentido contrario la irrupción del ajetreo ciudadano en el ámbito del creador; técnica mediante, en los *ateliers* el arte abandona su reservada morada

¹¹ RAMÍREZ, Juan Antonio (2003). *La arquitectura en el cine de Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Forma. p.34

¹²Según la página *Cine Nacional*, las películas en las que trabajó son las siguientes: *Frontera Sur* (1943), *Centauros del Pasado* (1944), *La dama del collar* (1947), *Con los mismos colores* (1949), *Escuela de campeones* (1950), *No me digas adiós* (1950), *Mundo extraño* (1950), *Mary tuvo la culpa* (1950), *Bóridos de acero* (1950), *Ritmo, sal y pimienta* (1951), y *Crisol de hombres* (1954).

¹³ Revista *Cine Técnica*, n° I 1944. p. 52.

¹⁴ Realizó los ateliers junto con los arquitectos Bonet y Vera Barros en 1939.

y se funde con la vida”.¹⁵ Este diseño de la fachada, sumado al de las bóvedas de la parte superior, de factura artesanal, respondía a la “sabiduría popular”, una manifestación de los procedimientos preferidos por los surrealistas en el contexto de un modernismo vernacular en nuestra arquitectura.

Estas búsquedas estaban en sintonía con la creación de espacios del cine clásico que, según Hansen, “... abrían paso a niveles de experiencia hasta entonces no percibidos, junto con su habilidad para sugerir una organización diferente del mundo cotidiano...”¹⁶. Así, el modernismo vernacular diseñado por el cine se percibía en films para ser habitados, para ser vividos tanto como las creaciones de los arquitectos, algo que podemos confirmar en esta reflexión de López Chas:

El escenario (...) actúa permanentemente sobre el público desde el primer instante hasta el último. Lo sitúa en el ambiente antes de que haya oído una palabra, lo envuelve, lo transporta en un segundo de un confín a otro en el espacio y en el tiempo, lo emociona y lo prepara para la emoción. ¡Y no cansa! Me refiero a los que resultan bien, a los logrados. El público siente tan íntimamente su influencia que rara vez lo advierte. Precisamente, el espectador descubre al escenario, cuando lo malo del mismo salta a la vista. (...) la escenografía cinematográfica [es el] elemento básico sin el cual no hay cine: se puede oír la mejor música en una sala desnuda; se puede hacer el mejor teatro, frente a una simple cortina, durante horas; pero cine, es decir, hacer cine no.¹⁷

Estas producciones buscaban modelar una subjetividad en los espectadores a través de representaciones de la arquitectura y del entorno urbano moderno, que podían considerar como

¹⁵“El empleo de distintos componentes de acero (perfiles, chapa doblada o agujereada, tejido de alambre) y vidrio (*glassbeton* circular y cuadrado, vidrio transparente y traslúcido, plano y curvo)” respondía al deseo de trabajar con materiales industriales que pudieran montarse en seco. El uso del vidrio en la fachada implicaba una extraordinaria ruptura, que generaba un doble efecto: “Por un lado el del shock provocado en los transeúntes por la inesperada exhibición del artista, y en sentido contrario la irrupción del ajetreo ciudadano en el ámbito del creador; técnica mediante, en los *ateliers* el arte abandona su reservada morada y se funde con la vida” (Liernur, 2012: 241-242).

¹⁶HANSEN, Miriam (2000). “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”. En Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), *Reinventing film studies*, London: Edward Arnold. p. 337-344.

¹⁷Revista *Cine Técnica*, nº I 1944. p. 52-53

propias, como una intensificación del hecho de vivir “en los tiempos que corren”¹⁸. Esto concuerda con el modo en que López Chas concebía el espacio cinematográfico.

