

EL APOORTE DE LOS INMIGRANTES AL CINE ARGENTINO: GORI MUÑOZ Y EL DESARROLLO DE LA ESCENOGRAFÍA COMO ELEMENTO DRAMÁTICO

Dana Gabriela Zylberman -FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS -UBA
dzylberman@gmail.com

RESUMEN: En el presente trabajo proponemos abordar algunos de los aportes realizados al cine argentino por el español Gori Muñoz (Benicalap, Valencia, 1906-Buenos Aires, 1978) a través de una concepción novedosa de la escenografía, destacando principalmente la integración de ésta como elemento dramático en los films.

PALABRAS CLAVE: Cine argentino, Gori Muñoz, escenografía

ABSTRACT: In this paper we propose to address some of the contributions made by the Argentine cinema Spanish Gori Muñoz (Benicalap , Valencia, 1906 - Buenos Aires , 1978) through a new conception of the scenery , mainly emphasizing the integration of this as a dramatic element in the films.

KEYWORDS: Argentine cinema, Gori Muñoz , scenery

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo proponemos abordar algunos de los aportes realizados al cine argentino por el español Gori Muñoz (Benicalap, Valencia, 1906-Buenos Aires, 1978) a través de una concepción novedosa de la escenografía, destacando principalmente la integración de ésta como elemento dramático en los films.

Muñoz llega a la Argentina en 1939 exiliándose, junto a otros compatriotas, de su España natal tras el triunfo franquista en la Guerra Civil. Contando con una vasta carrera como dibujante y artista plástico, incursiona en la faceta que nos interesa, tanto en teatro como en cine, recién al llegar a nuestro país. Su arribo tiene lugar en pleno proceso de consolidación del cine industrial local, del cual participan una gran cantidad de técnicos extranjeros (directores de fotografía, compositores, camarógrafos, realizadores) que llegaban al país con este propósito concreto o, al igual que Muñoz, como inmigrantes. Considerando los cambios que requiere, por lo tanto, el modelo institucional, resulta necesaria una nueva concepción escenográfica, que se despegue del mero decorado para concebirla como articuladora de una fuerte puesta en escena, tarea que venían desarrollando otros escenógrafos como Raúl Soldi, Ricardo Conord o Juan Manuel Concado y que, al igual que Muñoz, se habían formado en otras disciplinas como la pintura en el caso del primero o la arquitectura, del segundo.

Nos detendremos, entonces, en los trabajos de Muñoz en las películas *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1947) y *Mi vida por la tuya* (Roberto Gavaldón, 1948) a fin de delinear algunas de sus contribuciones más significativas al cine argentino del período clásico industrial, dando cuenta además de la amplitud plástica que logró desarrollar.

LLEGADA AL PAÍS

Muñoz llega a la Argentina en 1939 a bordo del barco *Massilia* exiliándose, junto a otros compatriotas, de su España natal tras el triunfo franquista en la Guerra Civil. Si bien su destino final era Chile, ciertas casualidades determinaron su permanencia en Argentina. Según su propio relato,

quiso el azar que un caballo propiedad de [Natalio] Botana hubiera ganado recientemente una importante carrera en el hipódromo local. Botana decidió, entonces, donar el importe del premio a los españoles del *Massilia*, consiguiendo también del presidente [Roberto] Ortiz el permiso para que ese puñado de hombres, mujeres y niños pudieran afincarse legalmente en el país. Así nos quedamos en Argentina, gracias a un caballo que ganó... No teníamos programado venir a la Argentina, eso fue una cosa que surgió, así de un

modo puramente casual... Todos teníamos nuestra visa para Chile pero ya que la cosa surgió nos pareció mejor la Argentina, que era un país más atractivo¹.

Antes de partir definitivamente de España, Muñoz se había formado en Arquitectura y Bellas Artes, tanto en Madrid como en Francia e Italia, gracias a becas otorgadas por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. En París, resulta relevante su formación en las academias Gran Chaumière y Colarros, realizando el curso de composición decorativa que dirigía Fernand Léger. Asimismo, había participado en España de varias muestras de caricaturas y dibujo, así como también del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. Cabe destacar, igualmente, su desempeño como ilustrador para algunas editoriales y, especialmente, para varias publicaciones republicanas, su afiliación al Partido Comunista y su trabajo para el Servicio de Información del Estado Mayor Central, pudiendo comprender así los motivos de su exilio.

