

MARÍA JULIA BERTOTTO, UN LUGAR DE CONQUISTA.

RIAA Yanina Jensen- INDEES – UNICEN
yanina.jensen@gmail.com

Resumen: El presente artículo propone un acercamiento a la figura de María Julia Bertotto en sus comienzos como escenógrafa y vestuarista en cine en tanto precursora y protagonista de un lugar de conquista. En primera instancia se expondrá un breve recorrido por la formación y los inicios profesionales de María Julia Bertotto, para luego centrarnos en el análisis de su primera producción como escenógrafa en el cine nacional, “*Las Pirañas*” (Dir.: Berlanga, 1967).

Palabras clave: María Julia Bertotto, Escenografía, “*Las Pirañas*” (Dir.: Berlanga, 1967).

Abstract: The present article proposes an approach to the figure of Maria Julia Bertotto in its beginnings as scenographer and costume designer in cinema as a precursor and protagonist of a place of conquest. In the first instance, a brief tour of the formation and professional beginnings of María Julia Bertotto, and then we will focus on the analysis of her first production as scenographer in the national cinema, “*Las Pirañas*” (Dir.: Berlanga, 1967).

Keywords: María Julia Bertotto, scenery, “*Las Pirañas*” (Dir.: Berlanga, 1967).

INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende un acercamiento a la figura de María Julia Bertotto¹ en sus comienzos como escenógrafa y vestuarista, así como poner en trabajo la idea de haberse constituido en precursora y protagonista de un lugar de conquista. Para ello como instancia inicial se expondrá un breve recorrido por la formación y los inicios profesionales de María Julia Bertotto, para luego detenernos en sus comienzos como directora de arte en el cine nacional, su debut fuera con el film “*Las Pirañas*” (Dir.: Berlanga², 1967). Esta indagación se basa en sus participaciones en los Congresos Nacionales de Escenografía (2013-2014) sucedidos en Tandil, organizados por el Instituto (INDEES), así como en el trabajo de archivo y en la indagación documental de la obra de la escenógrafa.

1 MARÍA JULIA BERTOTTO (Buenos Aires, 1938) Escenógrafa y vestuarista. Realizó estudios de arquitectura en la Universidad de Buenos Aires y de escenografía en el Instituto de Teatro de la misma Universidad. En 1965 inició su carrera profesional habiendo realizado hasta el presente más de 150 obras para el teatro, la ópera y el ballet. En estas disciplinas trabajó junto a directores tales como David Amitín, Norma Aleandro, Carlos Gorostiza, Rodolfo Lastra, Alejandro Cervera y Oscar Araíz. Su debut cinematográfico se produce en 1967 con “*Las Pirañas*” dirigida por Luis García Berlanga. Hasta hoy ha realizado la dirección de arte y/o el diseño de vestuario de más de 35 largometrajes. Entre los más sobresalientes: “*La Patagonia Rebelde*”, “*No habra más penas ni olvido*” y “*La Noche de los Lapices*” de Héctor Olivera, “*Argentino hasta la muerte*”, de Fernando Ayala, “*Contragolpe*” de Alejandro Doria, “*Misteriosa Buenos Aires*” de Fischerman, Wullicher y Barney Finn, “*La Peste*” de Luis Puenzo, “*Momentos Robados*” de Oscar Barney Finn, “*Yepeto*” de Eduardo Calcagno y “*El mismo amor, la misma lluvia*” de Juan José Campanella. Durante varios años también desarrolla una gran actividad en el Diseño Publicitario, colaborando en más de 100 films comerciales con Directores como: Alberto Fischerman, Carlos Sorín y Luis Puenzo entre otros. En el campo de la ópera y el ballet realizó la escenografía y/o el vestuario de óperas como “*Il Trovatore*”, “*La ciudad ausente*”, “*El amor por tres naranjas*”, “*El Francés*” y “*Romances*” entre otros para el Teatro Colón y “*La Traviata*” y “*Las bodas de Figaro*” para el teatro Argentino de La Plata. Profesora Titular de Dirección de Arte en la carrera de Diseño, Imagen y Sonido de la UBA (1992-93). Dictó numerosos seminarios y conferencias en el país y el exterior. Jurado en festivales cinematográficos nacionales e internacionales (Venecia, La Habana y Valladolid). Desde 2005 forma parte del Directorio del Fondo Nacional de las Artes en las áreas de Teatro, Danza y Medios Audiovisuales. Obtuvo los premios Cóndor (1981 y 1999), ACE (1994), Trinidad Guevara (1967 y 1997), Florencio Sánchez (1994 y 1997), María Guerrero (1989, 1994 y 1999), Argentores (2003), reconocimiento a su Trayectoria (Teatro Maipo, 2008).

