

## El espacio fílmico en *Los tallos amargos*. Germen Gelpi y la construcción de un espacio posclásico

**Autor:** Rdor. Daniel Giacomelli.

**Resumen:** En el presente trabajo analizaremos cómo el uso del espacio en el trabajo escenográfico de Germen Gelpi para el cine innova las formas tradicionales de la dirección de arte en la cinematografía nacional. A través de sus influencias reconocibles en su libro *La escenografía cinematográfica*, recorreremos el film *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956) en busca de sus contribuciones a la labor del director de arte. Estudiaremos en escenas particulares del film las posibles deconstrucciones de la ilusión de realidad del cine clásico, mediante el análisis espacial planteado por Éric Rohmer sobre la película *Fausto* de F. W. Murnau, el uso de metáforas orientacionales y las nociones de espacio clásico y posclásico según Santiago Vila.

*Palabras clave:* escenografía cinematográfica – cine argentino – espacio fílmico – cine clásico – metáforas

**Abstract:** In this paper we analyze how the use of space in the scenographic work by Germen Gelpi helped to innovative traditional forms of art direction in national cinematography. Through its recognizable influences in his book *La escenografía cinematográfica*, we look into the film *Los tallos amargos* (Fernando Ayala) from 1956, in search for his contributions to the work of art direction. We will study in particular scenes of this film the possible deconstructions of the illusion of reality typical of classic cinema, through Éric Rohmer's spatial analysis on the film *Faust* by F. W. Murnau, through the use of orientational metaphors and the notions of classic space and post-classic space by Santiago Vila.

*Keywords:* film scenery – Argentinian cinema – film space – classic film – metaphors

### Introducción:

En el presente trabajo trataremos de echar luz sobre los recursos que Germen Gelpi<sup>1</sup> y Mario Vanarelli<sup>2</sup> utilizaron para la elaboración de la escenografía en el cine nacional, más precisamente, a través del análisis del film *Los tallos amargos*, de 1956, producido por los estudios “Artistas argentinos asociados”, e inscripto en un contexto nacional de gran producción cinematográfica y cambios sociales y culturales. Nuestra institución, el Instituto de Estudios Escenográficos Guillermo de la Torre (INDEES), cuenta con el fondo documental Germen Gelpi recuperado, catalogado y clasificado durante el año 2011 por los investigadores de dicho Instituto. Este fondo está compuesto por 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 país. Los documentos de este fondo representan un importante aporte a los trabajos de rescate y revalorización del patrimonio escenográfico en Argentina e Iberoamérica. Entre estos documentos se encuentran fotografías de la producción de varios films realizados por la productora Artistas Argentinos Asociados, entre ellos del film *Los tallos amargos*, para el cual Gelpi y Vanarelli realizaron la escenografía. El reconocimiento de los aportes de estos dos escenógrafos contribuirá al estudio de esta disciplina en nuestro país y el mundo de habla hispana.

Las producciones de Artistas Argentinos Asociados:

En el año 1941 se inauguran los estudios “Artistas Argentinos Asociados”, teniendo como fundadores a Homero Manzi, Elías Alippi, Ángel Magaña, Enrique Muiño, Francisco Petrone, Lucas Demare y Enrique Faustin. Con espíritu cooperativo realizaron su primer film en 1942: *La guerra gaucha*, película sobre héroes anónimos y protagonismo colectivo. Esta película fue un éxito crítico y comercial, que llegó a ser vista por más de 170.000 espectadores, un número importante para la época, lo que puede deberse en gran parte al contexto histórico de cambios y transformaciones sociales y económicas en la Argentina. En su libro *Cien años de cine argentino* Fernando M. Peña remarca que *La guerra gaucha* puede verse como un film que exhorta al enfrentamiento contra el colonialismo económico.

Como escriben Félix Didier y Levinson:

La crisis del modelo agroexportador, los efectos de la industria sustitutiva de importaciones, las transformaciones sociales y culturales de las clases populares, obligan a repensar las miradas acerca del pasado. La cuestión nacional vuelve a estar en el tapete, esta vez en relación con la formulación del discurso antiimperialista, a un lado y al otro del espectro ideológico del nacionalismo, que ve en la presencia del capital extranjero una amenaza a la libertad del país. Los conceptos de imperialismo, colonización y dependencia económica cobran nuevo significado e importancia. (Peña, 2012:86).