INICIOS EN LA ESCENOGRAFÍA

Con respecto a su labor escenográfica, es necesario advertir que Muñoz desarrolla esta faceta, tanto en teatro como en cine, recién al llegar a Argentina. La primera escenografía teatral la realiza en un ámbito puramente español en Buenos Aires, consecuencia del exilio republicano: tiene lugar en el Teatro Avenida, con el estreno el 15 de marzo de 1940 de *La serrana de Ronda*, de Pascual Guillén y Salvador Valverde (quienes también habían llegado al país a bordo del *Massilia*), por la compañía de Amalia Sánchez Ariño. A continuación, realiza la escenografía y el vestuario de *Los cuernos de Don Friolera* en el Teatro Mayo, bajo la dirección de Paco Aguilar. La crítica destacó notablemente su trabajo, refiriéndose a éste como “una lección de decorado moderno, que no se queda ‘detrás’ de los personajes sino que forma parte de ellos, los envuelve, los comenta”².

Al año siguiente, en 1941, incursiona en el cine bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra con el film *Canción de cuna*, campo en el que ejercería su profesión hasta 1973. Al igual que Raúl Soldi³, Muñoz ingresa

¹Citado por Rosa Peralta Gilabert, *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*, Valencia, Ed. de la Filmoteca-IVAC, 2002, p. 37

²Citado por Rosa Peralta Gilabert, op. cit., p. 42.

³Soldi explica: “No recuerdo bien si fue por el año ‘26 o ‘27, que yo había hecho para unas películas italianas que venían a Buenos Aires, unos afiches de aluminio, con hojas de aluminio plegadas. Ese afiche lo vio Luis Saslavsky en la casa Ricordi, en Florida. Yo estaba en mi taller, calle Jujuy al 500. Me golpean la puerta, abro y: ‘Yo soy Luis Saslavsky, director de cine, vengo a proponerle que me haga los decorados de una película’. ‘Bueno -le respondo-, yo de cine lo único que sé es ir a la boletería, sacar la entrada y sentarme a ver la película. Yo no tengo la menor idea de lo que es un escenario de cine’. ‘No -me dice-, yo he visto sus afiches y usted tiene las condiciones exactas para ser un decorador de cine’. Y así empecé”. En Claudio España, Mariano Calistro, et. al., *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires, América Norildis, 1978, p. 213.

a la industria cinematográfica a través de Luis Saslavsky, quien probablemente había visto algunas de las obras teatrales en las que Gori había trabajado el año anterior. Según relata Rosa Peralta Gilabert, Saslavsky “recomendó al dramaturgo español Gregorio Martínez Sierra que le llamara para la realización de la escenografía de su película *Canción de cuna*”⁴. Por otra parte, según señala Di Núbila, “era discípulo de Alexander Trauner y por lo tanto pertenecía a esa escuela del realismo poético francés por la que Saslavsky sentía admiración”⁵. Muñoz trabajaría, además, en la corta filmografía que este director desarrolló en Buenos Aires, que se completa con *Tú eres la paz* (1942) y *Los hombres las prefieren viudas* (1943). Lamentablemente, de las dos primeras de la serie con Martínez Sierra no existen copias. Sin embargo, las críticas de la época destacaron la calidad de su factura y, en el caso de *Tú eres la paz*, se refirieron también a la labor de Muñoz en este nuevo medio.

Tanto Soldi como Ricardo Conord y Juan Manuel Concado fueron pioneros en la realización de decorados en el sistema industrial local. Sin embargo, en los inicios de aquel cine, los estudios no contaban aún con las dimensiones que tendrían años después. Además, como describe Di Núbila, “en los primeros tiempos los decorados de nuestras películas distaron de tener valor artístico en sí mismos y de integrarse en unidad narrativa con la obra a que servían; simplemente reprodujeron, con mayor o menor cuidado, los ambientes en que se desarrollaba el argumento”.⁶

A principios de los años '40, cuando Muñoz incursiona en el cine, ciertos estudios como Argentina Sono Film -en el que Muñoz trabaja a partir de 1947 con *La copla de la Dolores* (Benito Perojo) y *Dios se lo pague* (Luis César Amadori) - ya habían ampliado sus sets respecto a aquellos inicios⁷, lo cual permitía montar escenografías más grandes y espaciosas, influyendo por supuesto en una nueva concepción de la puesta en escena.

Previamente, Muñoz había desplegado su talento en los Estudios San Miguel, inaugurados a fines de 1940 por Miguel Machinandiarena, donde alternaría trabajos con aquella y otras productoras durante la década siguiente. La primera escenografía que realiza en estos estudios es para la película *Juvenilia* (Augusto C. Vatteone, 1943) y, según señala Héctor Kohen, “la duración de la mayoría de los contratos superaba el año - generalmente tres-, con una cláusula de exclusividad, acorde con un proyecto de desarrollo a largo plazo”⁸. Por su parte, Di Núbila sostiene que el acierto de Machinandiarena al convocar a Muñoz “permitió el

⁴Op. cit., p. 42

⁵Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino*, Vol. I, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959, p. 180.

