

LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA DE UN FILM. RUPTURAS Y CONTINUIDADES DESDE EL CINE DE ESTUDIOS HACIA LA MODERNIDAD DEL CINE ARGENTINO. DE ESCENÓGRAFOS A DIRECTORES DE ARTE.

Marina Gurman - Instituto Artes del Espectáculo (IAE) de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA
correodemarina@gmail.com

Resumen: La propuesta de esta investigación es pensar históricamente el campo de trabajo de la dirección artística de un film, en el marco de la cinematografía argentina, en el período de 1947 a 1985. Durante esos años encontramos un cambio significativo en relación a la nomenclatura de la cabeza de la rama de Arte: de Escenógrafo a Director de Arte. ¿Cómo se ha gestado ese cambio terminológico y qué implicancias ha tenido? Encontramos relación directa entre el modo de pensar el cine y su realización, por ello los cambios sucedidos dentro del área pueden inscribirse dentro del devenir más general del quehacer cinematográfico. Ofrecemos en este trabajo una primera aproximación sobre las transformaciones sucedidas en el campo de la dirección artística del cine Argentino, que si bien tiene una influencia demostrable e inestimable de otras cinematografías mundiales como la de Hollywood, Francesa e Italiana, no termina de amoldarse a ellas por lo que creemos pertinente estudiar sus particularidades.

Palabras clave: Cine Argentino, Cine de estudios, Cine moderno, Escenógrafo, Director de arte.

Abstract: The proposal of this research is to think historically the working field of the artistic direction in Argentine cinema, in the period from 1947 to 1985. During those years found a significant change in relation to the nomenclature head of the branch of art: set designer to art direction/production designer. How it was gestated this terminological change and what implications it has had? We found a direct relationship between thinking the film and its realization, so the changes that have occurred within the area can enroll in the more general evolution of filmmaking. We offer in this work a first approximation of the transformations occurred in the field of artistic direction of Argentine cinema, although it has a demonstrable and priceless other global film industries like Hollywood, French and Italian influence, not ends to conform to them so we believe relevant study their particularities.

Key words: Argentine cinema, Studio System, Modern cinema, Set designer, Art director.

Introducción

Es frecuente escuchar que una de las características pertinentes del campo laboral cinematográfico es el trabajo en equipo. Actualmente, basta con leer los créditos al final de la proyección de un film, para reconocer la amplia gama de especialistas trabajando al mismo tiempo en él, lista cada vez más extensa. Como bien expresó Michel Chion¹, si quisiéramos resumir, lo más sucintamente posible, la historia de los oficios del cine, nos contentaríamos con decir que han sido siempre muy numerosos, muy variados, que continuamente se han ido especializando y perfeccionando en sus técnicas y cada vez están más organizados y sindicalizados. Sin embargo, pensamos que su historia no es tan sencilla ni tan lineal.

En relación a la rama de la Dirección Artística, ¿cómo se llama al responsable máximo de esta área en la cinematografía argentina? Durante los años 1947-1985, se ha procesado un cambio gradual en la denominación de la cabeza de equipo de esta área. Si bien en el año 1947 se utiliza por primera vez en una película el rol de Director Artístico diferenciado del de Escenógrafo, hasta la década de los ochenta predominó el nombre "Escenógrafo"² para el rol más jerárquico del departamento de Arte. La denominación "Director de Arte", que aún sigue vigente, aparece muy tempranamente en nuestra cinematografía a tono con lo que sucede en la industria estadounidense pero recién a partir de 1986 se ve reflejado en las fichas técnicas de los anuarios editados por el Instituto Nacional de Cinematografía. Actualmente, algunos profesionales son nombrados como "Diseñadores de Producción" o en el original del inglés "*Production Designers*", sin embargo este término se utiliza muy reservadamente y aparece ligado a las películas que son coproducciones (fundamentalmente con España) y está en relación a un mercado internacional previsto para esas películas, de lo contrario no es habitual encontrar ese término en nuestros films.

Hoy la función de Director de Arte y Escenógrafo se encuentra diferenciada en el trabajo durante una película, cuestión observable en el listado de roles de la escala salarial propuesta por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina. Sin embargo si queremos referirnos a ellos en una época anterior a

¹CHION, Michel. (1992). Los oficios del cine. Madrid: Cátedra. p.13.