En el año 1944 ingresa a los estudios Artistas Argentinos Asociados el escenógrafo teatral Germen Gelpi. El film de 1944 *Pampa bárbara* es una ratificación del concepto de héroe colectivo ya exaltado en *La guerra gaucha* pero haciendo hincapié en el papel femenino en la conquista del desierto. Un grupo de soldados debe llevar a la fuerza a un conjunto de mujeres a un fortín fronterizo, pero las ansias de desertar están todo el tiempo presentes. En este film se puede notar la inventiva de Gelpi, encargado de la escenografía de la película, para generar nuevos espacios escenográficos inspirados primordialmente por la labor de directores de arte y directores de fotografía estadounidenses como Gregg Toland y William Cameron Menzies.

Hacia 1956 la productora “Artistas Argentinos Asociados” encomienda al joven director Fernando Ayala

la realización del film *Los tallos amargos*, basado en la novela de Adolfo Jasca. La película fue ganadora del Cándor de Plata a mejor película en el año 1957, y la fotografía de Ricardo Younis ha sido considerada por publicaciones internacionales como la American Cinematographer como una de las mejores de la historia de la cinematografía internacional.

Análisis escenográfico:

Al abordar el análisis escenográfico del film *Los tallos amargos* es necesario en un primer término definir lo que conocemos como escenografía cinematográfica, más adelante incorporando el análisis espacial planteado por Éric Rohmer acerca del film *Fausto* (1926) de F.W. Murnau, y completando las nociones de metáforas espaciales con la contribución de Ana Laura Lusnich a través de su estudio de las *metáforas orientacionales*. El conocimiento de estos trabajos será de gran utilidad para el estudio del film mencionado.

Para referirnos a la escenografía cinematográfica nos parece pertinente remitirnos a sus orígenes 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. De ese modo, 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 contruados pero siempre provisionales, que ayudan a crear el ambiente escénico”. No obstante es necesario agregar a esta definición la labor que el sonido puede tener en la creación de espacios, a partir de la evocación de estos o de elementos que lo compongan, estén dentro o fuera del cuadro cinematográfico.

La tarea del escenógrafo cinematográfico, también llamado director de arte<sup>3</sup>, 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 arte como aquellas acciones tendientes a “...destilar una concepción visual a partir de los aspectos temáticos, emocionales y psicológicos que rezuma el guión”.

Por otro lado, y en lo que se refiere al procedimiento básico de análisis fílmico tendremos en cuenta los conceptos de espacio pictórico, espacio arquitectónico y espacio fílmico propuestos 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 fílmico 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.

El espacio fílmico está conformado por el *cuadro*, compuesto por el movimiento de la cámara, diferencia de texturas, tamaños, contornos superpuestos, luces y sombras, perspectiva, colores y movimientos de las figuras; el *montaje*, que es el encargado de unificar los fragmentos espaciales contenidos en los planos, para que el espectador reconstruya mentalmente el lugar ficcional de la acción; el *sonido*, que mediante la perspectiva sonora los diferentes planos sonoros crean o reafirman las distancias espaciales sugeridas en las imágenes

Así pues, el espacio fílmico es el que engloba a los dos anteriores y el que le da la especificidad respecto a la escenografía teatral. La consideración del director de arte como uno de los emisores múltiples del texto y la consideración de un análisis pormenorizado del espacio fílmico han de sentar las bases sobre las que se sustente la observación y el análisis de los aspectos escenográficos en la película *Los tallos amargos*.

Asimismo también incorporamos al análisis el estudio de las metáforas orientacionales, espaciales y topográficas planteadas por Ana Laura Lusnich (2011: 477), que otorgan al diseño del espacio y a la puesta en escena la capacidad de representar conflictos vigentes en los planos narrativo y semántico. En este sentido los dominios meta y fuente (o real e imaginario) se vinculan a partir de tres parámetros espaciales y topográficos en particular: el hermetismo de la puesta en escena, el carácter centrípeta y/o centrífuga del espacio físico/dramático y la apelación a niveles o categorías dicotómicas que contraponen los valores positivos y negativos de algunas disposiciones espaciales. Es así como encontramos las diferentes valorizaciones de los espacios en este film, como son las oficinas sofocantes en Buenos Aires -ciudad de espacios cerrados-, y la amplia casa de la madre del protagonista en Ituzaingó, un pueblo donde abundan los espacios abiertos, donde el protagonista es libre para llevar a cabo sus planes.

