



LA EVOLUCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO EN LA ÉPOCA DORADA DEL CINE ARGENTINO (1933-1943)¹

Nadia Ponti² - Universidad del Salvador - nadia.ponti@usal.edu.ar

Resumen: La década de 1930 se inauguró con una fuerte crisis económica a nivel mundial que impactó a la industria cinematográfica estadounidense, que hasta ese entonces cubría la mayor parte de demanda del mercado argentino. En este contexto, la producción nacional desplazó a la norteamericana iniciando un periodo conocido como “Época de Oro”, que se extendió hasta comienzos de la década del cuarenta. La presente investigación tiene por objetivo indagar las repercusiones que este proceso tuvo en la escenografía cinematográfica, la cual se verá impulsada en la adquisición de nuevas técnicas e irá modificando las concepciones vigentes de acuerdo a las necesidades del séptimo arte.

Palabras claves: Cine argentino, Época Dorada, industrialización, evolución escenografía, rol escenógrafo

Abstract: The 1930's started with a deep and global economic crisis that had a huge impact in the North American film industry, which, until then, used to cover most of the demand in the Argentine market. In this context, the national productions displaced the North American ones, initiating a period known as the "Golden Age", which lasted until the beginning of the 1940's. This research aims to investigate the repercussions that this process had on the cinematographic scenography, which will be encouraged by the acquisition of new techniques and will modify the current conceptions according to the needs of the seventh art.

Key Words: Argentine cinema, Golden Age, industrialization, scenography evolution, role set designer

¹Este texto se produjo en el marco del Proyecto de Investigación “Escenógrafos Argentinos: Juan Manuel Concado (1908-2000)” -dirigido por la Mg. María Clara Beitía- del Instituto de Investigación en Arte y Arquitectura (IIAA), dependiente de la Escuela de Arte y Arquitectura (EAA) y del Vicerrectorado de Investigación y Desarrollo (VRID) de la Universidad del Salvador (USAL). Agradecemos y reconocemos especialmente la colaboración de la sra. Graciela María Concado, por el aporte de material documental perteneciente a su padre, el escenógrafo Juan Manuel Concado.

²Escenógrafa y Licenciada en Artes del Teatro por la Universidad del Salvador. Docente en las carreras de Artes del Teatro y Arquitectura de la Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad del Salvador. Investigadora del Vicerrectorado de Investigación y Desarrollo de la Universidad del Salvador.

INTRODUCCIÓN

Hacia comienzos de la década del treinta, la industria cinematográfica argentina se había consolidado como líder en el mercado de habla hispana (únicamente rivalizada por México), desplazando al cine norteamericano que en esos momentos atravesaba una fuerte crisis financiera. Durante esta época, el cine argentino adquiere carácter de industria y orienta sus esfuerzos a mejorar la calidad de sus películas mediante la renovación de sus temáticas y la modernización de los estudios de filmación. En esta investigación se pretende analizar las repercusiones que tuvo este proceso en la realización de la escenografía cinematográfica, la cual, como se verá, se vio forzada a perfeccionar sus técnicas artesanales buscando otros métodos que se adapten mejor a las necesidades de una industria cada vez más competitiva. Así como los avances tecnológicos brindaron soluciones y mejoras para la producción fílmica, también fueron complejizando la realización de los decorados y demandando cada vez más ingenio por parte del escenógrafo, quien, además de ocuparse de conseguir los materiales y mobiliarios adecuados, tuvo que diseñar teniendo en cuenta al exigente mecanismo de filmación, los artefactos de iluminación y sonido, los tiempos y presupuestos acotados, etc. Para este estudio, resultaron de valioso aporte los artículos publicados en la revista argentina *Cine Técnica*, que operaba por la década del cuarenta y que recoge los relatos escritos en primera persona por arquitectos y escenógrafos cinematográficos como Abel López Chas, F. Saver-Peck y Juan Manuel Concado, quienes, a través de sus experiencias, dan cuenta de las técnicas constructivas, los materiales y el gran esfuerzo que conllevaba la creación de un decorado para cine, pero que, inevitablemente, eran ignorados por los espectadores que debían creer que todo aquello que veían en la pantalla era real.