²En el convenio colectivo de trabajo del Sindicato de Cine y Publicidad (SICA) celebrado en 1975, que aún sigue vigente, se utiliza esta figura para denominar este rol en el marco de un contrato. Define ESCENÓGRAFO como: "el responsable del proyecto escenográfico que ejecute para la realización de una película. Se encarga de crear la escenografía, supervisar su realización, de elegir la utilería y accesorios necesarios para la misma y controlar la filmación, de común acuerdo con el Director y Productor." CONVENCIÓN COLECTIVA DE TRABAJO N° 235/75, Buenos Aires, julio 18 de 1975.

1985 es aceptado el uso de ambas nominaciones como sinónimos. Lo que aquí nos proponemos es repensar estas definiciones. ¿Por qué y qué implicancias tuvo este cambio y uso terminológico en relación a los modos de producción?

El incipiente cine industrial

A partir de 1933 se incrementa la industria cinematográfica en Argentina. Aparecen dos estudios representativos del inicio de esta época: Argentina Sono Film y Lumiton. Luego inaugurarán SIDE, Baires, San Miguel, EFA, entre otros. Junto a ello comienza una nueva concepción de la escenografía, transitando el mismo camino que las cinematografías norteamericana e italiana: de los telones pintados que remitían directamente a la escenografía teatral, a una escenografía arquitectónica, volumétrica, dispuesta en un espacio especialmente construido para ello: los estudios o galerías de filmación. Esto implicó necesariamente la inclusión de nuevos técnicos. “Acá había que hacerlo *con imaginación y sin medios (...)* Éramos todos improvisados. Para el cine en realidad ninguno teníamos práctica”³, comenta el pintor Raúl Soldi, uno de los pioneros en incursionar en la escenografía cinematográfica. Raúl Soldi trabajó en más de 80 películas como escenógrafo desde 1934 hasta 1949. Solicitado por primera vez por el director Luis Saslavsky realizó ese trabajo como sustento económico hasta que logró consolidarse como pintor. Formado en artes plásticas, Soldi aprendió el oficio de escenógrafo trabajando. También fue becado durante siete meses en Hollywood desde donde trajo información técnica que aplicó en la industria nacional y concepciones nuevas como la de *art director*. Al escenógrafo lo llaman *Art Director* refiriéndose a EEUU, es el que proyecta el decorado y lo amuebla. Supervisa el área estética de la película. El director artístico está en la filmación. Es necesario que esté, por algún movimiento de los muebles, de cambios que se hacen. Además el director artístico vigila el cuadro, la ubicación de los elementos que acompañan al actor. La composición⁴. De estos dichos desprendemos: el director artístico supervisa el área estética de la película, es decir, no solo diseña el decorado y la ambientación, contempla la caracterización de los personajes y debe estar durante el proceso de rodaje para controlar el cuadro cinematográfico en su composición.

Si hurgamos en la carrera cinematográfica de Soldi nos encontramos con una curiosidad. En el film *Historia de una mala mujer*⁵, realizado en el año 1947, desempeñó por primera y única vez el rol de director

³ RUSSO, Guillermo y INSAURRALDE, Andrés. (2013). “Entrevista a Raúl Soldi, 21 de Marzo de 1979”, Más allá del olvido. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prosa y Poesía American Editores. p. 311.

⁴ Ibid. p. 304.

⁵ SASLAVSKY, L. (Director). 1948. *Historia de una mala mujer*, película, Buenos Aires, Argentina Sono Film.

artístico, mientras que Gori Muñoz figuró como escenógrafo para el mismo film. Este hecho novedoso resulta más interesante cuando descubrimos que la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina otorgó al año siguiente el premio Cóndor Académico a la mejor escenografía a Gori Muñoz por esta película. Que el premio lo haya recibido Gori Muñoz y no Raúl Soldi nos invita a preguntarnos: ¿qué había entendido la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas en ese momento por director artístico?, ¿cuál era el aspecto que se premiaba: la concepción visual del film o el resultado constructivo de la escenografía? No podemos dar una respuesta acabada sobre esto. Lo que sí podemos es vislumbrar qué se esperaba del rol del Escenógrafo en una película hecha en esos años a partir de documentación de época. En el contrato que el escenógrafo Gori Muñoz firmó para los estudios San Miguel en 1942 el artículo 1º especifica lo siguiente en relación a sus obligaciones:

[La productora] contrata al señor Gori Muñoz para el diseño y la dirección de la realización de los escenarios de dos películas, entendiéndose por tales escenarios no sólo la armazón corpórea de los mismos, sino también su ambiente, para lo cual Gori Muñoz hará las indicaciones pertinentes en muebles, adornos y otros detalles de composición.⁶

No se expresa por ejemplo sobre el asunto de asistir al rodaje, si era parte de sus obligaciones o no. Sin embargo Soldi ha comentado en entrevistas que él se quedaba un poco en la filmación, lo que podía. “Yo empezaba a las siete de la mañana, y ellos los que filmaban a la una, entonces me quedaba hasta las dos, dos y media. Asistía a las dos primeras tomas. Yo mismo sugería los cambios que se podían hacer.”⁷ No hay que perder de vista que estos trabajadores llegaban a hacer tres o cuatro películas al mismo tiempo, filmadas en distintos estudios. Este modo de hacer fabril tuvo implicancias en cómo se distribuía el tiempo de trabajo y el modo de hacerlo. Al priorizar algunas tareas y desestimar necesariamente otras redefinía permanentemente los roles, es decir, la concepción que la industria tenía de sus propios oficios. Gori Muñoz, que había comenzado su carrera de escenógrafo cinematográfico en 1941, reflexionaba preocupado ante el aumento de producción cinematográfica ya que ingresaban a trabajar equipos técnicos improvisados, con ligereza en la concepción del trabajo, percibiendo dos posturas defectuosas: la construcción de decorados suntuosos per se, o caso contrario, el aprovechamiento sistemático de los

⁶ PERALTA GILABERT, Rosa. (2002). La escenografía del exilio de Gori Muñoz. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay. p.175.

⁷ RUSSO, Guillermo y INSAURRALDE, Andrés. (2013). “Entrevista a Raúl Soldi, 21 de Marzo de 1979”, Más allá del olvido. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prosa y Poesía Americanas Editores. p. 310.

decorados de otras producciones. Esto fue parte de un modus operandi en nuestra industria lo que fue dejando una impronta e ideas, aunque no aceptadas en el núcleo cerrado profesional, sí asociadas al área en cuestión y arrastradas incluso al día de hoy: la idea de grandes decorados como legitimación para ser un buen profesional y en el otro extremo, habitualmente por parte de productores, la no necesidad del rol.

La escenografía por los escenógrafos

Para comprender cómo se desarrolló la construcción de la concepción profesional de los primeros escenógrafos argentinos, hay que hacer hincapié en la formación académica de los mismos. Si los pioneros se incorporaron al cine desde su impronta como artistas plásticos o arquitectos (Soldi, Conord), hubo una camada posterior que lo hizo desde la escenografía teatral. En este sentido será fundamental el aporte del pintor y escenógrafo Rodolfo Franco quien crea la cátedra de Escenografía en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, donde formará una camada de escenógrafos que fueron fundamentales para el desarrollo de la escenografía en la industria del cine (Benavente, Vanarelli, Gelpi, Dowling, entre otros). Por un lado la escenografía (teatral) había dejado de ser la mera necesidad de pintar decorados; había adquirido una entidad propia y se había convertido en el arte y la ciencia del espacio escénico, especializándose en la creación y construcción de dicho espacio. Se trató de un elemento esencial de la puesta en escena, capaz de definir, modificar o connotar por sí mismo los mensajes insertos y derivados. Estas ideas se trasladaron desde el teatro hacia el cine. Hablamos de un oficio que se va profesionalizando en la medida que sus ejecutantes van formándose en el propio ámbito laboral pero también en el académico, donde van adquiriendo criterios que exceden los conocimientos para la construcción de un decorado lujoso sino la posibilidad de consensuar una concepción profesional que los legitime.