⁶Domingo Di Núbila, op. cit., p. 179.

⁷Basta pensar en la estrechez de las galerías de los estudios SIDE a mediados de la década de 1930, que puede vislumbrarse en varias escenas de un film como *Puerto Nuevo* (Luis César Amadori y Mario Soffici, 1935).

desarrollo del arte escenográfico en el cine argentino. Contrató a Gori Muñoz, lo estimuló a gastar, y los resultados obtenidos por éste estimularon a otros productores a imitar a Machinandiarena.”⁹Esto se ve claramente en films como *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945) o *Rosa de América* (Alberto de Zavalía, 1946) en los cuales se despliega una espectacularidad escenográfica acompañada por reconstrucciones de época.

APORTES A LA ESCENOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA

A fin de adentrarnos en los ejemplos fílmicos seleccionados para abordar la obra de Muñoz en el cine argentino, resulta importante destacar sus aportes técnicos a la escenografía, según lo señalado por Domingo Di Núbila (1959). Para el autor, Muñoz concibió los decorados de manera funcional, integrados al relato cinematográfico “y como elemento decisivo en el establecimiento de su ambiente, clima y unidad estética”¹⁰.

Luego, se refiere a cinco innovaciones principales; en primer lugar, la ruptura de la rigidez lineal paralela de los decorados, que solían colocarse en forma de U, contribuyendo a la mejora en la calidad del sonido. Tal como sostiene el autor, “las paredes paralelas hacían rebotar las ondas de voces y ruidos unas con otras; eliminando el paralelismo, las ondas se dispersaron y el sonido resultó más limpio”¹¹. En segundo lugar, resulta relevante la eliminación del forillo tradicional y encadenamiento de los decorados (uno sirve de fondo del otro), logrando una unidad arquitectónica. En tercer lugar, indagó en la búsqueda de una atmósfera de intimidad atendiendo a los espectadores. Para ello redujo la altura de los decorados de cinco a tres o tres metros y medio, en beneficio de la iluminación, lo cual ocasionó inconvenientes con algunos fotógrafos que, finalmente, comprendieron las ventajas de sus innovaciones. Por otra parte, otorgó un valor fotográfico al decorado, “para permitir que la cámara se desplazara cómodamente, siguiendo la acción, sin que nunca faltara un fondo de calidad visual; para eliminar la monotonía introdujo detalles, pero cuidando que no lesionaran la unidad ni el carácter del decorado”¹². Finalmente, propuso el uso de la escala de planos para reforzar la profundidad de campo. “Construyó sus decorados dejando zonas oscuras, zonas que no

⁸Héctor Kohen, “Estudios San Miguel: Ruleta, películas y política”, en Claudio España, *Cine argentino. Industria y Clasicismo*, Vol. I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, p. 358.

⁹Di Núbila, Domingo (1959:181).

¹⁰Di Núbila, op. cit., p. 180.

¹¹Di Núbila, op. cit., p. 181.

¹²Ibidem.

podían iluminarse directamente y que, al diferenciarse lumínicamente de las otras, marcaban aquellos planos”¹³.

Por su parte, Rosa Peralta Gilabert señala las innovaciones de Muñoz respecto a la incorporación de techos al decorado cinematográfico y la realización de decorados en color para películas en blanco y negro. Si bien *Di Núbila* no hace mención a estos dos aspectos, la presencia de los techos es visible en muchos de los films al utilizarse planos en contrapicado que permiten dar cuenta de ellos.

DOS CASOS SIGNIFICATIVOS DEL CINE INDUSTRIAL ARGENTINO: *DIOS SE LO PAGUE* (LUIS CÉSAR AMADORI, 1947) Y *MI VIDA POR LA TUYA* (ROBERTO GAVALDÓN, 1948)

En un artículo publicado en 1946, Gori Muñoz expresaba cuál era su concepción de la escenografía: “Simbolista o realista, sintética o anecdótica, la decoración es simplemente una ilustración del medio en que se desarrolla la acción del drama a filmar, pero no un elemento que actúe por sí solo con entera independencia al elemento principal del que es subordinada. Es un fondo sobre el cual el actor proyecta su interpretación, pero que al mismo tiempo interpreta el papel de actor y, por tanto, debe de hacerse tomar parte en la obra con la intensidad que el libro requiera”¹⁴. Sus palabras demuestran, en consecuencia, la versatilidad de sus proyectos, así como también la clara conciencia de la funcionalidad de su trabajo.

Es pertinente, entonces, referirnos a dos ejemplos emblemáticos de su trayectoria escenográfica durante la época de oro del cine argentino, que nos permitirán dar cuenta de algunos puntos destacados de su extensa carrera, revalorizando así el carácter artístico del escenógrafo cinematográfico.