LA ESCENOGRAFÍA EN LA “ÉPOCA DORADA” DEL CINE ARGENTINO

En sus albores, el decorado para cine tomó soluciones de la escenografía teatral, la cual le aportó recursos y trabajadores especializados. Sin embargo, con el tiempo se hizo evidente que en cine era necesario aplicar otras técnicas y materiales para los decorados. En primer lugar, la escenografía en teatro se expresaba mediante telones pintados y arquitecturas dibujadas en perspectiva, pero la pantalla grande demandaba decorados más corpóreos y realistas. Como bien lo precisó el escenógrafo Saulo

Benavente (1984): “el cine es más arquitectónico, en cambio el teatro es más imaginativo”³ Mientras que, en teatro, el público aceptaba cierta tosquedad y trasformaba con su imaginación los trapos en rocas, la rafia en pasto y los arboles de papel en bosques, no aceptaba esto mismo en el cine, por lo que se debían ajustar las imitaciones al máximo (López Chas, 1944). El lente de la cámara de filmación no sólo hacía más visibles los detalles, sino que, además, la imagen estaba sujeta a las dos dimensiones y es por esto que las escenografías cinematográficas se realizaban de manera tridimensional, transformando los bastidores en estructuras sólidas, utilizando molduras y relieves, introduciendo lo escultórico en los decorados y utilizando a su favor los efectos de la iluminación. Así el escenógrafo cinematográfico (o Director de Arte)⁴ se fue transformando en un profesional con amplio dominio de la arquitectura, la escultura y la pintura, capaz de construir tanto una ciudad, como un palacio o un fuerte.

LA EVOLUCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO: DE LO AUTÓCTONO A LOS MODELOS EXTRANJEROS

De acuerdo a las necesidades de cada película los escenarios podían realizarse tanto en exterior como en interior. Sin embargo, esto sucederá hacia la década del treinta, una vez iniciado el período de industrialización y la construcción de los primeros grandes estudios, como Luminton (1931) y Argentina Sono Film (1933)⁵. Hasta entonces, las películas se filmaban al aire libre o en locaciones existentes, principalmente por dos motivos.

El primero se debió al aspecto técnico relacionado con la precariedad de la iluminación artificial. Los escenarios solían realizarse al exterior aprovechando la luz natural y los materiales debían responder a las exigencias del clima, lo cual traía aparejado ciertas complicaciones dado que se impedía la continuidad de la filmación durante el mal tiempo.

³Benavente, Saulo. 1984, “La escenografía según opinión de algunos escenógrafos argentinos”. En *Visión de la escenografía en el cine argentino*. Buenos Aires: Museo del cine Pablo C. Ducrós Hicken, (pp. 1-2).

⁴En las revistas de la época consultadas se alternaban términos como “escenógrafo cinematográfico” o “decorador de cine”, lo que da a entender que la profesión no se encontraba formalizada aún, motivo por el cual se ha optado por no llamarlo Director de Arte, que es como se lo conoce actualmente.

⁵Además de los estudios Luminton y Argentina Sono Films, pocos años después, en 1937, se instalaron exitosamente la productora Estudios San Miguel y el sello Pampa Film en asociación con la productora Warner Bros.

En segundo lugar, la elección del paisaje estaba ligada con la construcción de una cultura de masas y de identidad nacional que el cine pretendía alcanzar. Las películas narraban historias de costumbres, valores, tradiciones, conductas sociales que el espectador luego reproducía en su vida diaria y que servía para educar e integrar a las masas de trabajadores llegados del interior o provenientes de la inmigración europea. En ese sentido, los directores trasladaron sus cámaras a escenarios reales con el fin de retratar lugares cotidianos y lograr una mayor identificación por parte del público. El espacio comenzó a ser empleado como un elemento narrativo más dentro de la trama y los escenarios se extendieron a todos los rincones de la vida social: el patio del conventillo, los barrios con sus bares y cafés, la cancha de fútbol, el club, los márgenes de la ciudad y el campo. Pero la protagonista era Buenos Aires, cuyas tomas callejeras mostraban una ciudad pintoresca, heterogénea y cambiante que atraía la admiración del público general (Jensen, 2015).