... bien sabemos que, en la oscuridad de la sala, cada espectador está sintiendo un placer individual que sólo da el cine, distinto al placer compartido en otros espectáculos públicos. El espectador de cine se identifica totalmente con lo que ve; se puede aislar, y vivir con los actores. Puede abstraerse más que en un espectáculo teatral y, en una forma, a mi juicio, también factible durante una buena audición musical, en que las notas envuelven y dominan de tal manera a sus amantes, que les permite olvidarse del resto del público y proyectar a su personalidad íntegra en el mundo fugaz que lo rodea.¹⁹

Nuestra hipótesis es que los jóvenes escenógrafos, como López Chas o Soldi, con sus reflexiones en estas revistas especializadas, buscaban ser considerados por los directores que, hasta ese entonces, no habían concebido a la construcción espacial como algo central. Soldi consideraba necesario “... que el escenario se evada de la realidad cotidiana y cree una realidad distinta a la de todos los días” (1937: 5). En su expresión “construir una realidad”, entendemos que se refería a representar un espacio verosímil que tuviera en cuenta al espectador. “No pasará mucho tiempo que el cine encare (...) la obra cinematográfica seria, con fundamento. Y al decir esto no me refiero a un abstraccionismo para cien personas, sino a la obra de contenido, que colma el gusto y las necesidades de todos los públicos”.

De este modo, Soldi colocaba a las búsquedas de modernización cinematográfica en una órbita diferente de las vanguardias abstraccionistas o de los proyectos del cine experimental. La realidad del espacio proyectado debía dialogar con la realidad material de los espacios privados y públicos que los espectadores conocían por experiencia directa en construcciones modernas de la ciudad, o por percepciones adquiridas a través de los medios. Por ejemplo, los diseños *Art Decó*, característicos del cine norteamericano desde 1920, también estaban presentes en las películas

¹⁸ RUSSO, EDUARDO (2008). *El cine clásico. itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial. p. 117-121

¹⁹ *Revista Cine Técnica*, n° I 1944. p. 52-53

locales²⁰, así como en las casas modernas de las revistas de arquitectura. Lo verosímil del espacio cinematográfico descansaría en la escenografía que se preparaba para el encuadre perfectamente coherente en su iluminación, decorado y diseño espacial. Soldi agregaba:

Una vez por todas hay que convencerse de que el público a quien tanto desprecian, los que se creen espíritus elevados, no es tan corto como parece. La diferencia con el espectador culto es ésta: es que éste último valoriza las tentativas, y la gran masa sólo acepta la obra plenamente realizada, sea cual fuera (1937: 5).

La transparencia de los espacios cinematográficos fue una conquista generalizada de los realizadores de la segunda mitad de la década de 1940, cuando el cine nacional aumentó la producción y superó las cifras anteriores. Este procedimiento realista fue impugnado más adelante por el “Nuevo Cine”, surgido a fines de la década de 1950, que valoró las filmaciones fuera de los estudios y la incorporación del plano secuencia que ponía en cuestión al encuadre clásico.

1.2. Los materiales

La escasez de materiales condicionó la realización de escenografías adecuadas a las exigencias del cine clásico, tanto local como hollywoodense. Por ello, en este apartado nos ha parecido pertinente comentar cuáles eran los materiales que se empleaban en la época, un tema poco tratado por la literatura especializada, e indagar los procedimientos con los que se montaban. En una nota del *Heraldo del Cinematografista* de 1942, titulada “Consecuencias de la guerra en Hollywood”, se reseñaron aspectos destacados por la revista norteamericana *Variety* como consecuencia de la influencia de la guerra en la industria cinematográfica:

La guerra obliga a reemplazar en Hollywood una serie de materias primas que son más necesarias para el gobierno que para el cine (acero, hierro galvanizado, cobre, bronce,

²⁰ Por ejemplo, en *Tango!*, de Moglia Barth (1933), y en *Puente Alsina* (1935) y *Ayúdame a vivir* (1936), ambas de José A. Ferreyra quien comenzó su actividad artística como escenógrafo.

látex y goma) son reemplazados por papel mache y madera. (...) Se establece una política de austeridad que no se siente que se abandone al terminar la guerra. Se aplica un nuevo sistema para poner la cámara en marcha y es el cameraman y no el director quien da la orden de “cámara” para economizar celuloide. (*Heraldo del Cinematografista*, 5/8/1942)

