

La escenografía en el cine argentino.

Germen Gelpi (1909-1982)

Por: Dr. Marcelo Jaureguiberry,¹

Rdor. Daniel Giacomelli²

Resumen:

El presente artículo aborda las estrategias de investigación que se están llevando a cabo por los integrantes del Instituto de Estudios Escenográficos – INDEES www.indees.com.ar para el estudio de los diseños de Germen Gelpi (1909-1982) para la dirección de arte en el cine argentino. Se considera en ese contexto un recorte temporal basado en el libro *100 años de cine* argentino de Fernando M. Peña, correspondiente a la filmografía realizada en los años 1945-1955. Este período corresponde a su inicio en la dirección de arte y el momento en el que el artista argentino realiza importantes modificaciones a la manera de entender la labor del escenógrafo cinematográfico.

¹ Doctor en Filología Española, Arquitecto, Licenciado en Teatro. Profesor titular cátedras de Escenografía y Práctica Integrada III de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Pcia de Buenos Aires. Director de INDEES –Instituto de Estudios Escenográficos. mjauregui17@hotmail.com

² Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Pcia de Buenos Aires. Investigador del INDEES –Instituto de Estudios Escenográficos. daniel.giacomelli@gmail.com

Palabras clave:

Cine Argentino - Dirección de arte - Historia del cine - Diseño

Abstract:

This paper discusses research strategies currently being carried out by members of INDEES in the study of Germen Gelpi's designs (1909-1982) for art direction in Argentine cinema. In this context, we have considered a specific time frame based on the book: "*100 Years of Argentine Cinema*" by Fernando M. Peña, addressing the films made within the years 1945-1955.

This period includes his beginnings in art direction and the time in which the Argentine artist made important changes to the way we understand the work of the art director in cinema.

Key words:

Argentine Cinema - art direction - film history - design

El artículo trata sobre las actividades que se están desarrollando en el INDEES Instituto de Estudios Escenográficos de la Facultad de Arte. Puntualmente comentamos actividades referidas al Fondo Documental de Germen Gelpi recuperado, catalogado y clasificado durante el año 2011 por los investigadores de dicho Instituto. Centrando la investigación en los diseños que Gelpi realizó para el cine argentino.

El Instituto de Estudios Escenográficos - INDEES

El Instituto de Estudios Escenográficos Guillermo de la Torre surge a partir de la donación de la obra de dicho escenógrafo al grupo de investigación “Hacia una historia de la Escenografía. Las puestas en escena en el Teatro Nacional Cervantes. Seguimiento y exploración de sus rastros”, dirigido por el Dr. Marcelo Jaureguiberry, perteneciente al C.I.D. (Centro de Investigaciones Dramáticas) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Como fruto de todo el trabajo realizado y a instancia de los resultados obtenidos, Guillermo de la Torre ofreció la donación de la muestra, de más de 100 bocetos originales, fotos, maquetas, etc., con el objetivo de iniciar un centro de documentación, especializado en escenografía, que recopile, investigue y difunda la labor de los escenógrafos argentinos e iberoamericanos, que da nacimiento a este Instituto único en sus características y especificidad.

En el año 2011, y cumpliendo uno de los objetivos de la institución, los investigadores del INDEES han digitalizado y clasificado el fondo documental de Germen Gelpi que cuenta con más de 1850 documentos entre bocetos de escenografía y vestuario, despiezos y fotografías de sus trabajos para el teatro, la ópera, el cine y la televisión en el ámbito de las instituciones privadas y públicas de nuestro y que representa un importante aporte a los trabajos de rescate y revalorización del patrimonio escenográfico en nuestro país e Iberoamérica.