Con la industrialización cinematográfica, surgen los estudios de filmación al mejor estilo Hollywoodense en los cuales podían alzarse desde palacios, templos o lujosas mansiones hasta calles, fachadas e, incluso, la naturaleza misma. El desarrollo de la iluminación eléctrica permitió el trabajo en galerías cerradas, asegurándose la continuidad laboral independientemente del mal clima. Con el tiempo, se fueron enriqueciendo y perfeccionando las instalaciones de los estudios, hasta que la llegada del sonido revolucionó la construcción de las galerías. El desarrollo técnico, junto con un cine de tendencia más narrativa que documentalista⁶, contribuyó a que la escenografía tenga una función dramática más precisa en la construcción del mundo ficcional representado.

Si bien estos avances provocaron cuantiosos cambios en la producción de películas, progresivamente la escenografía natural y autóctona del país se vio totalmente trasladada a interiores que reproducían un mundo artificial, alejado de toda autenticidad y realismo (Getino, 1998), al tiempo que las adaptaciones cinematográficas se basaban en literatura mundial en lugar de la nacional, intentando atraer a un público burgués que orientaba su mirada hacia Europa (Schumann, 1987). Esto ocasionó la

⁶Las primeras experiencias de producción de cintas nacionales pertenecen al llamado "cine de los pioneros". En él predominaban fines de entretenimiento más que narrativos y abarcaba diversas propuestas como el registro de la realidad cotidiana, las reconstrucciones históricas, la reproducción de espectáculos en vivo, los noticieros semanales, filmaciones médicas, entre otros. Hacia finales de los años veinte, se afianzó un cine de carácter narrativo que estableció procedimientos de significación mediante la narratividad en el espacio, el desplazamiento de la cámara, el plano-contraplano, el montaje paralelo, etc., asegurándose así que el mundo ficcional propuesto ofrezca coherencia interna, causalidad lineal y continuidad temporal y espacial.

despersonalización de los argumentos que, aunque gozaban de una universalidad temática, la identidad de las gentes y de sus lugares resultó irreconocible.

LOS AVANCES TÉCNICOS Y SUS EFECTOS EN LA ESCENOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA

La construcción de los escenarios en el interior de los estudios ocasionó que los procesos de realización de los decorados se complejizaran, demandando cada vez más ingenio por parte del escenógrafo, quien además de ocuparse de conseguir los materiales y mobiliarios adecuados para las ambientaciones, tuvo que comenzar a diseñar teniendo en cuenta al exigente mecanismo de filmación, la vista aguda de la cámara, los espacios reducidos de las galerías, los artefactos de luz y sonido, etc. Quizá en la actualidad, esto parezca evidente, pero para los trabajadores de ese entonces, quienes en su mayoría no habían recibido una formación específica en el rubro, todo se construía a fuerza de prueba y error.

En las galerías de los estudios, aún en los más grandes, el espacio era siempre limitado, por lo que se necesitaba considerar varios aspectos antes de montar el decorado. Por un lado, el diseño escenográfico requería de estructuras livianas y de fácil desarme, ya que apenas se terminaba de usar un escenario, se desmontaba para levantar el siguiente. Asimismo, se debía dejar el espacio suficiente entre los decorados para permitir la movilidad de los actores, la cámara, la consola de sonido, la jirafa o la caña del micrófono. La construcción de la escenografía con paneles móviles resolvía este problema, siempre y cuando, se contara con el presupuesto para hacerlo.