***DIOS SE LO PAGUE* Y LA Suntuosidad Escénica**

El 6 de agosto de 1947 se inicia en los estudios de Argentina Sono Film el rodaje de *Dios se lo pague*, uno de los melodramas más populares dirigidos por Luis César Amadori, cuyo guión surgía de una adaptación de la exitosa obra teatral del brasileño Joracy Camargo. Unos días antes, el 22 de julio, llegaba al país el actor mexicano Arturo de Córdova, quien protagonizaría la cinta junto a Zully Moreno y a partir de la cual formarían la pareja transnacional más recordada del cine argentino.

Uno de los ejes que atraviesa la trama es el del par riqueza-pobreza, abarcando diversos aspectos de la misma. Claramente, los espacios en los cuales ésta se desarrolla alcanzan su sentido dramático a partir de

¹³Ibidem.

¹⁴Gori Muñoz: “Problema y trascendencia de la escenografía”. *Séptimo Arte*, Buenos Aires, 1946.

una escenografía de estilo realista, la cual, a su vez, “determina la identidad de cada sujeto. La importancia relativa de los personajes se calibra según su situación en un decorado”¹⁵

Los espacios que aúna la riqueza son el Club de Residentes y su casino, la mansión de Mario Álvarez y el Teatro Auditorium. La pobreza, por su parte, se representa en la casa de Mario Álvarez en el pasado y en la calle, donde mendiga bajo el nombre de Juca, poniéndose en juego el dispositivo de la suplantación, uno de los mecanismos narrativos habituales en el cine de Amadori¹⁶. La calle, no obstante, resulta el espacio de cruce entre riqueza y pobreza; la limosna permitirá a Álvarez amasar su fortuna y será allí donde conocerá a Nancy (Zully Moreno). Por otra parte, la calle nuclea dos espacios significativos de este binomio: la iglesia y el casino. En sus exteriores, Juca (Arturo de Córdova) y Barata (Enrique Chaico) se sientan a mendigar y será allí donde se producirá el primer encuentro entre el primero y Nancy; basta con cruzar la calle para pasar de la puerta de la iglesia –la pureza, la misericordia- a la entrada del Club y casino –el pecado, la perdición-. Siguiendo a Paranaguá, estos dos espacios representan “el templo de la virtud” y “el antro del vicio”¹⁷, marcando la disyuntiva en la que bascula Nancy.

En el caso de la iglesia se presentan dos espacios diferenciados: el interior y el exterior. En el primer caso, accedemos a él recién en la escena final del film, resultando así “el espacio reparador de todos los males, el lugar donde se limpian los pecados”¹⁸. Esta idea se reiteraría un par de años después en *Nacha Regules*, bajo las órdenes del mismo director y también con escenografía de Muñoz, protagonizada por la misma pareja. En este caso se presenta un espacio de dimensiones sobrehumanas que se vislumbra a medida que la cámara se aleja y llega a un plano general, con una gran ornamentación y el movimiento propio de la misa en curso.

En la secuencia inicial del film (fig. 1) se presenta el exterior del templo; resulta una fachada monumental, que ampara a los mendigos en un rincón de las escalinatas ubicadas traspasando el atrio. Las columnas, faroles, esculturas y vitraux contrastan con la simpleza y menudencia de los dos hombres.

¹⁵Santiago Vila, *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid, Cátedra, 1997. P. 81.

¹⁶Como señala Claudio España (1993), algo o alguien sustituye a otra persona y hace creer algo que no es, sobre lo cual se construye gran parte de la trama.

¹⁷Paulo Antonio Paranaguá, “Populismo e hibridación: *Dios se lo pague*, texto y contexto”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 199, Abril-Junio 2002, p.339.

¹⁸Claudio España, *Luis César Amadori*. Colección **Los directores del cine argentino**. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 34.



Fig. 1

En el caso del vitraux ubicado en el frontispicio de la iglesia, se destaca el diálogo de la escenografía con la fotografía –a cargo de Alberto Etchebehere, quien trabajó en numerosas oportunidades con Muñoz–: la iluminación tamizada por el vitraux da inicio al film y a la acción dramática. Resulta interesante subrayar este recurso al cual Muñoz apelaba frecuentemente en sus escenografías teatrales¹⁹ y que, en cierto modo, reiteró en un film tan posterior como *¿Quiere casarse conmigo?* (Enrique Carreras, 1967), coproducción argentino-española protagonizada por Palito Ortega y Sonia Bruno y realizada en un momento muy distinto de la industria, desde el punto de vista de la producción, las estrellas y los códigos estéticos (fig. 2).