2 LUIS GARCÍA-BERLANGA MARTÍ (1921 –2010) Director de cine y guionista español. Debutó como director en 1951 con la película “*Esa pareja feliz*”, en la que colaboraba con Juan Antonio Bardem. Junto a éste, se lo considera uno de los renovadores del cine español de posguerra. Entre sus películas destacan como “*El verdugo*”, “*Plácido*” (nominada para el Óscar a la mejor película de habla no inglesa en 1961) y “*Bienvenido, Mister Marshall*”. Su cine se caracteriza por su mordaz ironía y sus ácidas sátiras sobre diferentes situaciones sociales y políticas. En 1980 obtuvo el Premio Nacional de Cinematografía, en 1981 la Medalla de Oro de las Bellas Artes, en 1986 el Premio Príncipe de Asturias de las Artes y en 1993 el Goya al mejor director por su película “*Todos a la cárcel*”.

MUJER

María Julia Bertotto comienza su formación en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires siendo muy joven. Para ello canceló la secundaria rindiendo tres años libres. Pronto encuentra en esta carrera una relación con el cine, el teatro y el arte, esos universos que ella transitaba desde chica. (María Julia visitaba desde pequeña los set de filmación de las películas en las que Iriz Martorell³ su tía abuela, actuaba.) Sin embargo, la arquitectura en los '50, como otras carreras universitarias con cierta impronta técnica, no era una carrera que estudiaran muchas mujeres. François Graña explica respecto de esta inserción dispar en relación al género que,

A inicios del siglo XX, las universitarias eran un puñado de náufragas en un océano masculino; a fines del siglo ya constituían mayoría abrumadora en casi todas las Universidades occidentales. (...) Simultáneamente, las mujeres ganaban la posibilidad de disponer libremente de sí mismas; y ello, de la mano de cambios revolucionarios en sus condiciones de vida. (2008:77)⁴

Así mismo, María Laura Rosa en *Transitando entre los pliegues y las sombras* complementa diciendo que,

Mientras que la década del '50 se caracteriza en Europa Occidental y Estados Unidos por el repliegue doméstico y el baby boom, en la Argentina se da la coexistencia de la obtención del derecho a votar con esta "vuelta al hogar", situación que se va a ir sorteando recién con el feminismo de la segunda ola. En la década del '60 aumenta el ingreso y egreso de las mujeres a la universidad, así como también su inserción en el mercado laboral. (Rosa, 2007:12.)

En este contexto de procesos sociales que tendían a segregar los espacios de inserción socio-educativa en función del género, María Julia realiza un largo tramo de la carrera de arquitectura en

³ **MARTORELL, Iris.** Su verdadero nombre era Emma Lattanzio. Actriz de cine de Argentina que trabajó en varias películas en la década de 1940; entre ellas, *El extraño caso de la mujer asesinada* (1949); *Historia de una mala mujer* (1947); *Adán y la serpiente* (1946); *Un modelo de París* (1946); *Las seis suegras de Barba Azul* (1945); *Cinco besos* (1945); *Apasionadamente* (1944); *Locos de verano* (1942); *Eclipse de sol* (1942); *Los chicos crecen* (1942); *Hay que casar a Ernesto* (1941); *Peluquería de señoras* (1941); *El más infeliz del pueblo* (1941); *El susto que Pérez se llevó* (1940).