Con respecto a la sonorización de las películas la llegada del Movietone en 1933, permitió el acople simultáneo de la imagen y el sonido, a diferencia de las pasadas técnicas donde se grababa el sonido por un lado o se interpretaba un tema musical en directo mientras se proyectaba la filmación. Este nuevo sistema obligó a crear talleres apartados y separar los horarios de construcción de los de filmación para no entorpecer el rodaje con los ruidos ocasionados.

Asimismo, el cine sonoro cambió la manera en que se pensaba el decorado ya que las estructuras de las escenografías debían realizarse teniendo en cuenta los ángulos de captación dentro de los cuales podían efectuarse las tomas, puesto que una mala construcción traería inconvenientes por la direccionalidad pronunciada de los micrófonos (Saver Peck, 1944). Una solución a este problema, fue la supresión de los

decorados cerrados introducidos por el escenógrafo Gori Muñoz⁷, ya que al romper con el paralelismo en las paredes, las ondas sonoras de voces y ruidos se dispersaban y el sonido resultaba más limpio. Asimismo, fue necesaria la utilización de más utilería para ocultar los micrófonos, lo que significó la búsqueda de nuevos criterios narrativos y estéticos para la construcción del espacio escenográfico (Jensen, 2015).

Otro tanto cambió con el desarrollo de la iluminación eléctrica. A la hora de pensar la escenografía para cine, se debió considerar el pase de los rayos de los reflectores en ciertos ángulos, por lo cual era importante proveer a los decorados de partes móviles, como paredes y techos. Por otro lado, se pusieron en práctica diferentes teorías sobre el uso de los colores en los ambientes y elementos arquitectónicos, ya que de éstos dependería la buena calidad fotográfica de la película. Como se mencionó anteriormente, la imagen mediada por la cámara estaba sujeta a las dos dimensiones, careciendo de profundidad o relieve, siendo la iluminación el primer recurso para obtener esa impresión de tridimensionalidad. La elección del color de la pintura era de suma importancia para iluminar la escena, consiguiendo resaltar los contrastes, los tonos y medio tonos. En principio, predominaba el uso del color blanco o cremas para destacar nítidamente los elementos y abaratar los costos de iluminación, mientras que los colores fuertes solían evitarse ya que al fotografiarlos se obtenían tonos sucios o empastados, exceptuando casos donde las pinturas brillantes como los esmaltes, conseguían animar la fotografía acentuando la profundidad (López Chas, 1944).

En referencia a los materiales que se empleaban para las escenografías en cine, se los escogía teniendo en cuenta la mediación de la cámara, es decir, que ésta los captara y transmitiera al público como verdaderos, aunque no lo fueran. Esto tenía que ver con el abaratamiento de costos, de modo que se recurría a todos los recursos posibles para lograr los efectos más realistas con el mínimo gasto económico y en el menor tiempo. Paneles de celotex, estructuras en madera, el yeso y la pintura era lo

⁷Gori Muñoz (1906-1978) era el nombre artístico de Gregorio Muñoz Montoro, escenógrafo y dibujante de nacionalidad valenciana que realizó la mayor parte de su obra en Buenos Aires. Se le reconoce haber incorporado al cine argentino el concepto de la escenografía como parte integral del relato y elemento decisivo para establecer su ambiente, clima y unidad estética. En la búsqueda de más acercamiento al espectador para que concentrara su atención, redujo a tres o tres metros y medio la altura tradicional de los decorados (que solía ser de cinco metros) permitiendo mayor dominio en el uso de la iluminación y en los efectos especiales, ventajas que luego de algunas divergencias fueron comprendidas y aprovechadas por los directores de fotografía. Para evitar la monotonía, solía introducir detalles que hicieran más atrayente la escenografía sin afectar su unidad y carácter. Impuso, además, la escala de planos que da profundidad al cuadro: dejando en el decorado zonas oscuras, que no podían iluminarse directamente, marcaba aquellos planos al diferenciarse lumínicamente unos y otros.