Hay aceptación entre los escenógrafos, tanto entre algunos de sus pioneros como los que le siguieron, en que el decorado debe acompañar el drama y no destacar demasiado. Veamos algunos de sus comentarios en relación a esta posición: según Soldi, “para mí está mal las escenografías o vestuarios que se notan, que se destacan por sí mismas. Porque siempre tiene que ser una cosa dependiente. Es una cosa accesorio. El público cuando sale de una película se tiene que llevar la película”⁸, o en palabras de Muñoz:

Lo más difícil de la función del escenógrafo es saber quedarse en su sitio. Es decir, apoyar la comedia dándole el clima que debe tener. Su conducta debe ser la misma que la del actor: actuar siempre de

⁸ RUSSO, Guillermo y INSAURRALDE, Andrés. (2013). “Entrevista a Raúl Soldi, 21 de Marzo de 1979”, Más allá del olvido; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Prosa y Poesía American Editores, p. 307.

acuerdo con el texto. Pues el escenógrafo no es más que una pieza del espectáculo dramático, pero nunca su actor principal.”⁹

Fisuras en el cine industrial

La escenografía cinematográfica no puede considerarse aisladamente del fenómeno cinematográfico. En este cine de estudios del que venimos hablando la noción de entretenimiento es la que prima, el diseño espacial es parte del sistema de ilusión naturalista que se pretende, con normas de fácil comprensión y de acción rápida o es un elemento atractivo que, cual fuego artificial, ilumina complaciente los rostros de los espectadores. En relación al cine de los años cincuenta, Claudio España ofrece el concepto de emergencia de marcas enunciativas y de tensiones narrativas dentro del cine de género, que define como síntomas de una nueva necesidad de expresión estética y política. Esta nueva escritura autoral que asoma y luego se consolida no depende únicamente del director del film sino de un trabajo de diseño organizado por este, pero también por los otros responsables del aspecto visual y sonoro, entre ellos el responsable del departamento de Arte. Ahora bien, cuando hablamos del advenimiento de las fisuras de este sistema narrativo, en el transcurso de los años cincuenta, hacia un cine de sintaxis artística o moderna no podemos eludir que el cine argentino se ve fundamentalmente atravesado por las variaciones políticas y económicas que se suceden en el país¹⁰. Con lo cual, podemos decir que las transformaciones en los modos de producción se derivan de criterios estéticos que cambian, algunos importados desde otras regiones como el *neorrealismo* o los preceptos de la *nouvelle vague*, pero también en función a las condiciones económicas y políticas imperantes locales. A partir de 1947 aumenta el número de películas producidas debido a las políticas proteccionistas tomadas durante el gobierno de Perón, dando lugar al temor de Muñoz en relación a la ligereza profesional:

*“...ocurre que en cualquier película nacional, a los escenarios se los califica de buenos o malos según el lujo, y sobre todo, el tamaño de sus proporciones, lo que inicia en nuestro cine un período de neorriquismo que se convierte en sistema de trabajo para toda clase de films (...) hay ciertamente muchos tipos de cine y no a todos ha de dárseles el mismo tratamiento.”*¹¹

A partir del año 1955, luego del derrocamiento de Perón y hasta 1958 Argentina estuvo inmersa en una

⁹MUÑOZ, Gori. (1950), “Evolución de la escenografía”, *Heraldo Cinematográfico*, Buenos Aires, 26 de Julio.

¹⁰ESPAÑA, Claudio. (1998). “Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años 50s” en *Nuevo texto crítico*, Vol. 11, N° 21-22, California: Stanford University. p. 47.

¹¹MUÑOZ, Gori. (1946). “Problema y tendencia de la escenografía”. Buenos aires: *Séptimo Arte*.

fuerte crisis económica por la que la producción audiovisual disminuyó rotundamente y más estudios debieron cerrar. (Algunos ya lo habían hecho entre 1950 y 1953 porque no quisieron ceder ante las exigencias de argumentos y contratación de actores y directores impuestos desde el gobierno.)