En esta época la falta de recursos era un problema compartido por la cinematografía argentina, por supuesto no en la misma escala. El mercado norteamericano potencial, fronteras adentro, era de 130 millones de habitantes, mientras que en la Argentina era apenas de 13 millones. Aun en el contexto de austeridad, los materiales de las escenografías locales no podían compararse con los utilizados en el cine estadounidense. Según López Chas, en las galerías de los estudios argentinos los muros se construían con “celotex”²¹, bastidores que se sujetaban entre sí con prensas y al suelo mediante puntales. Las juntas se cubrían con yeso o papel, y luego la superficie total se decoraba, se enyesaba, se empapelaba o se pintaba, o recibía un tratamiento combinado de varias de estas aplicaciones, según el caso. Otros materiales que se utilizaban eran el cemento, las pastas de goma y de aserrín.

Los cielorrasos corpóreos generalmente se evitaban porque, además de ser difíciles de construir con materiales livianos, dificultaban la iluminación y el movimiento de los dispositivos para captar el sonido. Se hacían móviles, si eran chicos, para removerlos cuando no se registraran; o, si eran grandes, se fotografiaban —mediante trucos²²—. Cuando era necesario que se vieran los techos, se podía emplear un material característico, liviano y barato como la paja, por ejemplo. Cuando era pesado o caro (pizarra, teja), se imitaba con *papier-maché*, “celotex” o yeso. Según Ramírez (2003), la visualización de los cielorrasos se “pone de moda” en el diseño fílmico a partir de *Citizen Kane* (1942, Orson Welles) con la dirección de arte de Perry Ferguson. Hasta ese momento, tanto en el cine argentino como en el hollywoodense, para compensar la falta de cielorrasos y, a la vez,

²¹Placa de aserrín de papel aglomerado y encolado antecesor del chapadur o *hardboard*, suplantado por el fibrofácil o guillermína en la actualidad.

²²Como en algunas ocasiones especiales las techumbres no podían dejar de aparecer, se hacían miniaturas o pinturas sobre vidrio para simular esta parte del escenario.

dar la sensación de que se habitan grandes espacios, se recurre al desarrollo del pavimento que Ramírez denomina “hipertrofiado”. En un artículo de *Cine Técnica*, López Chas describió los procesos que se empleaban para construirlos:

[Los pisos] (...) muy brillantes se consiguen con pinturas especiales a base de celulosa en casos provisorios, y al óleo cuando debe durar mucho, siempre en estos casos es imprescindible aplicarlos sobre superficies lisas. Como el piso de los “sets” es generalmente muy baqueteado y rugoso, es necesario empapelarlo antes. Cuando se quiere obtener un piso perfectamente liso y muy brillante, no basta con una capa de papel; es necesario aplicarle varias y a veces resulta muy eficaz recubrirlo con una loneta muy tirante, sobre la que se pega papel de escenografía, y entonces recién aplicar pinturas especiales para pisos.²³

En las escenografías que representaban exteriores, realizadas dentro de los estudios, se empleaba césped artificial, aserrín, ramas y plantas naturales, y el fondo se trabajaba con un telón pintado de 7 a 8 metros que podía representar el cielo transparente o la continuación de un bosque. A la vez, López Chas reconoce que era difícil evitar que estos decorados no parecieran artificiales. Los exteriores realizados al exterior solían ser aquellos cuya gran amplitud (una calle, un pueblo) resultaba imprescindible para el espectáculo de una acción agitada. Sumamente costosos, estos decorados podían realizarse con bastidores de madera y rellenarse de paja, barro, yeso, tablas, cemento, etc. En la escenografía de *Centauros del pasado* (figura 1)²⁴ de Pampa Films, segunda película en que participó López Chas, en alguna de las construcciones utilizó “chorizo” (barro

²³ Revista *Cine Técnica*, n° IV 1944. p.199-200.