La tarea del director de arte –dentro de la construcción del espacio fílmico- se verá íntimamente relacionada con las intenciones propuestas por el director del film en cuanto a características estéticas y narrativas que éste busque lograr. Conocer como entran en juego el cuadro, el montaje y el sonido, implica que exista un trabajo en conjunto entre los rubros de dirección de arte, dirección de fotografía, y dirección general del film, usando los recursos que cada uno aporta.

El uso del espacio según Gelpi:

En su libro *La escenografía en el cine*, Germen Gelpi advierte tres grandes escuelas de escenografía cinematográfica (1968: 23): una caracterizada por el esplendor y el derroche en el decorado, expresión de cierta época del cine norteamericano; una segunda escuela, donde el enorme poder de la sugestión trajo un revolucionario efecto sobre el diseño, escuela de tipo expresionista, a la que responden la filmografía alemana de finales de la década de 1910 y la década de 1920; y finalmente una escuela realista originada por el western y adoptada por el cine ruso.

Gelpi enuncia que a partir de 1910, el movimiento expresionista fundado en Munich por un grupo de vanguardia formado por artistas, pintores y escritores influye notablemente en todas las artes y por consiguiente en el cine y la escenografía. Este movimiento defendía la verdad interior, oponiéndose a la realidad objetiva y al naturalismo exterior. Aclara también que con la película *El gabinete del doctor Caligari* de 1919 se produce un resurgimiento del cine alemán, donde el escenógrafo Herman Warm pone en práctica ideas sobre la escenografía expresionista, con cuadros de poderosa sugestión caracterizados por la estilización dramática de las formas.

Posteriormente, Gelpi encuentra una continuidad del cine expresionista en la segunda vanguardia de las artes plásticas en Francia, donde señala que el trabajo del escenógrafo Meerson en *Bajo los techos de París* (1929) de René Clair refleja los dos aspectos constitutivos de toda escenografía: la documentación y el espíritu creativo. Pasando por *King Kong* (1933) y *¡Qué verde era mi valle!* Gelpi traza una línea de continuidad expresiva en la dirección de arte cuando en 1941 Orson Welles realiza el film *El Ciudadano*, con la asistencia en dirección de fotografía de Gregg Toland. El autor del libro comenta sobre los cambios fomentados por Gregg Toland, diciendo que en su trabajo con el director Orson Welles:

Da nitidez, con el uso sistemático de profundidad de foco, a los primeros y últimos planos. Esta técnica exige perfección en los decorados. En Wyler los decorados y ambientes se condicionan a los movimientos de cámara, a la perfección de su acabado y a las necesidades temáticas. En *El ciudadano* (1941) (...) Orson Welles busca una total profundidad de foco en decorados y actores, que logra con la colaboración de Toland. Éste al emplear el panfocus, objetivo o lentes gran angular, con mucha diafragmación, y reforzando la luz, consigue en la filmación que todos los personajes y decorados ubicados en distintos planos –según la escena y acción- estén a foco, para que luego en la pantalla el espectador vea todo con la

misma nitidez. Esta nitidez en la fotografía y la nueva angulación de cámara baja implantada obligan al escenógrafo a la construcción de techos, lo que significa un avance en la realización de decorados y una puesta a prueba para el iluminador. (Gelpi, 1968:17)

Cabe aclarar que el director de fotografía Ricardo Younis fue discípulo de Gregg Toland. Su formación con este destacado iluminador y camarógrafo es identificable en la incorporación de varias de sus técnicas a la producción del film *Los tallos amargos*.

La manera en que Younis, a través de la posición de la cámara, el uso de lentes y la ubicación de fuentes lumínicas da origen a un nuevo espacio. Santiago Vila comenta acerca del uso de luces y sombras en su libro *La escenografía: cine y arquitectura*:

Su importancia se revela en el uso de la profundidad de campo (el espacio nítido en las tomas) en los primeros films de William Wyler y Orson Welles, momento de la inauguración del cine “moderno” o postclásico. El código perspectivo está forzado a trabajar en un sentido opuesto al del realismo clásico. El espacio es fragmentado mediante una iluminación contrastada que aísla unas zonas de otras. De esta manera se pierde la homogeneidad que construye la perspectiva, produciendo un efecto de representación, donde se evidencia la estructura significativa mediante un tratamiento fuertemente distorsionado del espacio fílmico. El cine moderno también busca referencias plásticas en la pintura, preferentemente al teatro y muestra en el encuadre la artificialidad del código perspectivo teatral. (1997:109)