Fig. 2

Por otra parte, encontramos el Club de Residentes, que se ubica en diagonal al templo, al otro lado de la calle. Juca y Barata se desplazan hacia allí una vez terminada la misa. Se trata de un edificio imponente, tanto en su exterior como en su interior, que aparecerá luego. Sus puertas están abiertas y la luz irradia desde su interior. Los dos mendigos se ven intimados por la presencia arquitectónica del club. Acto seguido, Juca se acomoda a un costado, en un rincón apartado de la entrada, al pie de una columna, delante de un montón de chatarra (Fig. 3).

¹⁹Sirven como ejemplo los ventanales para la puesta de *La barca sin pescador* (Compañía Díaz-Collado, 1945).



Fig. 3

Luego, la acción se centra en Nancy, quien sale de la iglesia e ingresa al Club. Al traspasar el umbral, desciende unos escalones –el descenso al espacio del pecado– y se presenta el reverso de aquella fachada: el salón de recepción. A continuación irá atravesando una serie de salones antes de ingresar al casino.

Aquí se pone en evidencia el realismo ambiental que otorga la utilería no practicable que decora los espacios, construyendo para el espectador un club de elite con varios sillones, muebles clásicos, techos altos, revestimientos de madera y bibliotecas en serie. Cabe destacar, además, que los salones no se conforman como decorados en caja precisos, se conectan entre sí y con el casino mediante una pared y puerta que quiebran la simetría, añadiendo una diagonal en el lateral derecho.

Antes de ingresar al salón casino, Nancy se perfuma frente a un espejo. A sus espaldas, se abre la puerta e irrumpe la voz del croupier fuera de campo. Se sabe, así, qué ocurre en ese otro salón al cual ella está a punto de pasar. Cuando éste se presenta en cuadro, resulta ser de grandes dimensiones, con una gran araña central, columnas y una importante arcada al fondo. En este sentido, se percibe una similitud arquitectónica con la iglesia, reforzando así la oposición entre estos dos espacios.

Continuando con los espacios vinculados a la riqueza, encontramos el Teatro Auditorium en el cual se presenta la ópera *Tannhäuser*, de Richard Wagner²⁰. Nancy concurre a la función tras recibir una invitación anónima, que resultará ser de Mario Álvarez. Aquí se presenta uno de los espacios predilectos de Luis César Amadori, un realizador que apelaba al gran espectáculo y a las salas teatrales en sus tramas, lo cual encuentra correspondencia con los trabajos de Muñoz de este período.

Tanto el interior como el exterior del teatro fue montado en estudios y nuevamente se hace presente la magnificencia escenográfica. A medida que el público arriba a la función, la cámara se aleja para ir abriendo el plano, dar cuenta de sus dimensiones y reforzar la profundidad de campo, que abarca la acción en el foyer. Este espacio fue construido de manera íntegra, con filas de palcos, más de 40 plateas y escenario. En los distintos planos de la sala puede apreciarse la minuciosidad en su ambientación, tanto en los apliques de iluminación como en la ornamentación de las paredes, los palcos y las butacas. En esta secuencia, la

²⁰Esta ópera y compositor han estado presentes en numerosas oportunidades a lo largo de la trayectoria profesional de Luis César Amadori, tanto en sus películas como en sus espectáculos de revista teatral. Tal es el caso de la revista *A Misia Presidencia (Torneo Galante)* (Amadori y Cairo, 1928) y del film *Amor prohibido* (Amadori, 1958).

acción se centra principalmente en el palco de Nancy, que posee además una pequeña antesala, un espejo, algunas sillas y el cortinado. De esta manera, es posible apreciar la cuidada dirección de arte en esta área tan emblemática para la trama.

Otro de los espacios significativos de *Dios se lo pague* es la mansión señorial de Mario Álvarez. La misma se conforma por un gran salón central, una larga escalera lateral que lleva al primer piso. Extensos pasillos abalconados rodean el salón, permitiendo una vista abierta desde la planta baja hacia arriba que resulta funcional a la cámara en la descripción del espacio y la dinámica entre ambas plantas (fig. 4), dando lugar también a la presencia de los techos –y sus molduras– de la residencia. El salón es remarcado con numerosas columnas de estilo jónico, muebles del siglo XVIII y una gran araña central. Rosa Peralta Gilabert advierte que “Gori Muñoz resolvía los ambientes lujosos con mucha facilidad y, aunque se enfrentaba con el mismo rigor a los ambientes de ricos que a los de pobre, era consciente de que los primeros acaparaban más la atención del gran público”²¹. Contrariamente a ello, los diseños que desarrollaría Muñoz años más tarde en el marco de un cine social, como *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), *Los Isleros* (Lucas Demare, 1951) o *Guacho* (Lucas Demare, 1954) –ceranos además al ocaso del cine industrial argentino en la década del '50–, se contraponen desde su concepción y funcionalidad a los de esta película, donde precisamente la ostentación escenográfica resulta una pieza fundamental para la maquinaria industrial-espectacular.