más utilizado en la construcción de los decorados. El yeso servía de base para la imitación de superficies como mármol, piedra, ladrillos, madera, tallas, metales, etc.; mientras que la pintura daba vida y matizaba los acabados. Además de éstos, comúnmente se usaban otras materias como pastas de goma y aserrín, cemento, barro y paja o papel maché, según el carácter de cada superficie. Para recrear exteriores como jardines o bosques, se usaban troncos y plantas naturales dispuestas en macetas, ya que la intensa luz artificial que recibían durante la filmación hacía que se marchiten. El resto se confeccionaba de manera artificial y se disponía un telón iluminado por detrás para dar la sensación de cielo o continuidad de la forestación (López Chas, 1944). Estos decorados no resultaban del todo naturales, pero en ocasiones eran requeridos por cuestiones técnicas o económicas, como, por ejemplo, para recrear alguna geografía extranjera o lejana. Con el tiempo, la lista de materiales y trucos se fue ensanchando cada vez más, dando a la técnica cinematográfica su más íntima característica.

EL ROL DEL ESCENÓGRAFO CINEMATográfico

El escenario en cine, cumplía (y cumple) una función importante en la identificación por parte del espectador con lo que observa en pantalla, “Lo sitúa en ambiente antes de que haya oído una palabra, lo envuelve, lo transporta en un segundo de un confín a otro en el espacio y en el tiempo, lo emociona y lo prepara para la emoción.”⁸ En ese sentido, el escenógrafo cinematográfico era el responsable de crear la atmósfera adecuada para el desarrollo de la historia. Era quien se encargaba de coordinar todo lo referido al diseño espacial: ambientación, decorado, objetos de acción (utilería), locaciones, iluminación, etc. Incluso, estaba pendiente del presupuesto y de la ejecución de los plazos establecidos.

Como se explicó anteriormente, el oficio del escenógrafo en cine nace en el momento en que se comienza con la construcción corpórea de los decorados, dejando atrás los telones pintados heredados del teatro. Es decir, su labor surge a partir de una necesidad en el ámbito cinematográfico y era fundamental que el escenógrafo logre traducir las técnicas plásticas al lenguaje del cine, convertirlas en escenarios que la cámara captara con agrado. Los artistas, que provenían de otros ámbitos como teatro, pintura, escultura, arquitectura, fueron adquiriendo esos conocimientos de forma empírica, pasando de lo artesanal e instintivo a técnicas cada vez más complejas.

⁸López Chas, Abel. 1944, “Los decorados”, *Cine Técnica*, Año 1, N° 1, Buenos Aires: Aristides Quillet. pp. 53

A partir de los años treinta en adelante, la labor del escenógrafo cinematográfico siguió evolucionando a medida que el cine se volvía más grande y espectacular. Cuando la producción cinematográfica prosperó en el país, empresarios y productores argentinos viajaron a Hollywood para conocer las innovaciones técnicas y comenzaron a imitar sus modelos. Empresas cinematográficas como Establecimientos Filmadores Argentinos (1937)⁹, se dedicaron a capacitar a sus operarios, técnicos y obreros (carpinteros, yeseros, albañiles, pintores) con el fin de tener un equipo especializado y poder abastecerse a sí misma. Paralelamente, los mismos escenógrafos comenzaron a publicar artículos referentes al quehacer cinematográfico con el fin de brindar información y formar a profesionales en distintas áreas (dirección, fotografía, actuación, escenografía). La revista *Cine Técnica* (consultada en la presente investigación), da cuenta de que los escenógrafos quisieron expresarse buscando además, el reconocimiento de su profesión.

Entrada la década del cuarenta, la escenografía cinematográfica se encontraba ya consolidada en su faz constructiva. Existían profesionales con la capacidad y la voluntad suficientes para construir cualquier estructura que se les pidiese. Aún con los espacios diminutos con que se contaba en los estudios, podían realizar verdaderas hazañas para construir decorados de apariencia majestuosa. Sin embargo, las dificultades se hallaban en el plano material. A través de las experiencias relatadas por el arquitecto Abel López Chas y el escenógrafo Juan Manuel Concado, se pueden concluir las penurias en las que se trabajaba debido a la escasez de recursos. Aun disponiendo de una suma importante de dinero para invertir, en ocasiones, no se conseguían los mobiliarios o las decoraciones para las ambientaciones. En todos los grandes estudios del exterior, existían departamentos especializados en la fabricación de muebles, utilerías enormes que disponían de todo lo necesario o sets que permitían montar varios decorados a la vez, entre otros factores que hacían posible la realización de los decorados en tiempo y forma. Más esto no sucedía a nivel nacional. Citando a Concado,