Santiago Vila hace también una distinción entre los distintos modelos cinematográficos durante el desarrollo del siglo XX: clásico de Hollywood, caracterizado por una subordinación de los sistemas espacio-temporales a la lógica narrativa, un predominio de la identificación con los personajes, la transparencia de la escritura que conlleva a la ilusión de realidad, y una trama circular cerrada; moderno europeo, caracterizado por una relativa autonomía espacio-temporal con escenografía metafórica, predominio de la identificación con la cámara, donde se evidencia la escritura al denotarse el dispositivo, y al hacer uso de la espiral orgánica que menciona Eisenstein; posclásico, representado por una valoración expresiva del espacio y los objetos como significantes, expresividad de la cámara justificada diegéticamente, la escritura como expresión de subjetividad, y una trama que se desarrolla en un esquema sinusoidal alterno. A este último grupo de films correspondería *Los tallos amargos*.

El modelo clásico de cine sitúa su narrativa de ilusión de realidad, de acuerdo a Vila:

[...] en el lugar dominante, apropiándose del saber técnico para producir un goce. La verdad oculta del discurso es el sujeto alienado, separado de su deseo. Sería otra forma de decir que el propósito de consolidar el orden moral, relatando el castigo de su transgresión, impone el tipo de relato y las formas narrativas del estilo clásico de Hollywood. (1997:199)

En el modelo post-clásico el sujeto, según el mismo:

[...]como “autor”, se situaría en el lugar dominante, defendido por la crítica *cahierista*<sup>4</sup>, que valoraba la importancia de los directores con un universo temático coherente y una escritura fílmica reconocible: como excepciones individuales que transgredían la ley de uniformidad estilística del Hollywood clásico. La consideración del goce como “verdad oculta” permite la producción de un conocimiento práctico en lo imaginario. (1997:200)

En esta estructura, como en el film analizado, “la escisión del sujeto, observable en el lugar dominante, justifica, en el terreno de la expresión artística, toda la serie de desdoblamientos espaciales –realidad/ficción- y significantes –narrativa clásica/escritura moderna- que caracterizan la ambigüedad de los modelos post-clásicos.” (Vila, 1997:200)

Es a través de la escritura en conjunto de la dirección de arte y la dirección de fotografía que el espacio fílmico se puede poner en crisis. Esto se demuestra en la escisión evidente de espacios que representan mundos externos e internos a los personajes. Mediante el uso de figuras retóricas los encargados de realizar la dirección de arte junto al director de fotografía presentan los diferentes estados mentales del protagonista del film, por medio de diferentes variantes del espacio fílmico. Es en este sentido que la escritura autoral del film no solo depende del director del film sino de un trabajo de diseño organizado por este, el director de fotografía y el director de arte.

Análisis del espacio en *Los tallos amargos*:

Al comienzo del film encontramos a los personajes principales –Alfredo y Paar- subiendo a un vagón de un tren subterráneo, este espacio es el espacio donde suceden los eventos de la primer mitad del film. En ese territorio no encontramos marcas de subjetividad alguna por parte de los indicios espaciales. En el momento en que el tren sale de la estación e ingresa en la oscuridad la cámara panea hacia la oscuridad y el personaje principal recuerda un suceso anterior, en este momento comenzamos a ver la cotidianeidad del personaje principal en situaciones que lo perturban y aquellas que le dan placer, como ir al cine a mirar películas bélicas. Es un primer acercamiento a la subjetividad de este personaje, demostrando el trabajo que la dirección de arte y la dirección de fotografía hacen sobre el espacio fílmico.



Más adelante, la acción vuelve a ubicarse nuevamente en el vagón del tren, y vemos como uno de los dos personajes principales, Paar, interactúa con un niño. Esta situación vuelve a plantear otro flashback, a partir del cual conocemos más en profundidad al personaje principal, y podemos comenzar a vislumbrar sus conflictos internos. Es en este flashback donde vemos conocer al otro personaje principal del film y donde aparece la escena del sueño del protagonista, clave para el análisis espacial de este film.