Un nuevo cine sin escenógrafos

Hacia la década del sesenta comienza una nueva forma de pensar y hacer cine, derivada también por la aparición de nuevas tecnologías, nuevas revistas y el auge de los cine-clubs, a partir de lo cual se fue conformando una nueva generación de cineastas. Rosa Peralta¹² en el extraordinario libro sobre Gori Muñoz comenta que la influencia de la *nouvelle vague* en el primer “nuevo cine argentino” planteaba un cine sin decorados, con tomas que recogen interiores y exteriores naturales, donde no se necesitaban escenógrafos. Ejemplifica con la obra *Los inundados* (1962), de Fernando Birri. Sin embargo Saulo Benavente, escenógrafo de esta película, comenta: “Birri, formado en el neorrealismo italiano, pide que exista la realidad y que no se note que la estamos construyendo”¹³, y relata cómo fue construir todo ese decorado para tal fin. Es interesante esta contradicción porque significa que hasta una estética documental hiperrealista puede ser construida y requerir de un decorado escenográfico. Más allá de este film, que justo no es el mejor ejemplo, es cierto que comienza a instalarse un modo de producción donde el escenógrafo parece no tener lugar. ¿Cómo se inscriben los nuevos profesionales que se suman a esta área? Aquellos que comienzan a desarrollar su trabajo a partir de este nuevo panorama, por ejemplo Margarita Jusid, arquitecta y escenógrafa que comienza su carrera en cine, al cual se dedica casi exclusivamente desde 1968, nos ofrece una perspectiva del problema. Entiende que antes se hacían decorados, escenografías, tanto para el cine como para el teatro, pero que en un momento este cine de estudios por un tema de costos, se agota. Entonces comienza a haber menos decorados, y fundamentalmente un trabajo de transformación sobre locaciones reales¹⁴. No resulta casual que años después tomara la iniciativa de gestar la carrera de Dirección de Arte en la Escuela del Instituto de Cine (ENERC), en tanto su visión de la dirección de arte desde la experiencia que ha transitado se percibe separada de la escenografía teatral o de aquella vista como decorado de estudio. Son estos nuevos contextos de producción, desde un punto de vista estético y

¹²PERALTA GILABERT, Rosa. (2002). La escenografía del exilio de Gori Muñoz. Valencia: Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay. Pp. 70-71.

¹³ROCA, Cora. (2010). Saulo Benavente: obra escenográfica. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. p.68.

¹⁴Entrevista no publicada, realizada el 29 de Abril del 2016 en Buenos Aires, CABA, Barrio de Palermo.

también político-económico, donde predomina el cierre de los grandes estudios¹⁵, los que producen transformaciones que los profesionales atraviesan con mayor o menor padecimiento, según las posibilidades de adaptación que cada cual tenga y las posibilidades de reconfiguración, no solo en las prácticas concretas sino, y en mayor medida, en el nivel conceptual. Nos resulta relevante citar dos perspectivas contrapuestas que conviven en los años setentas. El director y escenógrafo argentino Ralph Pappier con un punto de vista más cercano a su rol de director decía en 1975:

...la escenografía ha cambiado fundamentalmente, porque hoy se busca el decorado auténtico (...); hoy la cámara tiene un movimiento continuo. El decorado siempre permite un movimiento limitado. A los actores no se les permite dar más de tres pasos (...) o se les dice que no se pueden acercar a una ventana porque detrás de la ventana no hay nada. O las puertas son pintadas o no andan. En los decorados auténticos todo eso desaparece¹⁶

En reversa queremos señalar las palabras del escenógrafo Álvaro Durañona y Vedia que en el mismo año expresaba: *"Hoy en día la mitad de una película y, algunas totalmente, se realizan en exteriores, entonces el escenógrafo poco o nada tiene que hacer, sino aconsejar cuáles son los puntos más interesantes para una filmación.18"*¹⁷ Si bien esta declaración resulta extrema, Saulo Benavente decía que no recordaba haber trabajado en alguna locación en la que no hubiera tenido que modificar alguna cosa, era una percepción común de la época.

Conclusiones

Creemos que lo que sucede aquí es el inicio de un momento de crisis en relación a un determinado campo profesional, de alguna manera saldado con este cambio de nominación de Escenógrafo a Director de Arte, término que comienza a ponerse en uso cotidianamente en la década de los ochenta. Por la escasez y dificultad de trabajo en la industria cinematográfica durante la última dictadura militar de nuestro país (1976-1983), realizadores y técnicos se volcaron al trabajo en publicidad, abriendo agencias y casas productoras que realizaban "servicios" para productoras y clientes internacionales. En ese contexto, es que

¹⁵La inestabilidad política y los golpes de estado fueron una constante en las épocas subsiguientes, lo que agudizó la crisis económica y la industria del cine. La desarticulación de los estudios implicó el desmembramiento de los grandes equipos de trabajo consolidados en cada uno de ellos: maquinistas, carpinteros, tapiceros, pintores, talladores, etc.

¹⁶RUSSO, Guillermo y INSAURRALDE Andrés (2013). "Entrevista a Ralph Pappier, Diciembre de 1975", Más allá del olvido. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Prosa y Poesía American Editores. p. 295.

¹⁷Id. p. 277

se absorbió definitivamente el rol de Director de arte en el campo laboral argentino.