Germen Gelpi (1909-1982)

Germen Gelpi fue profesor de dibujo y Profesor Superior de Escenografía. Actuó en la Agrupación Argentina de Estudios Literarios y Escénicos como director de escenografía y en el Instituto Superior de Cultura del Magisterio, dirigiendo y proyectando el "Acuario Mar del Plata". En el campo de la docencia trabajó intensa e ininterrumpidamente de 1936 hasta 1980 en prestigiosas instituciones. Desde 1965 hasta el momento de su deceso trabajó con los principales directores teatrales del país (Discépolo, Mottura, Petrone...) y del extranjero (Margarita Xirgu, Jean Marchat...). Bajo la dirección de Rodolfo Franco realizó los decorados en el Teatro Odeón para *Le Marquis de Priola* y luego, en colaboración con Vanarelli, los de *Intermezzo*, *Asmodeo* y *Liola*. A partir de 1962 trabajó en el Teatro Municipal General San Martín. En el Teatro Colón trabajó para la ópera y el ballet. Entre 1964 y 1969 fue director de escenografía de Canal 7 y en 1969, de Canal 2. Durante los años 1944 a 1956 se desempeñó como Director de Escenografía de la productora de películas "Artistas Argentinos Asociados", habiendo realizado más de doscientas películas para esta y otras empresas argentinas y coproducciones. En cine se destaca su labor con directores como Carlos Rinaldi (*Pimienta*), Lautaro Murúa (*La Raulito*), Francisco Mugica (*Mi Buenos Aires Querido*), Daniel Tinayre (*La Patota*), Julio Saraceni (*Catita es una dama*), Mario Soffici (*El hombre que debía una muerte*) y Lucas Demare (*Mercado de Abasto*, *Pampa Bárbara*). Por otra parte, podemos destacar, entre su producción ensayística de incalculable valor, las publicaciones: *La escenografía*, con Luis Diego Pedreira y Horacio Esquivel, *El teatro de títeres en la escuela* con Alfredo Bagalio, y *La escenografía en el cine*.

La amplitud de producción filmica de Gelpi nos ha llevado a centrarnos en el período 1945-1955 según la clasificación de *100 años de cine argentino* de Fernando M. Peña, , en los que Germen Gelpi realizó la dirección de arte para los Films: *Pampa bárbara* (1945), *Donde mueren las palabras* (1946), *La calle*

grita (1948), *De padre desconocido* (1949), *De hombre a hombre* (1949), *Arrabalera* (1950), *Pasó en mi barrio* (1951), *Ellos nos hicieron así* (1952), *Dock Sud* (1953), *Mujeres casadas* (1954), *El grito sagrado* (1954), *Dringue, Castrito y la lámpara de Aladino* (1954), *La morocha* (1955) y *Marta Ferrari* (1956). Este período corresponde a su inicio en la dirección de arte y el momento en el que el artista argentino realiza importantes modificaciones en la manera de entender la labor del escenógrafo cinematográfico.

La escenografía cinematográfica.

La escenografía cinematográfica tiene su origen en la escenografía teatral. Así, cuando hablamos de escenografía teatral, nos referimos a imágenes dispuestas en un campo visual determinado y que nos remiten, como un cuadro, a mundos específicos. Así, las artes plásticas y la arquitectura son herramientas indispensables para abordar la tarea de creación escenográfica. Elena Povoledo (Casas, 2011:1) dice que la escenografía es: "el arte y la técnica figurativa que prepara la realización del ambiente, estable o provisional, en el cual se finge una acción espectacular. Por extensión se emplea también para indicar el conjunto de los elementos, pintados o contruïdos pero siempre provisionales, que ayudan a crear el ambiente escénico".

La tarea del escenógrafo cinematográfico, en adelante el director de arte, implica la articulación de un conjunto de significantes visuales que, operando de manera relacional pretenden invocar ciertas estructuras de significación intencionalmente dispuestas y jerarquizadas con la intención de evocar un cierto conjunto de reconstrucciones posibles por parte del espectador. Patricia Von Brandenstein (Casas, 2011:1) (*Amadeus, The People vs. Larry Flint, Los Intocables, Causa Justa*) define a la dirección de arte³ como aquellas

³ En algunos textos se nombra a la dirección de arte como diseño de producción. En la industria cinematográfica norteamericana el diseñador de producción es quien se ocupa del diseño

acciones tendientes a “...destilar una concepción visual a partir de los aspectos temáticos, emocionales y psicológicos que rezuma el guión”.