²⁴En la crítica de Heraldo del Cinematografista se puede leer lo siguiente: “Son respetables y dignos de encomio el esfuerzo material y la intención con que se ha realizado esta película, lograda sólo parcialmente (...) Técnicamente la obra es despareja: al lado de cuadros magníficos hay tomas poco claras en la fotografía y en el sonido. (...) Muy bien presentada, se ha cuidado tanto la vestimenta de los numerosos personajes como los interiores de la época, que acusan ponderable preocupación y despliegue de elementos.” (*Heraldo del Cinematografista*, 20/9/1944)

amasado con paja), y en otras, troncos y tablas revestidas con barro y yeso. Los techos eran de paja y tejas reales y figuradas en *papier maché*.

Según Juan Carlos Garate, en una producción tipo la escenografía alcanzaba el 4,09%²⁵ del costo total de la película. En sueldos del personal técnico —en los que el autor engloba iluminador, decorador, proyectista, jefe de sonido, jefe de armado, montaje, etc.—, calculaba que el costo era del 7,04% del total invertido (Garate, 1944: 55-59). Mientras que, según Ramírez (2003), lo corriente en el cine clásico hollywoodense era que los decorados se llevaran entre un tercio y una sexta parte del presupuesto global de la película. A mediados de los años 1940 no era extraño gastar unos 300.000 dólares en las construcciones de un lujoso musical que costaba un millón de dólares. En las producciones más modestas, el coste del trabajo y materiales de los sets bajaba hasta el 12 o el 15 por ciento de la película en negativo.

Durante la Segunda Guerra Mundial, en el cine hollywoodense se buscó acabar con el derroche mediante la orden L-14 de 1942, que estableció un tope máximo de 5.000 dólares por cada set, aunque parece que la norma sólo incluía los materiales de construcción. Esto estimuló la reutilización de clavos (se emplearon máquinas para sacarlos y enderezarlos), madera, cuerdas, etc. Entonces Richard Day inventó, para la 20th Century Fox, lo que él llamó el *Standard set*. Se trataba de decorados genéricos típicos que podían servir para muchas películas con ambientes similares. Así estaban “el decorado del apartamento ostentoso” (*Swank Apartment Setting*), con puertas y ventanas intercambiables, al igual que muebles, columnas y balaustradas. Day pensaba que el sesenta por ciento de las películas del estudio podían utilizar el set. El “decorado del vestíbulo del hotel” (*Hotel Lobby Set*) podía convertirse en sala de espera ferroviaria, banco o gran oficina. Por otra parte, el “café”, que no faltaba en los musicales, podía transformarse en varios

²⁵Garate calculó que el costo total de una película era de \$ 220 000m/n en películas de “tipo medio”.

tipos de bares o clubs nocturnos²⁶. Estas disposiciones se evaluaron de manera favorable en la prensa cinematográfica argentina.

... los estudios Paramount y Warner intercambiaron un barco por un bombardero. Estas economías obligatorias tienen por resultado que Hollywood comienza a tomarlas en serio, sintiendo, además, que el viejo sistema de derroches está desapareciendo definitivamente y no se restablecerá ni cuando vuelvan las condiciones normales. (...) También en la Fox se están usando paredes intercambiables, de modo que puedan usarse las mismas paredes para distintas habitaciones. Jack Skirball y Alfred Hitchcock (Universal) proyectan filmar "Shadow of doubt" sin reconstruir en el estudio un solo exterior. Usarán parte de una ciudad del Norte de California como escenario de algunos pasajes e irán a Nueva Jersey para filmar las escenas y la arquitectura que no se encuentran cerca de Hollywood. (*Heraldo del Cinematografista*, 5/8/1942)

Estos procedimientos también eran conocidos en el cine argentino. No obstante, según Garate, los estudios no los utilizaban de manera suficiente: "La práctica no ha podido aceptar la implantación de este sistema, cuya bondad queda reducida a una simple teoría".²⁷

Como señalamos, la crisis que atravesaba el sector era sumamente profunda y no se debía sólo a la falta de celuloide. López Chas comentó acerca de la suerte que corrieron sus primeros diseños escenográficos:

Aquellos escenarios no se pudieron realizar luego según los proyectos; hubo dificultades económicas que cambiaron las cosas...". De acuerdo con su opinión, "muchas veces un proyecto bueno, documentado y estudiado, llega al público convertido en la caricatura de sí mismo. (...) la escasez pasmosa, y la mediocridad de la utilería de que se dispone en el país, son a menudo la causa de tantos escenarios pobres, fríos, artificiales o repetidos como vemos en el cine nacional, aun cuando los proyectos originales hayan sido buenos"²⁸