⁴ **GRAÑA, François,** "El asalto de las mujeres a las carreras universitarias "masculinas": cambio y continuidad en la discriminación de género". *Praxis educativa*, N.º 12, Facultad de Ciencias Humanas, UnIPam, 2008. pp. 77-86.

la UBA, justamente en las décadas en que sucedía este debate que tenía a las mujeres como protagonistas. Sin embargo, sin concluirla decide estudiar escenografía. Ella misma expresa que esa decisión tenía mucho que ver lo que sentía que iba a poder realizar más honestamente y que iba a tener más posibilidades de realización también,

*Ingresé con un idealismo y un romanticismo total en cuanto a lo que era hacer arquitectura, ser arquitecto y tener digamos una forma, pensaba yo, de mejorar la vida de la gente y contribuir a que todo sea mejor y más bello, eso era lo que yo creía, (...) y cuando finalmente pude empezar a conocer qué era ser arquitecto, arquitecta en mi época, me encontré con que iba a ser muy duro, y que para terminar en el mejor de los casos haciendo la casita de un familiar, o haciendo... cajitas de zapatos como digo yo por edificio... Me sentí que no era aquello que había soñado con tanta ilusión, entonces me dediqué mucho más a la parte de las materias visuales, las historias del arte eso lo hice con mucha contundencia y después había hecho como tres cuartas parte de la carrera y dije yo creo que tengo que irme a estudiar otra cosa (...)*⁵

María Julia Bertotto opta por escenografía, inscribiéndose en 1962 en el entonces Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires (ITUBA), su maestro Luis Diego Pedreira⁶.

ESCENÓGRAFA

María Julia ingresa a estudiar escenografía trayendo consigo sólidas bases que había adquirido durante su formación como arquitecta. Su maestro, el arquitecto y escenógrafo Luis Diego Pedreira, fue el impulsor de la concepción *escenoarquitectura*, desde la cual se apartaba de los

⁵ María Julia Bertotto, Escenógrafa - Dirección de Arte. Testimonio- *Hacedores del Cine Argentino*. Idea e Investigación: José Eugenio Marchisio, Realización: Florencia D'Antonio y Agustín Montenegro. Noviembre de 2014.

⁶ **LUIS DIEGO PEDREIRA**, (1921-1998). Arquitecto recibido en la Facultad de Arquitectura de la UBA y Profesor de Bellas Artes. Trabajó como docente en diferentes escuelas de arte. Fue Director Técnico del Teatro Municipal General San Martín (1968-71) y Director General y Artístico del Teatro Municipal Presidente Alvear (1975-82). Como escenógrafo teatral se destacó en *Romance de Lobos*, *Verano y Humo*, *El Reñidero*, *M. Butterfly*, *Las Brujas de Salem*, *Cyrano de Bergerac*, *Made in Lanús* y *Bodas de Sangre* entre otras. También participó en cine de *Tangos: el Exilio de Gardel*, *Asesinato en el Senado de la Nación* y *Made in Argentina*. Impuso la "escenoarquitectura", apartándose de los telones pintados y del antiguo criterio de decorado, utilizó elementos corpóreos, manejo un nuevo estilo estético y revalorizó el uso del espacio. Esto le valió numerosos premios, entre ellos, a la Trayectoria de la Municipalidad de Buenos Aires, Iris Marga, Quinquela, Pepino el '88 y Estrella de Mar.

telones pintados y del antiguo criterio de decorado, utilizando en las puestas elementos corpóreos, un nuevo estilo estético que lo llevo a revalorizar el uso del espacio. Tal vez haya sido un gesto del destino. María Julia recuerda de él, “cursé dos intensos años, tan intensos como la fuerza pedagógica de su titular. Lo recuerdo corrigiendo nuestros trabajos con todo el grupo rodeando la mesa. Allí nos bridaba, para mí, sus más perdurables enseñanzas”.⁷ Esas enseñanzas son expresadas por su discípula de la siguiente forma,

*... aprendí realmente mucho de este maestro (...) y él siempre decía que en teatro, (...) que si al abrirse el telón, la gente, el espectador empezaba a aplaudir la escenografía, que no nos gustara mucho eso, que tuviéramos reparo, porque la gente no sabía qué era lo que iba a ocurrir allí, entonces como podía saber si esa escenografía era muy buena o era solamente un decorado (...)*⁸