Fig. 4

Finalmente, en contraposición a la mansión señorial y respondiendo a la idea de la pobreza, encontramos la casa en que vivió Juca en el pasado, en la cual la tragedia cambió el rumbo de su vida. Juca lleva a Barata al sitio en que esconde los rastros de su tormentoso pasado y en el cual muta de Mario Álvarez a Juca. Con una iluminación sobria, aparecen distintos objetos que dan cuenta de aquella época: el retrato de su difunta esposa en la pared, el traje de presidiario, la ropa andrajosa con que pidió limosna por primera vez.

²¹Peralta Gilabert, op. cit., p. 66.

Álvarez comienza a quitarse su disfraz de Juca, como un actor que se desprende de su personaje en el camarín. Así, le relata a Barata cómo fue que llegó a la instancia de millonario-mendigo. Se presenta aquí un flashback que narra aquel pasado, en que su esposa inocentemente lo llevó a la ruina, suicidándose en consecuencia y desatándose, así, su desgracia.

Nos adentramos en aquella vivienda humilde, que forma parte de una vecindad despojada, con un patio central adoquinado, numerosos habitantes –en contraposición a la mansión, donde sólo habitan él, luego Nancy, y el personal de servicio-, también en dos plantas. La cámara sigue a Richardson padre, que ingresa a la edificación y se acerca al departamento de Juca, donde lo recibe la esposa de éste. En oposición a la mansión del presente, lo componen dos habitaciones oscuras, de paredes grises estucadas, con escaso mobiliario y equipada con lo justo y necesario. No existe ostentación, sólo la vida básica de un trabajador.

Por el contrario, la mansión de Álvarez se presenta luminosa, aireada, espaciosa, con numerosos ambientes y ornamentación.

Otro espacio presente en el film es el hotel y la habitación en que reside Nancy. Aquí se refuerzan sus apariencias de mujer adinerada que oculta, en realidad, su miseria y desdicha.

Además de los numerosos galardones que obtuvo *Dios se lo pague*²², la labor de Gori Muñoz en el film fue reconocida a nivel nacional e internacional. En 1948 recibió el Premio al Mejor Decorado en el 1º Certamen Hispano-Americano de Cine de Madrid y, al año siguiente, el Premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina.

LAS INFLUENCIAS EXPRESIONISTAS EN MI VIDA POR LA TUYA

En 1948 Miguel Machinandiarena contrata al director mexicano Roberto Gavaldón, reconocido por la cuidada calidad de sus imágenes y el abordaje en sus films de temáticas como la fatalidad, el destino y la muerte, a fin de realizar un film en Argentina. Se le encarga dirigir a Carlos Cores, Mecha Ortiz y la italiana Emma Gramatica en *Mi vida por la tuya*, basada en la pieza teatral *El ángel del milagro*, de Alejandro de Stefani. Dado el momento de crisis que atravesaban los Estudios San Miguel no será hasta 1951 que el film logrará su estreno, al igual que otra decena de producciones.

Con una trayectoria ya extensa en los estudios de Bella Vista, Gori Muñoz se encarga de la escenografía del film que se centra en los intentos de una madre celosa (Emma Gramatica) por evitar que su hijo Andrés (Carlos Cores) lleve una vida desdichada y arruinada por una mala mujer (Mecha Ortiz), a partir de un sueño que tiene en el momento en que éste, de niño, casi pierde la vida en un accidente.

²²Entre los reconocimientos, además, figura su selección por parte de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood para competir como Mejor Película Extranjera en su premio, predecesor del Oscar.

Queremos detenernos particularmente en la secuencia de *Mi vida por la tuya* en la que es representado el sueño de la madre mientras Andrés se halla hospitalizado en grave estado.

Aquí, Andrés se enamora de una actriz y cantante de tangos, Gloria (Mecha Ortiz), pero se ve inmerso en un triángulo amoroso ya que hay otro hombre que se la disputa. A pesar de las advertencias que había recibido respecto a la mala influencia que resultaba esta mujer para él, Andrés termina asesinado. La madre, entonces, tiene la certeza de que se trata de un sueño premonitorio y frente al cual, finalmente, sacrificará su vida para salvar a su hijo, en circunstancias similares a las que se le habían presentado en su sueño.

El interés radica, precisamente, en el despliegue escenográfico que implica esta secuencia, que irrumpe en los decorados realistas previos y posteriores del film, mediante la clara influencia del caligarismo, tendencia estética que Gori Muñoz admiraba.