²⁶ En 1946, el *Civilian Production Administration Edict* colocó el límite de gastos para los decorados en 15.000 dólares. Aunque no estaba claro si la medida refería a todos los sets de la película o a cada uno de ellos, fue considerada grave, pues no incluía el coste del trabajo, no contemplado en las normas dictadas cuatro años antes. Los productores independientes se veían así notablemente perjudicados en comparación con los grandes estudios, que poseían plantillas fijas y departamentos bien organizados (Ramírez, 2003: 146).

²⁷ Garate en *Revista Cine Técnica*, nº I 1944. p. 80

²⁸ *Revista Cine Técnica*, nº I 1944. p. 52-53.

En otro número, en que dividió la historia del cine y de la escenografía en períodos comparados con las edades históricas, afirmó que “por falta de técnicos especializados, de obreros dedicados pura y exclusivamente al ramo, nuestros decorados andan por caminos muy antiguos”²⁹. Los problemas que debieron enfrentar los escenógrafos fueron un incentivo para la modernización vernacular en esta área, dado que, más allá de los inconvenientes de espacio o materiales, implicó una revisión de las escenografías realizadas para las películas de temas nacionales.

2. La búsqueda de la calidad en la encrucijada de la crisis local

Quizás sorprenda saber que López Chas, quien realizó búsquedas tan novedosas en el campo arquitectónico, fue convocado en su debut como escenógrafo para una película de temática criollista: *Frontera sur* (1943)³⁰, dirigida por Belisario García Villar. Con los bocetos que trazó para este film, López Chas ejemplificó sus comentarios sobre escenografía (figuras 2 y 3). Nos ha parecido interesante detenernos en este punto porque dentro de las causas de la crisis del período, además de la falta de celuloide, se remarcaba la necesidad de que hubiera mejores escenarios, mejores argumentos y, sobre todo, una representación más adecuada de lo argentino. Al respecto, destacamos algunas de las acciones realizadas en este sentido.

En 1940 se creó la productora Artistas Argentinos Asociados (AAA), integrada en principio por cuatro actores —Alippi, Magaña, Muíño y Petrone— y un director —Demare—. Su objetivo era elevar la calidad de las realizaciones nacionales, respaldados por el apoyo económico de Miguel Machinandarena, director de los Estudios San Miguel. (GENTILE, Mónica; DÍAZ, Rogelio y FERRARI, Pablo, 2007: 110) En este contexto se filmaron *El cura gaucho* (Demare, 1941) y *La guerra gaucha* (Demare, 1942), ambas con escenografía de Ralph Pappier.

²⁹ Revista *Cine Técnica*, n° II 1944. p. 74 y ss.

³⁰ En *Heraldo del Cinematografista* la crítica del día del estreno señalaba que era una película con problemas en la construcción de la trama y en las actuaciones. Sin embargo, se resaltaba lo siguiente: “Destaca esta película una excelente escenografía, que realza la belleza y sugestión de los exteriores del desierto (...) y la correcta realización técnica en general.” (*Heraldo del Cinematografista*, 27/1/1943)

Según Elina Tranchini (1999), en algunas de estas películas, como *La guerra gaucha* y otras de 1930 y de 1940, hay un diálogo en las representaciones y temáticas con el cine norteamericano de la época, en que se produce una “... modernización del criollismo en el cine [argentino]...” (157). La autora marca paralelos entre *Kilómetro 111* (1938), *La cabalgata del circo* (1945) o *Viento Norte* (1938), todas de Mario Soffici, y *Pampa bárbara* (1945, Lucas Demare; Hugo Fregonese) y las norteamericanas de John Ford, *Viñas de ira* (1940) y *¡Qué verde era mi valle!* (1941). Sobre la escenografía de esta película, opinó Soldi lo siguiente:

Un ejemplo de realismo de ambiente, conseguido en nuestro cine, a pesar de las mil dificultades que a cada momento se encontraron, es, sin duda, los escenarios de *Viento Norte*, recientemente estrenada con gran éxito. Quien sea profano en la materia tal vez no valore en su justa medida este esfuerzo, pero quien conoce la pobreza rudimentaria del rancho criollo, de arquitectura perfectamente racional, comprenderá que su reconstrucción exacta no es en modo absoluto cinematográfica. Entonces aquí entra en juego la inventiva de planos que en ningún momento deben ser colocados al acaso, sino al servicio siempre de la cámara y en ningún momento deben extraviarse de la realidad, dado que el argumento es un relato casi exacto de un hecho perfectamente posible. Lo mismo que la colocación del pobrísimo mobiliario y el vestido de cada ángulo.³¹

La preocupación por mejorar la calidad de las escenografías de las películas nacionales estaba relacionada también con el modo en que se representaba lo argentino que, para muchos sectores de la crítica, no estaba al nivel de su referente norteamericano. La búsqueda de una mejor calidad se conectaba con el proyecto industrial a nivel nacional con el objetivo de fortalecer otros rubros a través de la sustitución de importaciones, y promover la ampliación del mercado interno. Detrás de la modernización del cine de temática criollista, también había un debate acerca de la representación de lo nacional. Este tema no era nuevo, y el Estado llegó a intentar controlar por decreto, el 98.998/37, la realización de la nueva industria para evitar que se mostrasen “... como exponentes de nuestra nacionalidad a ladronzuelos y vivillos, a tarados delincuentes del deporte o

³¹ SOLDI, 1937:5

ladrones de hacienda (...), a hombres de campo abandonando su estancia por los tangos y permitiendo que sus peones llevaran su incultura a la ciudad”³²

En una nota del diario *La Nación* de 1941, titulada “Perspectivas para el cine argentino a través de sus productores”, Olegario Ferrando, director y propietario del Estudio Pampa Film, declaró que su objetivo era “[la difusión] de los (...) problemas nuestros, [así] se evocan figuras caras a la tradición espiritual de nuestro pueblo, y se traen a la pantalla los paisajes, las costumbres y las gentes de nuestra tierra...”. Esto se lograría con filmes de ficción de calidad, por lo que Ferrando también señalaba:

[Vamos a] (...) empeñarnos en que se nos conozca más, y si es posible también, para que se nos conozca mejor. No hemos de contentarnos solamente con la conquista de mercados comerciales en el resto del continente. Debemos trabajar también para que nuestras películas lleven a todos los países de América el mensaje fraternal de nuestro pueblo (...) podremos sortear todavía las dificultades que la actual situación del mundo ha ido agravando constantemente, sobre todo en lo que respecta a la adquisición o a la renovación de los materiales y del “outillage” industrial. (*La Nación*, 13/4/1941, Sección Espectáculos: 3)

Esta preocupación por los materiales, compartida por agentes privados y por funcionarios estatales del campo cinematográfico, impulsó al Ministerio de Agricultura a crear el Subcomité de asesores de la Industria Cinematográfica con un doble propósito: por un lado, elevar el nivel de las producciones y cuidar la calidad de la representación de la temática argentina; por otro, procurar la provisión de un material vital para la industria, el celuloide.

Para revertir esta situación, el Estado³³ sancionó el decreto 21.344 de 1944, que establecía cuotas de pantalla obligatorias para las películas nacionales. Esta medida, sumada a una política de

³² TRANCHINI, Elina (1999). *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Ed. FAIGA. p. 154

³³ El decreto 21.344 del 12/8/1944 establecía tres clases de salas cinematográficas: las de primera línea o de estreno en Capital, con más de 2.500 localidades, las otras de primera línea en el Centro (Leandro N. Alem, Rivadavia, Libertad y Santa Fe), y las restantes de la Capital y del interior. Las primeras debían pasar una película nacional cada dos meses, como mínimo, durante siete días, comprendido un sábado y un domingo; las otras, una por mes, en idénticos plazos; las terceras debían exhibir cine argentino durante dos semanas como mínimo de cada cinco, incluidos dos sábados y dos domingos (España, 1992: 77).

créditos para las producciones locales, elevó —durante la década posterior— el número de estrenos en una proporción superior a la anterior a 1942 y mejoró las condiciones para la producción escenográfica. Desde 1944 en adelante, con la recuperación del volumen de producción, se produjo un cambio en el diseño espacial. Así, de manera más sistemática, las escenografías lograron la construcción de espacios verosímiles y algunos escenógrafos, como Raúl Soldi, viajaron para perfeccionarse en estudios del exterior.