Una de esas premisas tenía que ver con que el escenógrafo no diseña para lucimiento personal sino que hay algo que lo preexiste, un texto, una idea de puesta que le otorgaría a la escenografía un valor. Por otro lado, rescata,

*y yo creo que eso es fundamental, para mí un escenógrafo, sea de teatro o sea de cine, es un profesional dentro de un equipo que ayuda a subrayar el texto, sea un guion de cine o sea una obra, quiero decir con esto, que (...) no hay que anteponerse, no hay que anteponer el gusto, entrecomillas, propio, las preferencias estéticas propias a lo que una está haciendo, a la obra que está haciendo o a la película que está haciendo, o sea a ese guion a ese género hay que responder de una manera que lo solicite.*⁹

Hay una lógica del quehacer del escenógrafo entonces, estudiar el texto en profundidad, hacerlo propio, comprender luego la concepción de puesta del director de la obra, para luego diseñar un espacio propicio a ella.

⁷Roca, Cora. *Homenaje a la escenografía Argentina*. Eudeba, Buenos Aires, 2015. P. 202

⁸Bertotto, María Julia, Entrevista abierta. Primer Congreso Nacional de Escenografía, Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales, Centro de Investigaciones Dramáticas, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Pcia de Bs As. Realización, Marcelo Jaureguiberry, cámara, Santiago Suasnábar. Noviembre de 2013.

⁹IBIDEM

La mejor definición de lo que hacemos los escenógrafos es que somos intérpretes, (...) uno es un intérprete ante todo de un texto, fundamental, pero también de la visión que del texto tiene el director que te ha convocado. (...) Uno tiene que respetar un texto pero a la vez la visión que de ese texto tiene un director y tratar de expresar eso.¹⁰

Encontramos en la expresión de María Julia una definición de escenografía en relación a la correspondencia que tenga con el planteo dramático del director de la obra y valorada en cuanto a su funcionalidad. Además, el escenógrafo no solo debiera ser un buen lector de la obra sino un buen traductor de las visiones que el director tiene para esa puesta. El diálogo entre ambos, e incluso con los realizadores, es un proceso de suma importancia por cuanto se debaten las traducciones de las ideas en espacios y en acciones posibles en base a esos espacios. Por esto mismo María Julia también expresa en referencia a las herramientas con las que cuenta un escenógrafo que,

... una cosa es tener una buena mano para el dibujo y otra es ser un buen diseñador (...) ahora que se dibuja con la computadora yo creo que la computadora no te va a hacer un buen proyecto escenográfico - arquitectónico, que eso depende total y absolutamente de la mente del diseñador. (...) la escenografía es sobretodo y fundamentalmente esta comprensión de esta idea de puesta, es brindarle al actor junto al director un clima, un ámbito, o una espacialidad que sea propicia para las acciones dramáticas de esta puesta.¹¹

A ese intérprete que es el escenógrafo, y a ese fenómeno dramático que es la escenografía, le corresponden una formación continua no solo en cuestiones técnicas, sino de historia, de arte, porque al momento de diseñar las herramientas que se requieren rozan más la figura del detective que la del bocetista o pintor,

... a mi me sigue gustando por más que vaya a google o al firefox, o adonde vaya, me gusta ese trabajo de investigación, que es fascinante porque uno se transforma en una especie de detective, y (...) entonces me parece que en un diseñador siempre tiene que haber tanto de diseño como de un conocimiento serio de época, de historia, no es

¹⁰ Programa: Todo Teatro Nro de programa: 71 Canal: Canal (á) Publicado el 12 dic. 2013

¹¹IBIDEM

*cierto, de moda, costumbres y la música, y que se veía en la época, y porque esta chica está tocando el piano, que se tocaba en el piano en esa época, para no cometer de repente un error. Entonces de repente todo eso es un mundo muy rico que nos está esperando para que lo investiguemos para que lo incorporemos a nosotros, a nuestros conocimientos, eso no quiere decir que no haya (...) creatividad (...) cuando todavía nadie puede saber cómo realmente van a ser las cosas, y bueno ahí están la fantasía, también un poco de futurología que uno puede hacer si conoce las épocas porque bueno puede llegar a decir esto puede devenir en una cosa u otra pero bienvenida sea la creatividad (...)*¹²

María Julia Bertotto entonces reconoce cierto carácter del escenógrafo, creador de mundos, de formas que adquiere un mundo.

CINE

Existe una diferencia primordial y de base entre diseñar una escenografía para el teatro o para el cine. Ello radica en que,

*En teatro vos tenés tu lugar en la sala y el que ve es el ojo humano, en cine vos tenés que un espectador ve lo que vio una lente, y esas lentes pueden ir desde un plano general al primer plano de un ojo, además esa cámara tiene un movimiento, gracias a las grúas, esto ya es una diferencia absoluta. En teatro vos tenés otros códigos y lenguajes que es muy raro que puedas usar en cine. En teatro se acepta desde siempre que un teloncito al que le pintaste una casita (se transforme en lo que representa), en cine es necesario que sea (Bertotto)*¹³

LAS PIRAÑAS

En 1967 Luis García Berlanga y Azcona escriben el guión de *Las pirañas* elaborado para que los intérpretes fueran José Luis López Vázquez y Laly Soldevila. Sin embargo, el productor propone

¹²Bertotto, María Julia, Entrevista abierta. Primer Congreso Nacional de Escenografía, Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales, Centro de Investigaciones Dramáticas, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Pcia de Bs As. Realización, Marcelo Jaureguiberry, cámara, Santiago Suasnábar. Noviembre de 2013.

¹³ Programa: Todo Teatro Nro de programa: 71 Canal: Canal (á) Publicado el 12 dic. 2013

rodarlo en Buenos Aires y cambia a la pareja protagonista por dos actores más jóvenes, Rodolfo Bebán y Sonia Bruno. El resultado es un film *maldito*¹⁴, titulado *La boutique* en España y que llega a la pantalla grande en el verano de 1968. Según palabras del director,

*Es una película absolutamente, yo diría miserable, por varias razones (...) El caso es que cinematográficamente era una catástrofe, a mí me hizo Cesar González un contrato para hacer tres películas, pero la haría con Sonia Bruno y un actor argentino que hasta aquel momento no lo había visto. Nosotros tenéis prácticamente un guión, lo había escrito para Soldevila y López Vázquez. Pensando ya en este contrato que me había dicho de 3 películas, dije, de acuerdo pero es un guión para dos personas maduras, que no tengan una belleza externa (...) tiene su peso superior cuando escribes para personajes de edad, que no son atractivos y que no son físicamente...
-bueno, bueno, eso con pequeños cambios lo podéis arreglar y eso.¹⁵*

Finalmente esos *pequeños cambios* no se hicieron y redujeron la edad de los personajes, situación que se agrava cuando Berlanga conoce a Rodolfo Bebán en Argentina. El resultado es una nueva imagen de los protagonistas de su film, de escribir para una pareja madura, poco atractiva físicamente y con muchos años de convivencia se filmará a dos jóvenes, casados hace poco tiempo y muy atractivos. Situación que al español le incomodó y desconcertó mucho, empero según explica, descubrió algo más grave.

En ese momento encontré desmantelado ya totalmente todo lo que podría llamarse la infraestructura industrial del cine argentino (...) ellos tenían unos estudios esplendidos, dos o tres y cuando llego yo todo aquello no existe (...) quedaban en pie los estudios Argentina Sonofilm tenían un solo decorado, que era un decorado vacío. Ahí tenías que poner si era un castillo medieval, si era el comedor de una casa de indios argentinos o de Buenos Aires, urbano o una choza. El rodaje fue peor que una película amateur en España, de esas que hacíamos con 16 mm. Y en ese sentido creo que lo que debe quedar en la película para que consideren es una película maldita, no creo que la haya visto en España más de 100 espectadores.¹⁶