A veces, en conversaciones con personas ajenas al ambiente, con el público espectador, mejor dicho, se escuchan preguntas como ésta: "¿Por qué los decorados de las películas norteamericanas son tan lindos?" En respuesta puedo decir que el decorado de una producción extranjera está realizado a todo costo, con todos los elementos necesarios, porque la escenografía está respaldada por una organización tan perfecta como es la

⁹La EFA fue fundada por los empresarios Julio Joly, Alfredo Z. Wilson y Clemente Lococo. Juan Manuel Concado fue contratado para organizar el equipo que construía las escenografías, supervisando a 120 obreros que en ocho horas de trabajo incesante entregaba los decorados listos para comenzar los rodajes.

producción en sí. (...) Aquí no disponemos de tantas bellezas. Al contrario. Todo lo que se tiene es a fuerza de buscar y pedir.¹⁰

Esto se traducía en la trivialidad de algunos proyectos que, aun habiendo estado inicialmente bien documentados y estudiados, terminaban por transformarse en una versión caricaturesca de sí mismos debido a la falta de recursos:

El decorado espera vacío. El director de la película necesita filmarlo rápidamente porque así también lo exige el trabajo, y entonces [el escenógrafo] debe echar mano a lo primero que se le presenta, porque se corre el riesgo de detener una filmación y lesionar intereses respetables.¹¹

De la cita anterior se desprende la segunda dificultad con la cual debía lidiar el escenógrafo de cine: el tiempo. Éste recurso era todavía más caro y difícil de administrar que el material, puesto que el atraso de un día significaba un enorme encarecimiento de la producción. Los técnicos, artistas y obreros eran contratados por un plazo considerado suficiente para la realización completa de la cinta y cualquier tropiezo en la entrega de los escenarios prolongaba los días de filmación, aumentando los gastos en miles de pesos. En consecuencia, el trabajo del escenógrafo cinematográfico era siempre acelerado:

El que se imagine la filmación de una cinta como una grata reunión de gente simpática que juega al teatro delante de una cámara, y sueña con participar, ignora el agotamiento al que llegan director, actores, técnicos y obreros después de 8, 10, o más horas de filmación continua, en tensión nerviosa, con control minucioso de mil detalles, en ambientes herméticos y mal ventilados debido al sonido, focos enceguedores, interrupciones, retardos y aceleradas frenéticas. (...) Este apremio constante, y la escasez pasmosa, y la mediocridad de la utilería de que se dispone en el país, son a menudo la causa de tantos escenarios pobres, fríos, artificiales o repetidos como vemos en el cine nacional, aun cuando los proyectos originales hayan sido buenos.¹²

Esta situación se agravó luego de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), poniendo fin a la edad dorada del cine argentino e iniciando un período de decadencia industrial y artística. Con la Revolución

¹⁰Concado, Juan, Manuel. 1938, "Consideraciones sobre la escenografía en Argentina". *Sintonía*, año 6, número 267. p 61

¹¹Op. cit.

¹²López Chas, A. 1944, "Los decorados", *Cine Técnica*, Año 1, N° 1, Buenos Aires: Aristides Quillet. pp. 53

Libertadora en 1955, se suspenden los créditos y se inicia la persecución de personalidades ligadas a la industria cinematográfica. Durante dos años no se estrenó ningún film argentino, lo cual explicaría por qué muchos de los escenógrafos aquí mencionados, redujeron o cesaron su actividad hacia la década del cincuenta.