Pero si nombramos un rol de una manera distinta y lo ponemos en práctica no creemos que sea sólo como derivado y contagio de un campo laboral a otro (en este caso el campo norteamericano sobre el argentino). Eso es un factor externo pero esta trasmutación se torna efectiva cuando la otra nominación ya no alcanza. El cine norteamericano que había sido mentor del término ya lo usaba hacía muchos años y había sumado el de *“production designer”* que nosotros no adoptamos sistemáticamente.

Nuestra hipótesis es que la función del Departamento Artístico y su correspondiente cabeza de rama en nuestro cine se desdibujaron con el fin de la hegemonía del cine de estudio, del cual dependía en su estructura. Estructura conformada por múltiples especialistas: carpinteros, montajistas, tapiceros, pintores, escultores, letristas, que se vio disminuida. Esto ocasionó una desvalorización y redefinición muy gradual de este campo profesional en el cine local. Si la escenografía cinematográfica tuvo su origen y fundamento en la teatral sucede que por diversas razones: tanto económicas como estéticas, precisó un quiebre. Desde el punto de vista estético cuando el cine sale al exterior, se emancipa del estudio. Esto, retomando a Aumont, fue la vía abierta para apartarse del teatro. *“Si el cine quiere ser otra cosa que teatro o novela, puede (¿debe?) buscar un estilo visual fuerte que por sí mismo, independientemente del drama, vehicule el sentido y las emociones y que sea creador de mundo”*¹⁸. Este estilo visual es construido en equipo por el director, director de fotografía y de arte: donde más allá de acompañar el drama construye relato. Lo cual puede llevarse a cabo a través de la construcción de un decorado como a la reapropiación de un lugar existente. En esta transformación las prioridades de las tareas también cambian. La asistencia al rodaje resulta fundamental, no ya para resolver algún problema que surja, como si estuviera de guardia, concepción más general que tenían los escenógrafos, sino para involucrarse en la dramaturgia espacial en el momento crucial propiamente cinematográfico: estos es, en la composición y proposición del encuadre, tarea que comparte y construye junto al Director y al Director de Fotografía. Y ese proceso de trabajo se elabora previamente dentro de un marco, a ese marco lo llamamos presupuesto. Esas son las nuevas tareas y desafíos con las que se ha enfrentado un Director de Arte en Argentina.

Revisar las nociones de la modernidad fílmica y poner en cuestión los modelos cinematográficos tradicionales de producción pueden ser un camino para comprender la necesidad de reconfigurar el rol de Escenógrafo hacia Director de Arte en nuestra cinematografía. Es preciso aclarar que esta idea de transformaciones implica rupturas pero también continuidades. Es decir, que ciertas concepciones y modos

¹⁸ AUMONT, Jacques. (2013). El cine y la puesta en escena. Buenos Aires: Colihue. p. 54.

de hacer conviven, a veces haciéndose más visibles unos que otros. Un director de arte puede tener que diseñar y construir una escenografía en un estudio así como sólo tener que decidir sobre la locación más conveniente a utilizar, pero estas no son más que herramientas. Su legitimidad como profesional no radica en cuan abultado sea el presupuesto con el que cuenta sino de qué forma entrega las mejores percepciones para producir y acompañar el relato que le propone el director, y no necesariamente a la historia que se desprende del guión. Quedará para próximos trabajos una labor fundamental, poder señalar y analizar estos aspectos sobre las obras fílmicas.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques (2013) *El cine y la puesta en escena*, Buenos Aires: Colihue.
- CHION, Michel (1992), *El cine y sus oficios*, Madrid: Cátedra.
- ESPAÑA, Claudio (1998), "Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años 50s" en *Nuevo texto crítico*, Vol. 11, N° 21-22, California: Stanford University, pp. 45-76.
- GELPI, Germen (1968), *La escenografía en el cine*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A.
- GENTILE, Mónica; FERRARI, Pablo y DIAZ, Rogelio (2007), *Escenografía cinematográfica*, Buenos Aires: INCAA.
- PERALTA GILABERT, Rosa (2002) *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- ROCA, Cora (2010) *Saulo Benavente. Obra escenográfica*, Ciudad de Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- RUSSO, Guillermo y INSAURRALDE Andrés (2013), *Más allá del olvido*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prosa y Poesía American Editores.