Tal como indica Vincent Pinel, este concepto surge en el seno del cine del expresionismo alemán en la década del '20 a partir de *El Gabinete del Doctor Caligari* (*Das Cabinet des. Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) y se caracteriza por "el lugar predominante que otorgaba al decorado, elaborado y estilizado, pero no necesariamente deformado, según el quehacer propio del expresionismo"²³. Asimismo, recalca el papel fundamental de la luz y la necesidad obligada de rodar en estudios.

La importancia de esta secuencia se aprecia ya desde el inicio del film, al presentarse la siguiente placa: "La vida humana se desenvuelve en el escenario de la realidad y los sueños se agitan en el mundo de la fantasía. Pero a veces se unen en nuestra conciencia las imágenes del pasado con vagas percepciones del futuro y así se explica cómo los sueños, a manera de profecías, desfilan ante nosotros anticipando futuros sucesos de la realidad". La concepción escenográfica de Muñoz, entonces, resulta imprescindible para el desarrollo dramático de este tramo del film ya que enfatiza, por un lado, la subjetividad onírica y, por otro, demuestra su relevancia narrativa. De esta manera, aquí su labor consiste en el diseño de decorados simbolistas, tratamiento frecuentemente utilizado para este tipo de representaciones, "en el campo de la fantasía y la psicología, donde puede distorsionarse deliberadamente la morfología de los elementos reales para generar ambientes extravagantes e inquietantes"²⁴.

Para tal fin, se crearon varios decorados: la calle del puerto, el cabaret Estambul y la casa de Gloria (fig. 5). En el primer caso, una hilera de faroles tomados en perspectiva, difuminados por la niebla, encuentra a Gloria despidiéndose de Andrés para irse con otro hombre, luego de que ambos descendieran del barco en el cual bailaron previamente en un salón acompañado por una escalera de caracol y sombras expandidas. Además de la calle, puede apreciarse la minuciosidad en la construcción de la nave, que incluye un

²³ Vincent Pinel, *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Robinbrook, 2006, p. 58.

²⁴ Mónica Gentile, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari, *Escenografía cinematográfica*. Buenos Aires, La Crujía, 2007, p. 196.

importante mascarón de proa tomado en primer plano, que enmarca a la pareja. Desde aquí, entonces, se propone un ambiente típico del melodrama tanguero, ligado a aquellos espacios marginales de la ciudad, arrabaleros, que se presentan como revés de la armonía portuaria del espacio de la vigilia, en el barrio familiar.

Luego, Andrés sigue a Gloria al Estambul, dando lugar -con seguridad- al trabajo escenográfico más imponente de la secuencia y también del film. Andrés ingresa al lugar, rodeado por un juego de luces y sombras que se proyectan en el techo de escasa altura, escoltado por una serie de murales con desnudos femeninos en el balcón de la escalera. Al descenderla, ésta muestra sus líneas geométricas fuertes, rectas y cortantes que remiten a aquella influencia alemana. A su vez, el blanco de la baranda y la oscuridad de los escalones y balcones generan un fuerte contraste. Éste resultará aún más potente en el plano siguiente, cuando Andrés vea a Gloria cantar sus premonitorios tangos en el escenario. El fondo de este representa una cabeza, mitad cráneo y mitad rostro, con la boca abierta, siendo éste el espacio por el cual se sale a escena. Andrés divisa la presencia del otro hombre con quien rivaliza por el amor de la mujer. Ante esta situación, cada hombre se verá representado y reflejado en sendos huecos de los ojos de la calavera-rostro, dando cuenta así de la disputa entre el bien y el mal que implica la rivalidad de los hombres por Gloria. Posteriormente, los ojos se convertirán en una suerte de engranajes giratorios, produciendo un efecto ciertamente hipnótico durante la actuación final de Gloria.



Fig. 5

Aquí puede verse con claridad el diálogo fundamental entre la fotografía (en este caso, a cargo de Mario Pagés y Américo Hoss) y la escenografía de un film, logrando aportar el sentido dramático necesario para completar, desde la puesta en escena, la presencia de los actores.

El tercer espacio relevante en este fragmento es la casa de Gloria. Cabe destacar, por un lado, la posición de la cámara, ciertamente inclinada. Este recurso se reitera a lo largo de la secuencia, a fin de connotar la

inestabilidad y el peligro. Conformado por tres paredes derruidas e incompletas, y un techo también parcial, este decorado recrea las transiciones discontinuas dentro de un sueño y permite mostrar la acción en el espacio sin cortes, incluso cuando Andrés escapa por la escalera al techo ante la persecución policial. Esta secuencia, entonces, condensa, a partir de los restos diurnos del personaje de la madre (la visualización del afiche de Gloria Rivas en *La mujer X*, el accidente de Andrés con la hélice del barco en el puerto), aquello que se reiterará luego en la trama, en el traspaso del sueño a la vigilia.