En la escena onírica podemos observar la influencia del expresionismo alemán en la escenografía realizada por Germen Gelpi y Mario Vanarelli y en la fotografía de Ricardo Younis. Los decorados surrealistas compuestos por versiones de exageradas de diversos elementos cotidianos, pasillos decorados con paredes hechas de dinero, cementerios con cruces torcidas, todo esto imbuido de luces y sombras contrastadas, que junto a las angulaciones poco usuales de la cámara otorgan un papel importante a la subjetividad del personaje.





Es en esta escena, la cual sucede en la casa de la madre del protagonista, donde a través de figuras retóricas en la escenografía descubrimos aspectos del personaje al desdoblarse espacialmente la realidad y la ficción. Mediante la figura de la metonimia encontramos exageradas las partes o elementos que representan la codicia y la muerte, que caracterizan al personaje principal. También en esta escena encontramos las referencias a la ausencia del padre y a la pulsión de violencia, representada por la metáfora de los juguetes de guerra. En esta escena nos es demostrado el origen alemán del padre del personaje principal, y el interés por parte de este por las historias de guerra que le contaba su padre en su niñez. Otro elemento esencial es la inclusión de las ventanas en la escena. La madre del protagonista cierra estas ventanas al comienzo de la escena, dando inicio a la secuencia onírica, más adelante vemos a la madre observar a su hijo desde ventanas, y luego, hacia el final de la secuencia, vemos como la madre abre de nuevo las ventanas para mostrarle al personaje el mundo exterior, que lo horroriza. La aparición de las ventanas como testigo y ojos del exterior será recurrente en eventos posteriores del film. El juego de luces y sombras en la escena también correspondería a la evidencia de la escritura de la subjetividad por parte de la dirección de fotografía. En esta escena la escritura moderna del cine expresionista se relaciona con una narrativa clásica dando lugar a una noción de cine de carácter post-clásico.





A medida que progresa la trama argumental del film, vemos como en el espacio comienzan a acentuarse el uso de contrastes de luz y sombra, al mismo tiempo que los territorios en los que sucede el film comienzan a tornarse sofocantes y claustrofóbicos. Para demostrar esto último mediante la escenografía, se hacen presentes las ventanas abiertas y los ventiladores de pie, mientras que al personaje principal se lo ve sudando. La acentuación de los elementos escenográficos y lumínicos en el film demuestra la capacidad de los autores de esta película (director, director de arte, director de fotografía) de generar espacios que no remiten a un cine clásico. Al trabajar de este modo generan un espacio post-clasico, con valoraciones expresivas de la cámara, la luz y la escenografía, donde se acentúa el desdoblamiento de realidad y ficción, para crear una narración donde se exprese la subjetividad del personaje principal.



Hacia la mitad del transcurso del film se desarrolla la escena en que el protagonista del film asesina al otro personaje principal, Paar. La escena sucede casi completamente en penumbras y mientras el hecho de sangre es llevado a cabo, una tormenta abre las ventanas de la habitación donde se comete el crimen. De este evento se puede interpretar nuevamente la capacidad simbólica de las ventanas como testigo de los hechos macabros del protagonista del film. Luego de cometido el crimen, el cadáver de Paar es enterrado en el patio de la casa.

Cabe destacar que esta es la escena que continúa el viaje en tren del comienzo del film, luego de los flashbacks del personaje principal. Este momento del film sucede en la casa de la madre del protagonista de la película. El viaje desde Buenos Aires hasta Ituzaingó (lugar donde vive la madre del protagonista) indicaría, a través del análisis de metáforas orientacionales, un viaje hacia las pulsiones más internas del protagonista. Es en Ituzaingó –como también nos demostró la escena del sueño- donde Alfredo es realmente capaz de realizar su voluntad. Como veremos más adelante en el film, el protagonista se siente abrumado en Buenos Aires, hasta el punto de ir a encontrarse con una ex pareja de Paar en un bar cuya decoración son jaulas de animales, las cuales acentúan la sensación de aprisionamiento que genera esta ciudad.