14 Según declaró el propio director Berlanga en una nota realizada en el web site:
<http://www.berlangafilmuseum.com>.

15 Luis García Berlanga. Testimonio en una nota realizada en el web site: <http://www.berlangafilmuseum.com>.

16 Luis García Berlanga. Testimonio en una nota realizada en el web site: <http://www.berlangafilmuseum.com>.

Berlanga relata la crisis que atravesaba el cine nacional, tal como explica Fernando Peña en “Cien años de cine argentino”, luego de la crisis de 1955-1957, la única productora que sobrevivió fue Argentina SonoFilm y lo hizo apostando a rodar films de alcance seguro en los espectadores locales y europeos, además de obtener los premios más altos que anualmente entregaba el Instituto Nacional de Cinematografía. Hacia 1966 la industria cinematográfica argentina se mantenía mediante subsidios proporcionales a las entradas vendidas y con una producción comercial, que era censurada y restringida. Estos factores propiciaron un ambiente poco grato para el extranjero, empero los encargados de la dirección de arte, Jorge Sarudiansky y Ma. Julia Bertotto (recién insertos en la industria del cine) pudieron resolver a través de la utilización de exteriores, recurso que durante esos años se había suplantado por la utilización de decorados en estudio.

Estábamos muy emparentados con Berlanga. En ese momento no era el cine que se hacía acá que SonoFilm no hacía, había estado haciendo películas muy de departamento, de livings, con Libertad La Marque o Palito Ortega (...). En Las Pirañas había mucho exterior, lo único que teníamos interior era la estructura digamos de las paredes de lo que era el departamento que además no coincidía con el exterior que se había buscado, (...) pero bueno las cosas eran así, entonces empezamos a tratar de traer todo lo posible del mundo que quería Berlanga a la película en la manera de la elección de exteriores, lo llevamos a ver el Di Tella, por eso hay una escena (...)¹⁷

A ésta puesta en escena de exteriores se le agregan la utilización de una ambientación vivida. Es decir, para el armado de los interiores María Julia y Jorge optaron por la utilización de objetos de amigos y personas afines con la intención de seleccionar elemento de uso cotidiano, no de utilería elaborada para el proyecto. Como puede verse en el film, el diseño de interiores y exteriores se rige por la presencia de líneas limpias, tomando como protagonistas a las figuras geométricas. En algunos decorados, como sucede en el Instituto Di Tella rigen las líneas rectas mientras que en la boutique de Carmen reinan las curvas. Se trata de un film en blanco y negro por lo que no es posible la diferenciación de colores, pero sí de tonalidad de grises que conviven de manera

¹⁷ María Julia Bertotto, Escenógrafa - Dirección de Arte. Testimonio- Hacedores del Cine Argentino. Idea e Investigación: José Eugenio Marchisio, Realización: Florencia D’Antonio y Agustín Montenegro. Noviembre de 2014.

armoniosa.

En cuanto al diseño de vestuario desarrollado por Ma. Julia Bertotto, condice con el estilo swingin London, vigente en la moda mundial de los años 60. En el film la moda se hace presente mediante el uso de minifalda, botas, grandes anteojos y sombreros que además de dar cuenta de la personalidad de los personajes, conforme transcurre el relato también nos trasmite el cambio de actitud de los mismos.

A modo de conclusión podemos establecer que a pesar de trabajar en condiciones diferentes a las conocidas por el director español, el film continua con una línea estética similar al estilo berlanguiano¹⁸, continuando con swingin London que Berlanga destacó de los escenógrafos en *Verde Julia* cuando los convocó en la etapa de pre-producción del film. En los trabajos analizados, la dupla creativa Sarudiansky - Bertotto buscó la creación de espacios coherentes a los solicitados por los guiones y los directores con el objetivo de crear climas funcionales a los plasmados en los argumentos de *Verde Julia* y *Las Pirañas*.

BIBLIOGRAFÍA

GRAÑA, François. (2008) "El asalto de las mujeres a las carreras universitarias"masculinas": cambio y continuidad en la discriminación de género. Praxis educativa, N.º12, Facultad de Ciencias Humanas, UnIPam, 2008.

PEÑA, Fernando M. Cien años de Cine Argentino. Buenos Aires, Editorial Biblos, fundación OSDE, 2012.

ROCA, Cora. (2015) Homenaje a la escenografía Argentina. Eudeba, Buenos Aires, 2015.

Fuentes:

Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales

¹⁸ Más allá del concepto de "propio y característico de Luis García Berlanga, o que tiene semejanza con el estilo de las obras de tal cineasta, su aplicación se refiere a todo tipo de situaciones cotidianas entre surrealistas, absurdas y tragicómicas.