El estreno de *El ciudadano* (1941) de Orson Welles significó un cambio conceptual importante en la cinematografía internacional. Las técnicas narrativas del guión, estructurado en *flashbacks* y *flashforwards*, junto con el uso expresivo de la luz y el espacio provocaron el nacimiento de nuevas formas de hacer y ver cine en Estados Unidos y en Europa. La dirección de arte del cine argentino no fue ajena a este cambio, teniendo su principal impulsor en Germen Gelpi, por lo que nuestra investigación centra su objetivo en respondernos la siguiente pregunta ¿Cuáles son las contribuciones que Germen Gelpi aporta a la labor de la dirección de arte en el cine argentino en el contexto de cambio inaugurado por *El Ciudadano* (1941) de Orson Welles?

Nuestra hipótesis general de trabajo plantea que Germen Gelpi habría establecido una relación intertextual con los diseños desarrollados en la obra de Gregg Tolland en *El ciudadano* para sus trabajos en el cine nacional, aportando una nueva concepción en el diseño escenográfico y en la labor del director de arte como un oficio de relevancia dentro de la producción cinematográfica.

En cuanto a los antecedentes sobre el tema, si bien existen innumerables estudios sobre el cine centrado sobre todo en la historia de esta disciplina como los de (Román Gubern, *Historia del Cine*, 1995; Bordwell, Thompson: *El arte cinematográfico. Una introducción*, 1995; Fernando M. Peña: *100 años de cine argentino*, 2012), la semiótica (Jacques Aumont *et al.*: *Estética del cine*, 1989;

conceptual de todo el aspecto artístico de la película, correspondiéndole también la viabilidad económica del proyecto; y el director de arte es el encargado de plasmar y construir el concepto dado por el diseñador de producción. En Europa y Argentina la labor del diseñador de producción es encomendada al director de arte, quien también se encarga de dirigir la construcción de sus diseños. (Gentile, Díaz, Ferrari, 2008: 134-138).

Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, 1984; Christian Metz: *El significante imaginario*, 2001) y el tratamiento de diversas áreas, rubros y géneros del cine como el guión, el montaje y la comedia entre otros, es cierto que aún no ha sido desarrollado en el campo de la escenografía en el cine.

Para la escenografía cinematográfica, o dirección de arte, han sido muy escasos los aportes de estudios especializados a excepción de ejemplos relevantes como la obra de Santiago Vila (*La escenografía: Cine y arquitectura*, 1997) donde se examina el espacio representado, el campo visual, parte medular del discurso filmico, en permanente relación con la arquitectura analizando las formas construidas y virtuales, y sus significaciones; o el estudio de Mónica Gentile, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari, *Escenografía cinematográfica*, que desarrolla un desglose analítico de la escenografía cinematográfica partiendo de la definición de tres tipos de espacios diferentes: el espacio pictórico, el espacio arquitectónico y el espacio filmico. Por otro lado, los textos de Edward Carrick (*Designing for moving pictures* y *Designing for films*) representan las primeras contribuciones bibliográficas a la escenografía en el cine y, finalmente, no podemos desatender la producción del mismo Gelpi en su estudio *La escenografía en el cine*.

También es remarcable considerar el estudio de la escenografía de otros directores de arte como *Saulo Benavente. Obra escenográfica*, de Cora Roca (2010), obra compuesta por el despliegue de los diseños de este autor para teatro y cine, y en el cual el historiador Claudio España realiza una descripción crítica del trabajo en cine de este escenógrafo. Otro aporte considerable acerca del trabajo de directores de arte en el cine argentino consiste en *La escenografía en el exilio de Gori Muñoz* (Peralta Gilabert, Rosa, 2002) estudio analítico de la labor artística en cine y teatro del escenógrafo español luego de su exilio en Argentina.