El viaje en tren que es núcleo narrativo de la película demuestra orientacionalmente una neuralgia del protagonista del film, donde sus ramificaciones son las calles torcidas y escurridizas de Buenos Aires, pero su centro cerebral es el pueblo alejado de Ituzaingó, donde la figura paternal violenta se hace presente, y el abrigo de su madre está presente. Aunque en Buenos Aires abundan las ventanas y ventiladores, en Ituzaingó es sólo una de estas la que permite sospechar el descubrimiento del crimen. Hacia el final de la película, cuando el hijo de Paar junto a la hermana de Alfredo están desenterrando una planta que sólo podría aparecer en el país de origen de Paar, Alfredo se desespera por la gran posibilidad de que encuentren el cadáver, y huye corriendo por las vías del tren en dirección errática. Su mente retorcida ya no tiene lugar, y es arrollado por un tren.





## Conclusiones

La utilización en el cine argentino de nuevas técnicas escenográficas principalmente por parte de Germen Gelpi contribuyó de gran manera a la labor del director de arte en el cine argentino. La escenografía de Gelpi no sólo apunta a ubicar espacio-temporalmente a los protagonistas y las acciones del film, sino que también intenta expresar los aspectos psicológicos del personaje a través de convenciones aun no exploradas en el cine argentino.

Aunque el uso metafórico de la escenografía y las luces en el film analizado refiere en cierta medida a un cine Moderno Europeo, el uso expresivo del espacio y la fotografía nos acerca más a nociones de un cine posclásico, donde estos recursos se usan para enfatizar aspectos subjetivos de los protagonistas. La fotografía en el film como recorte del espacio es marca de una escritura que expresa la subjetividad del personaje principal, que, contrariamente a los cánones de un cine clásico, no es la encarnación del estereotipo del héroe. El desdoblamiento que se produce en el film entre realidad y ficción, y entre narrativa clásica y escritura moderna denota en *Los tallos amargos* la aparición de un nuevo tipo de

espacio.

Es indispensable destacar la importancia de un diseño integral que se destila desde el rol del director hacia el trabajo en conjunto de la dirección de arte con la dirección de fotografía. En este sentido, Germen Gelpi y Mario Vanarelli desde la escenografía, junto con la labor creativa desde el rubro de la iluminación y cámara por Ricardo Younis, crearon un aquí y ahora específico para que el director Fernando Ayala ubicara a los personajes y la acción, desarrollando la trama del film. De esta manera la dirección de arte no es solo una labor que implique intrínsecamente al director de arte, sino que es un resultado de una labor de escritura autoral en conjunto entre los tres rubros mencionados previamente.

---

<sup>1</sup> 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*.

<sup>2</sup> Mario Vanarelli nació en Buenos Aires el 21 de octubre de 1917, y falleció el 6 de julio de 2005. Tras ingresar en la Academia Argentina de Bellas Artes, se vinculó con el teatro y en el Odeón comenzó su larga trayectoria escenográfica, al poner en escena varias obras de la “Comédie Française”. Paralelamente a su labor escénica, el cine requirió su arte y debutó en la pantalla grande en 1945 con la escenografía para el film *Allá en el setenta y tantos*, dirigido por Francisco Múgica y protagonizado por Silvana Roth, trabajando después de esta primera experiencia en un total de 68 películas argentinas. Fue Rector y Profesor de escenografía en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” de Buenos Aires

y Profesor de escenografía en la Universidad de La Plata. En 1949 realizó las escenografías para los films *La historia del tango*, *De hombre a hombre* y *Edición Extra*, y en este mismo año fue el director artístico y el realizador de vestuario del film *Esperanza*.

<sup>3</sup> 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 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).

<sup>4</sup> Referente a la revista *Cahiers du cinema*.

---

## **Bibliografía:**

Casas, L. G. (2011) “Administración semántica y ejercicio del poder en el discurso televisivo” En *V Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso II Jornadas Internacionales de Discurso e Interdisciplina: Actas completas*. 1ª edición. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.

Gelpi, G. (1968) *La escenografía en el cine*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

Gentile, M; Diaz, R; Ferrari, P. (2008) *Escenografía cinematográfica*. Buenos Aires: Ediciones La Crujía.

Lusnich, A. L. (2011) “Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983? en *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Peña, F. M. (2012) *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.

Vila, S. (1997) *La escenografía: Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra.

---

**Daniel Giacomelli**

Realizador Integral en Artes Audiovisuales

Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales (INDEES)

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

[daniel.giacomelli1@gmail.com](mailto:daniel.giacomelli1@gmail.com)

Tandil (7000)