Conclusiones

El cine argentino de la década de 1940 atravesaba una profunda crisis después de una década de crecimiento sostenido. La Segunda Guerra Mundial había provocado la falta de insumos básicos para la industria cinematográfica: en primer lugar, de celuloide y, luego, de otros materiales necesarios para la producción de las escenografías. En distintas publicaciones de la época se analizaron las causas de esta coyuntura; entre las más mencionadas, se encontraban la repetición de escenarios y los bajos presupuestos de las producciones, junto con la falta de personal técnico formado.

Las producciones argentinas surgieron en un contexto de crítica y de público que prefería los filmes norteamericanos frente a las producciones europeas y locales; en este momento, el gran referente estético y productivo era la industria hollywoodense. Las películas no sólo difundían valores y prácticas de una sociedad moderna de masas, sino que brindaban espacios de proyección para quienes quisieran integrarse a ella. En ese proceso jugaban un rol clave las escenografías capaces de diseñar un espacio coherente con decorados adecuados al mundo ficcional representado. Por lo tanto, nos ha parecido conveniente comparar la escenografía cinematográfica argentina con la norteamericana para estudiar cuáles eran los referentes de los directores y escenógrafos.

La experimentación con los materiales y la renovación en el diseño de espacios y de objetos, en ámbitos como la arquitectura y las artes plásticas, produjo un importante cambio en el campo de la escenografía. El abandono de los estudios por escenarios naturales, los planteos de austeridad y de búsqueda de mayor calidad, la escasez de materiales tanto a nivel local como internacional, conformó un escenario propicio para reflexionar sobre las prácticas tradicionales y renovar el campo para profesionalizar la actividad del escenógrafo.

En un contexto modernista, en medio de la crisis que atravesaba el sector, los jóvenes escenógrafos encontraron una oportunidad para hacerse escuchar a través de las publicaciones especializadas. Con sus declaraciones buscaron incidir en el campo cinematográfico con un objetivo pedagógico que propiciara una mejora en las prácticas y, a la vez, permitiera discutir desde una nueva perspectiva los graves problemas que enfrentaban.

BIBLIOGRAFIA

- BOURDIEU, Pierre (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- ESPAÑA, Claudio (dir.) (2000). *Cine Argentino: Industria y Clasicismo 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- FALICOV, Tamara (2006). *Hollywood's Rogue Neighbor: The Argentine Film Industry during the Good Neighbor Policy*, The Americas, Vol. 63, No. 2, Latin American. Consultado en: <http://www.jstor.org/stable/4491220>, el 9-10-2015 12:20.
- GARCÍA, María Amalia (2011). *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GENTILE, Mónica; DÍAZ, Rogelio y FERRARI, Pablo (2007). *Escenografía cinematográfica*. Buenos Aires: La Crujía – INCAA.

-HANSEN, Miriam (2000). "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism". En Christine Gledhill y Linda Williams (eds.), *Reinventing film studies*, London: Edward Arnold.

-KRIGER, Clara (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

-LIERNUR, Francisco (2012). *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924- 1965)*. Buenos Aires, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes- Prometeo 3010.

-RAMÍREZ, Juan Antonio (2003). *La arquitectura en el cine de Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Forma.

-RUSSO, Eduardo (2008). *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial.

-TRANCHINI, Elina (1999). *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Ed. FAIGA.

Fuentes

-Revistas, diarios y sitios web

Cine Nacional, <http://www.cinenacional.com/>

Cine Técnica, Tratado Práctico de Cinematografía, 1944.

Proyecciones, noviembre de 1937.

La Nación, 1941.

Heraldo del Cinematografista, 1941 y 1942.