CONCLUSIÓN

El vacío temporal que el cine estadounidense había dejado debido a la crisis económica de los años treinta, fue ocupado por los nuevos estudios argentinos que aspiraron a escalar en el mercado cinematográfico. En este contexto, el cine nacional comenzó su propio proceso de industrialización buscando estar a la altura de los parámetros establecidos por el modelo Hollywoodense, al cual tomó de referente. Los esfuerzos por mejorar la calidad de las películas nacionales se tradujo no sólo en la modernización de los estudios, sino también en la renovación de sus temáticas y estéticas. En ese sentido, la escenografía en cine debió acoplarse a estos cambios, reemplazando las técnicas y materiales adquiridos del teatro por otros que se adaptasen mejor al lenguaje cinematográfico. Los escenarios naturales (la geografía del país), fueron sustituidos por modernos estudios que permitían la continuidad laboral (y mayores ingresos económicos), condenando la imagen a interiores lujosos, inmensos y cerrados, perdiendo autenticidad. El escenógrafo no sólo tuvo que aprender sobre la marcha los trucos constructivos del espacio escénico en el cine, sino que, además, debió fabricar ambientes realistas haciendo uso de todo su ingenio para equilibrar la escasez de recursos y materiales con los presupuestos y tiempos limitados. Conocer el trasfondo de la producción escenográfica en el cine nacional, permite además, comprender la importancia del espacio en la construcción de los discursos narrativos. A medida que el cine fue abandonando sus fines de mero entretenimiento para centrarse en el relato de las historias, se establecieron procedimientos de significación mediante la narratividad del espacio y por lo tanto, cada elemento de utilería, elección de material, color, locación, etc. estaba premeditado para transmitir plásticamente el mensaje que el director buscaba expresar. Por ejemplo, el campo como marco para denunciar la explotación del trabajador rural; el Cabaret, para exponer el sometimiento de la mujer; la naturaleza, como reencuentro con lo instintivo y lo salvaje; la cárcel, como castigo de quienes no obran correctamente; etc. Sin embargo, esta intención comunicativa del espacio, en ocasiones se vio opacada

debido a la escasez de recursos disponibles, resultando en decorados repetidos, austeros o ausentes, pese al gran esfuerzo hecho por los pioneros.

BIBLIOGRAFÍA

--Benavente, Saulo. 1984, octubre, "La escenografía según opinión de algunos escenógrafos argentinos". En *Visión de la escenografía en el cine argentino*, Buenos Aires, Museo del cine Pablo C. Ducrós Hicken, (pp. 1-2).

--Concado, Juan Manuel. 1938, "Consideraciones sobre la escenografía en Argentina". *Sintonía*, año 6, número 267, (p 61).

--Getino, Octavio. 1998, "El auge del cine nacional (1930-1943)". En *El cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires: Ciccus, (pp. 16- 20).

--Jensen, Yanina. 2015, "La construcción del espacio en los films de José Agustín Ferreyra", *Escena Uno*, N° 2, (pp.1-7).

--López Chas, Abel. 1944, "Los decorados", *Cine Técnica*, Año 1, N° 1, Buenos Aires: Aristides Quillet, (pp. 52-53).

--López Chas, Abel. 1944, "Los decorados y su faz constructiva", *Cine Técnica*, Año 1, N° 2, Buenos Aires: Aristides Quillet, (pp. 74-75).

--López Chas, Abel. 1944, "Materiales que se utilizan." *Cine Técnica*, Año 1, N° 3, Buenos Aires: Aristides Quillet, (pp. 136-137).

--López Chas, Abel 1944, "Materiales que se utilizan (continuación)." *Cine Técnica*, Año 1, N° 5, Buenos Aires: Aristides Quillet, (pp. 199-200).

--Saver Peck, F. 1944, "Los decorados en el cine". *Cine técnica*, Año 1, N° 2, Buenos Aires: Aristides Quillet, (p. 138).

--Schumann, Peter. 1987, "Películas de tango, supremacía en el mercado latinoamericano e intervención norteamericana (1931-1943)". En *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires: Legasa, (pp. 18- 21)