Como hemos señalado son muy escasos los estudios que se centran en la escenografía cinematográfica, eso implica que el marco teórico para la investigación deberá componerse de referencias extraídas de otros campos de estudio afines que nos permitan armar unas pautas de referencia para el análisis de los textos filmicos propuestos. Partiendo de lo más general, deberemos tener en cuenta los aportes de los estudios teatrales, ya que, como hemos comentado anteriormente, la escenografía en cine surge a partir de la teatral. Los estudios sobre escenografía teatral, también escasos si atendemos a su pertinencia teórica, se centran en procesos de diseño, heurística, y en su recepción en el público, sobre todo a partir de los aportes de la semiótica teatral (Übersfeld, 1996; Pavis, 2000). En otro ámbito de estudio, también son de destacar las reflexiones sobre la transposición discursiva de literatura a cine. De este campo y, sobre todo de la teoría polisistémica (Even-Zohar, 1999; Toury, 1999; Catrysse, 1992; Helman, 1996) podemos tomar la idea del procedimiento por el que el texto original, en este caso el diseño escenográfico, es transpuesto en su materialización filmica. Ambos paradigmas nos han de permitir el abordaje de un marco conceptual que permita la valoración de la escenografía cinematográfica como un ámbito de representación, comunicativo y simbólico, y de lo que podríamos calificar como un emisor múltiple o “polyphonie informationelle”, según expresión de Barthes⁴

En una acotación del ámbito de estudio serán fundamentales como punto de partida la noción de escenografía a la que adherimos (Gentile, Díaz, Ferrari, 2008): “La escenografía cinematográfica tiene la función exclusiva de determinar un ambiente estrechamente ligado al personaje y dotarle de un

⁴ Es lo que Roland Barthes denomina “polyphonie informationelle”. Para la perfecta realización del acto comunicativo teatral se ha de poner en funcionamiento varias informaciones simultáneamente. (Cfr. Barthes, 1964: 258). Barthes se refiere concretamente a los aspectos materiales de la representación: el texto dicho por alguien vestido de una determinada manera en una escenografía concreta, pero recordemos que vestuario o escenografía no son sino los elementos con los que juega el director para darnos su lectura del texto.

significado humano muy singular respecto al tipo que representa. El decorado cinematográfico es algo vivo y palpitante, algo que habla y por sí solo recita, es un elemento completo de expresión por sí mismo, teniendo en cuenta que la escenografía es imagen, y la imagen escenográfica o composición arquitectural debe recitar su parte junto a la luz, en el conjunto eminentemente plástico que es el cine, al mismo tiempo que la acción”.

Por otro lado, y en lo que se refiere al procedimiento básico de análisis filmico tendremos en cuenta los conceptos de espacio pictórico, espacio arquitectónico y espacio filmico propuesto por Éric Rohmer en su estudio sobre la organización espacial de la película *Fausto* (1926) De F. W. Murnau (Gentile, Díaz, Ferrari, 2008: 21).

El espacio pictórico corresponde a la tarea del director de arte como compositor de las imágenes dentro de los marcos que impone el fotograma cinematográfico, haciendo uso de los colores, luces, sombras, valores y tonos, y valiéndose de las diferentes corrientes artísticas para generar significado.

El espacio arquitectónico se articula en la relación que la escenografía y la arquitectura tienen con la tridimensionalidad, en tanto la labor del director de arte es diseñar, construir y administrar en el espacio los elementos que componen el campo cinematográfico, para dar contexto, acentuar rasgos físicos y psicológicos de los personajes y proporcionar al espectador una ubicación espacio-temporal referida al desarrollo de la acción dramática.