CONCLUSIONES

Los diversos flujos migratorios en la sociedad argentina –muchas veces forzosos, como el caso del exilio– no sólo han contribuido a la construcción de una identidad nacional a partir de elementos variados según los orígenes, sino también al desarrollo de la producción cultural –en ocasiones de consumo masivo–, como el caso del cine. En consecuencia, en este trabajo nos propusimos ahondar en la figura de Gori Muñoz y en sus aportes innovadores al cine argentino, revalorizando de este modo la figura del escenógrafo cinematográfico.

A partir de un caso particular, entonces, fue posible aproximarnos al funcionamiento de los modos de producción del cine industrial argentino en su período de mayor consolidación, dando cuenta así de la trascendencia de cada rol dentro de esta maquinaria.

El recorrido y análisis de algunos de sus trabajos más significativos permitió vislumbrar, además, la capital importancia que la escenografía cumple en el desarrollo dramático y narrativo de un film. Desde las escenografías realistas y suntuosas de *Dios se lo pague*, en contraposición a los decorados de un cine social como el de *Las aguas bajan turbias*, pasando por el simbolismo escenográfico de *Mi vida por la tuya*, Muñoz demostró ser un artista completo y multifacético, que supo ingresar al medio cinematográfico desde su trayectoria plástica y teatral, para adaptarse a los cambios tecnológicos, económicos y sociales que atravesó el cine argentino. Prueba de ello son los 191 decorados que proyectó entre 1941 y 1973, tanto para el blanco y negro como el color, bajo las órdenes de directores tan diversos como Gregorio Martínez Sierra, Luis César Amadori, Luis Saslavsky, Hugo del Carril, Lucas Demare, René Mugica, Daniel Tinayre o Enrique Carreras. Asimismo, procuramos rescatar el trabajo de uno de los escenógrafos más destacados de nuestra cinematografía, muchas veces no contemplado en los estudios teóricos, para quien el cine no resulta ser “una aventura, sino algo que requiere un profundo estudio y dedicación y cuya meta final es llegar a ser arte”²⁵.

²⁵Gori Muñoz, “Esperamos la llegada del color con temor y recelo, ‘Producirá una conmoción, afirma Gori Muñoz’” en un reportaje de Mari Carmen Momplet. Citado en Rosa Peralta Gilabert, op. cit., 192.

BIBLIOGRAFÍA

1989. AA.VV.: "Archivos de la Filmoteca: Una primera aproximación a la obra de Gori Muñoz". *Revista Archivos de la Filmoteca*, Año I, N°1. Valencia, 1989. pp. 48-63.

1995. Calatayud, Oswaldo Pablo, "Gori Muñoz: un escenógrafo valenciano que hizo historia en Argentina". *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*. Valencia, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Universitat de València, pp.225-232.

1959. Di Núbila, Domingo, *Historia del Cine Argentino*. Vol. I y II. Buenos Aires, Cruz de Malta.

1978. España, Claudio, Calistro, Mariano, et. al. *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires, América Norildis.

2000. España, Claudio (Dir.), *Cine argentino: Industria y clasicismo, 1933-1956*, Vol. I y II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

1984. España, Claudio, *Medio siglo de cine - Argentina Sono Film*, Buenos Aires, Grupo Editor Abril.

1993. España, Claudio, Luis César Amadori. *Colección Los directores del cine argentino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Fundación Cinemateca Argentina: *CD-ROM El cine argentino: 1933-1995*, Buenos Aires, 1995.

2007. Gentile, Mónica; Díaz, Rogelio; Ferrari, Pablo, *Escenografía cinematográfica*. Buenos Aires, La Crujía.

2000. Kohen, Héctor, "Estudios San Miguel: Ruleta, películas y política", en Claudio España, *Cine argentino. Industria y Clasicismo*, Vol. I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

1946. Muñoz, Gori, "Problema y trascendencia de la escenografía". *Séptimo Arte*, Buenos Aires.

1950. Muñoz, Gori, "Evolución de la Escenografía". *Heraldo del Cine*, Buenos Aires.

2007. Muñoz, Gori, *Ni en cap mapa, ni en cap història*. Valencia, Universitat de València -Academia dels nocturns escenes.

2002. Paranaguá, Paulo Antonio, "Populismo e hibridación: Dios se lo pague, texto y contexto". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 199, Abril-Junio: pp. 331-354.

1992. Peralta, Rosa, "El cine argentino en la escenografía de Gori Muñoz, 1941-1973. Segunda aproximación". *Revista Archivos de la Filmoteca*, Año IV, N°11. Valencia: pp. 12-19.

2002. Peralta Gilabert, Rosa: *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca-IVAC.

2006. Pinel, Vincent, *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Robinbrook. (2006 - web)

1997. Vila, Santiago, *La escenografía: cine y arquitectura*. Madrid, Cátedra.