El espacio filmico aborda conceptos específicos del lenguaje cinematográfico, comentando así las nociones de plano, campo, fuera de campo, montaje y focalización, para dar así sentido a la escenografía en la totalidad de un film.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Así pues, el espacio filmico es el que engloba a los dos anteriores y el que le da la especificidad respecto a la escenografía teatral. Transposición, semiótica, la consideración del director de arte como uno de los emisores múltiples del texto y la consideración de un análisis pormenorizado en tres ámbitos (pictórico, arquitectónico y filmico) han de sentar las bases sobre las que se sustente la observación y el análisis de los aspectos escenográficos de las películas seleccionadas y han de contribuir a desentrañar en qué consistieron los aportes de Gelpi para el desarrollo de la escenografía en el cine nacional.

Conclusión:

Las ideas de Gelpi inician una nueva escuela escenográfica para la cinematografía argentina, el arte audiovisual en nuestro país va adquiriendo una jerarquía con la implementación del *Star System*. Todos los rubros se acomodan a esta forma de trabajo y los guiones, la dirección de fotografía, la realización, la actuación y los criterios de producción adquieren una calidad que acrecienta la popularidad del cine en Argentina. Los diseños escenográficos elaborados por Germen Gelpi son un factor crucial en este desarrollo del cine en nuestro país y donde confluyen todos los rubros del trabajo audiovisual. Es por esto que no se puede negar la relevancia de los aportes realizados por Germen Gelpi, cuya herencia puede ser rastreada hasta nuestros días.

En este sentido nuestra búsqueda reside en indagar en la amplitud de la obra de Gelpi, en el contexto histórico en el cual su trabajo fue el eje de la innovación en el campo de la dirección de arte. Consideramos que al remarcar la trascendencia de su labor contribuirá a la construcción del patrimonio artístico e histórico de la cinematografía en Argentina, así como se generará unos aportes importantes para el estudio de los diseños escenográficos en el cine.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc, 1989 *Estética del cine*. Barcelona: Paidós,
- BREYER, Gastón, 1973, *El Ámbito Escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- , 1998, *Propuesta Signica del escenario*. Buenos Aires: CELCIT.
- , 2005, *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Edit. Infinito.
- CALMET, Héctor, 2003, *Escenografía*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- , 1950, *Designing for Films*, Studio Publication
- COSENTINO, Olga (coor.), 2010, *La Puesta en Escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes
- DELEUZE, Gilles, 1984, *La imagen movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós
- ETTEDGU, Peter, 2001, *Diseño de producción y dirección artística*. Barcelona: Océano
- FOSTER, Willian David, 1998, *Espacio escénico y lenguaje*. Buenos Aires: Galerna.
- GELPI, Germen, 1968, *La escenografía en el cine. La escena/5*. Buenos Aires: CEAL
- GENTILE, Mónica; Diaz, Rogelio; Ferrari, Pablo, 2008, *Escenografía cinematográfica*. Buenos Aires: Ediciones La Crujía
- GUBEM, Román, 1995 *Historia del cine*, Barcelona: Lumen.
- HIDALGO, Juan Carlos (coor.), *Espacios escénicos. El Lugar de Representación en la Historia del Teatro Occidental*. Sevilla: Junta de Andalucía – Consejería de Cultura.
- JAUREGUIBERRY, Marcelo; y MORO RODRIGUEZ, Pablo, “Reflexiones en torno a una metodología de análisis para la escenografía” (mimeo).
- MURCIA, Félix, 2002, *La escenografía en el cine, el arte de la apariencia*. Madrid: Fundación Autor

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

- PAVIS, Patrice, 1998, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- , 2000, *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós
- PEÑA, Fernando M., 2012, *100 años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos
- 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*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- SUAREZ, Jorge Iván, 2010, *Escenografía aumentada. Teatro y realidad virtual*. Madrid: Fundamentos.
- UBERSFELD, Anne, 1993, *Semiótica teatral*. Madrid Cátedra/Universidad de Murcia.
- , 1996, *La escuela del espectador*. Madrid: ADE.
- VILA, Santiago, 1997, *La escenografía: Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra