



Autor no identificado, Sara Montiel y Raúl Ramírez en *Donde el círculo termina* (1956), de Alfredo B. Crevenna, quien alterna secuencias filmadas en locaciones con el uso de fondos fotográficos, apoyado eficazmente por el escenógrafo Edward Fitzgerald, Rosalío Solano en la cámara y Jorge Benavides en los efectos especiales. Col. Héctor Orozco.

El arte de engañar: cuando el fondo es forma

Elisa Lozano

Para Fernando, siempre en mi corazón.

Es cierto. Georges Méliès no fue el primero en filmar cine de ficción, pero sí en advertir las ventajas que ofrecía construir decorados en el interior de un estudio. De esta forma, apoyado en recursos teatrales como los telones pintados, máquinas, trucos fotográficos y artilugios inspirados en sus propios actos de prestidigitación, situó sus historias en escenarios complejos que tuvieron su momento culminante en 1902, cuando filmó *Le Voyage dans la Lune* (Viaje a la luna), su obra más emblemática, por la que fue conocido como el gran maestro en el arte de engañar al público. Los dibujos originales del film, conservados en la cinemateca francesa,

muestran la importancia que “el mago de Montreuil” otorgaba a la escenografía y por qué históricamente es considerado el primer director de arte del cine.

A partir de entonces, con resultados muy variables, realizadores, decoradores y escenógrafos de distintos puntos del orbe siguieron su camino e idearon una serie de originales dispositivos para construir microuniversos luego habitados por los personajes de las películas.

México no fue la excepción y a partir de 1916, fecha en la que se instaura formalmente el cine de ficción, se inicia el desarrollo de la escenografía cinematográfica que, en cuanto a técnica y estética se refiere, llega a su punto culminante en el periodo 1940-1960.

En esta ocasión, a vuelo de pájaro, traemos a las páginas de *Alquimia* cuatro casos representativos de lo anterior.

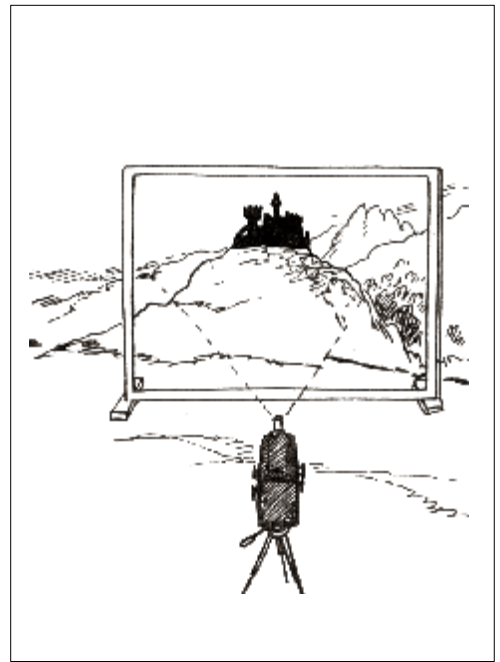
Magos mexicanos: los hermanos Machado. Pioneros en la elaboración de fondos para el cine —actualmente olvidados, como tantas figuras que aportaron su talento al cine nacional— los hermanos Juan N. y Miguel Machado, originarios de la ciudad de México, afincados en Los Ángeles, California, en 1925, dieron a conocer en la prensa local un original sistema de su invención que consistía en:

La combinación de la pintura con la impresión de las películas, de tal suerte, que, por ejemplo: hecha una pintura del bosque de Chapultepec, del Castillo u otro panorama cualquiera, a través de esa pintura se podrá hacer accionar a las personas, a los artistas, y hecha la (sic) film dar la impresión exacta de que ha sido tomada en sus propios parajes [...]. Ellos aportarán con su invento, el mejor de los contingentes: la base de economía. Si se impulsa en México como son nuestros propósitos, en la industria cinematográfica, no serán, en la mayoría de los casos, necesarios los gastos de excursiones largas y costosas a los parajes históricos, por ejemplo, a las ruinas arqueológicas.¹

Que el productor de las películas quisiese ahorrar hasta el último centavo fue (y es aún) una constante en todas las cinematografías. El deseo de economizar era sin duda el máximo atractivo de esa creación que permitía filmar “a un costo excesivamente bajo”, al evitar el desplazamiento del equipo técnico y humano a las locaciones.

En la misma nota, los Machado expresan su deseo de hacer “películas de arte exclusivamente mexicanas” y, a pesar de que ese tipo de cine nunca fue una prioridad en la producción nacional, ellos lograron acceder con éxito al cine industrial. Su invento se popularizó y a mediados de los años treinta los hermanos regresaron a la Ciudad de México al ser contratados por varias compañías para realizar sus fantásticos fondos.

El primero en utilizarlos fue Gabriel Soria en la película *Martín Garatuza* (1935); Fernando A. Rivero hizo lo propio, y les solicitó recrear los antiguos edificios parisinos que aparecen en su versión de *Los miserables* (1944), lo mismo que Chano



Autor no identificado. Pedro Infante y Guillermo "El Indio" Calles, en *La mujer que yo perdí* (1949) de Roberto Rodríguez, en segundo plano se aprecia el fondo pintado por los hermanos Machado. Cortesía: Agrasánchez Film Archive.

El *Glass shot*, consistía en pintar la construcción deseada en un gran cristal transparente, que se plantaba en medio del escenario elegido haciéndolo coincidir, al ojo de la cámara, con el lugar necesario. Iluminando el cristal para suprimirle brillos se logra edificar la construcción". (A. Artís, *Escenografía de teatro y cine*, México, Centauro, 1947).

Urueta en *Camino de Sacramento* (1945), Joaquín Pardavé en *La niña de mis ojos* (1946), Juan Orol en *Tania, la bella salvaje* (1948) y Roberto Gavaldón en *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (1947) y *Deseada* (1950). Otros hermanos, Roberto e Ismael Rodríguez, también recurrieron frecuentemente a los Machado. Del primero destacan los paisajes "naturales" de *La mujer que yo perdí* (1949); del segundo, *Amores de ayer* (1944), *¡Qué verde era mi padre!* (1945) y *Romance de fieras* (1954), de cuya filmación el propio realizador comenta:

La producción estuvo llena de efectos especiales, de los que se conocían como *Glass shots*: escenarios pintados en vidrio. Pusimos una mansión encima de una isla de Pátzcuaro y cosas así. Los hermanos Machado eran los encargados de eso: eran unos auténticos artistas, que en unos cuantos minutos, después de ver tras la cámara lo que se debía tapar con pintura, trazaban y pintaban palacios, pueblos, fachadas. El truco estaba en filmar primero el vidrio pintado, mientras el resto se bloqueaba, luego regresar la película, bloquear el espacio de la pintura y filmar la parte real; se tenía que hacer esa maniobra por el foco; imposible tener en foco una pintura que estaba a un metro de la lente y un fondo que estaba a decenas de metros. Pero con los Machado no había problema.²

Desafortunadamente, la exitosa carrera de los Machado quedó trunca en su mejor momento, sin dejar discípulos que continuaran su técnica. El mayor falleció de una congestión alcohólica y el segundo "lo sintió tanto que también se dio a la bebida y murió pocos días después".³

Los años cuarenta: el esplendor de los fondos pintados. En la película *Cainima*, la selva "no era más que un telón enorme", dice Juan Bustillo Oro en sus

memorias, y tiene razón. Aunque parezca extraño, en plena “época de oro” y en el auge de la construcción de estudios cinematográficos bien equipados, ese modesto elemento, derivado del teatro, continuaba siendo el más socorrido en las producciones nacionales. Los fondos planos (*backins*) o forillos eran parte de la estructura de un estudio, junto con los paneles, *wilds* y la tramoya, los cuales eran un componente ideal de la escenografía, porque funcionaban para dar la sensación de profundidad, apoyar a los actores y la acción dramática.

Para ilustrarnos sobre las técnicas de manufactura usadas en el periodo entrevistamos al maestro Fernando Ramírez,⁵ quien muy joven se inició como ayudante del notable pintor decorativo Pedro Gallo.⁶

Se empleaba una técnica derivada del teatro, entonces todas las escenografías se dibujaban en el piso sobre papel manila en grande pliegos que se pegaban uno con otro, y luego se colocaban en la pared. El problema en el cine era que con cualquier corriente de aire se movían mucho, develando su presencia, por ello hacia el final de la década se empezó a usar el triplay, por módulos que se unían hasta lograr el formato deseado. Las juntas se cubrían con una pasta o se ponían tiras de papel y después se pintaban, forraban con papel tapiz o tela, pero ésta tenía el inconveniente de que se arrugaba, evidenciando su presencia, así que pronto se sustituyó por papel estraza.

Luego se pintaba con pigmentos naturales que nosotros mismos molíamos, se usaban tierras al temple, para la de aceite, albayalde. Era un proceso muy artesanal porque aún no existía la pintura vinílica comercial.

Eran tan pocos los materiales con los que contábamos que lo más importante era saber de perspectiva y escala; como yo estudiaba arquitectura, sabía cómo hacerlo. Los forillos debían pintarse de la forma más realista posible, por eso se contrataba para realizarlos a especialistas en perspectiva, en selva, bosque, montaña, incluso había gente especializada en ‘fabricar árboles’, en fin, todo lo que fuera necesario, y lo hacían tan bien, que nadie lo notaba. No era tarea fácil ni rápida pintar superficies de 20 x 30 metros de alto. La ejecución de los mismos llevaba semanas, incluso meses. El autor de los mismos debía conocer con precisión a qué altura filmaría la cámara y en qué posición, para sujetar a ella la línea del horizonte y el punto de vista del forillo.

Le cuento un caso. Para la película de Roberto Rodríguez, *Nuestras secretarias privadas* (1959), me tocó hacer el fondo para unos ventanales enormes [la moderna oficina del jefe, interpretado por César Romero] desde donde se veía toda la ciudad, y era tan grande, que yo constantemente le preguntaba si se veía bien, era tal mi inseguridad que mandó tomarlo con cámara para ver si funcionaba. Esa era la mayor dificultad, determinar con precisión cómo lo pintado se vería finalmente en la pantalla.

También se acudía a los llamados ‘gisereros’, cuya labor era retocar o dar el terminado final a un fondo, como un pequeño arreglo, un reflejo, una luz; a Manuel Fontanals le gustaba mucho dar a sus escenografías esos toques. Los fondos aún se emplean porque son un gran recurso”.⁷



Autor no identificado, José Baviera, Francisco Jambrina, Juan Orraca, Manuel Arvide y José María Linares Rivas en *El rebozo de Soledad* (1951), de Roberto Gavaldón, esta vez el fondo pintado ha sido sustituido por un foto mural de la ciudad. Cortesía: Agrasánchez Film Archive.

La revisión de las películas de la época en que aparecen fondos pintados develan aciertos y defectos por igual. Hay algunos realmente malos, y es que a decir de Bustillo Oro ninguno trataba de ser realista: “en su descarada simulación estaba su encantamiento [...] y al público le importaba un comino que los sets fueran artificiales”.⁸

Los años cincuenta: la fotografía como aliada. Y si bien los espectadores no exigían *realismo* en los decorados, ése era un tema que sí preocupaba a los productores. La búsqueda de ambientes más adecuados dio como resultado la introducción de trucos y efectos visuales más sofisticados que no dependían del buen ojo y pericia del pintor en turno. Uno de los más utilizados en los años cincuenta fue el *back projection*, que implica colocar a los actores delante de una pantalla traslúcida sobre la cual, desde atrás, un proyector emite la imagen fija o en movimiento de un escenario.⁹ Como hemos comentado ya en otros trabajos,¹⁰ fueron los hermanos Jiménez —Agustín, Leonardo, Antonio y Sebastián— y Óscar Lepe, los responsables de elaborar un centenar de fondos para las películas mexicanas del cine mexicano del momento.

Un buen ejemplo del uso del *back projection* pueden verse en *El rebozo de Soledad*, cinta clásica de Roberto Gavaldón filmada en 1951. Recuérdese aquella escena en la que los médicos se reúnen en un elegante salón, dotado de un gran ventanal desde donde se aprecia el centro capitalino, con sus edificios art decó, el monumento a la Revolución y la Torre Latino en construcción.

Por entonces fue común alternar varias técnicas. Así lo hace Juan Bustillo Oro en *Del brazo y por la calle* (1955) película en la que la Ciudad de México es “una entidad difusa, aunque real, de vaga pero poderosa intervención”. Para lograr el efecto deseado, el escenógrafo Jorge Fernández diseñó un gran set en los estudios San Ángel Inn:

La vivienda de Alberto (Manolo Fábregas) y María (Marga López), remataba por la vista de la ciudad que se contemplaba desde la azotea. Este *background* era una maqueta enorme hecha con elementos de escenografía corpórea, con alumbrado eléctrico para las ventanas y para los letreros públicos, todo en cuidadosa perspectiva.¹¹

La iluminación dispuesta por el experimentado Ezequiel Carrasco es el complemento ideal para simular ahí los distintos momentos del día.

Nuevas formas: los años sesenta. El anquilosamiento en el que el cine mexicano había caído desde la década anterior obligó a realizadores y escenógrafos a emprender nuevos rumbos narrativos y estéticos para competir con las películas extranjeras. Eso y la democratización en el uso de la película a color favoreció que los fondos de paisajes naturales o urbanos cedieran el lugar al uso de formas abstractas y siluetas derivadas —entre otros referentes— de las pinturas de Miró o los móviles de Alexander Calder, como las diseñadas por el pintor Ángel Quiroz y el catalán Arcadi Artís, presentes en varias cintas producidas por Raúl de Anda. A su vez, la falta de presupuesto detonó la creación de dispositivos de bajo costo y gran lucimiento en pantalla, como lo fue la proyección en pared de elementos luminosos. Una película que los muestra y que resume en sus decorados las tendencias estéticas de la época —figuras geométricas, dinámicos efectos Op Art y colores saturados— es *Amor a ritmo a go-gó* (1966), dirigida por Miguel M. Delgado. Los elementos citados aparecen en la llamativa secuencia en la que la escultural Rosa María Vázquez baila *¡Ey Lupe, Lupita mi amor!*, en una discoteca decorada con proyecciones en la pared de la palabra “A go-gó”, en una tipografía en estencil.

A largo de la historia del cine nacional, los fondos han sido un elemento imprescindible en la construcción de ese “lienzo” —el set— que el escenógrafo ofrece al director para que coloque ahí a sus personajes, y ya sea como punto focal de un escenario o como mero complemento de un decorado, lo cierto es que siempre enriquecen la acción dramática de una película.

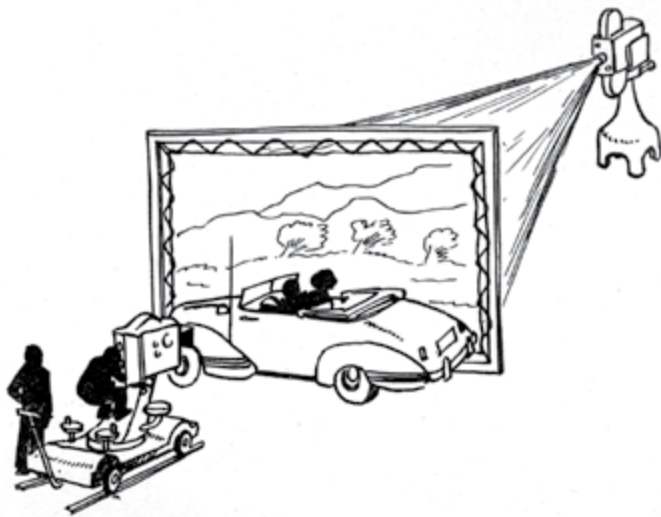
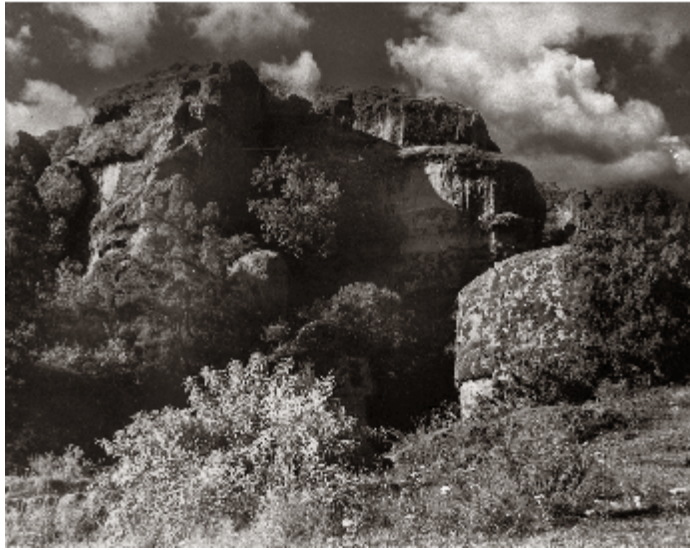
La autora de estas líneas agradece el invaluable apoyo de: Ana Luisa Anza, Fernando Ramírez, Raúl Miranda, Xóchitl Fernández (Agrasánchez Film Archive), Leticia Fontanals, Gustavo Amézaga Heiras, Roberto Fiesco, Héctor Orozco y Antonia Rojas (Filmoteca de la UNAM).

PÁGINAS 76 Y 77
Autor no identificado
Marga López y Manolo Fábregas en el set ideado por Jorge Fernández para *Del brazo y por la calle* (1955) de Juan Bustillo Oro. Cortesía: Roberto Fiesco. Milnubescine.





B.C.-108



ARRIBA *Hermanos Jiménez*, Tepozteco. Col. particular

EN MEDIO *Leonardo Jiménez*. Eullalio González "Piporro", Pedro Infante, José Elías Moreno y otros en *Los gavilanes* (1949) de Vicente Oroná, con la imagen del Tepozteco al fondo. El uso del *back projection* se apuntaba desde la redacción del guión. Filmoteca de la UNAM

ABAJO Croquis efecto *back projection*. Fuente: A. Artís, 1947

1 "Invento cinematográfico de dos jóvenes mexicanos", *El Herald de México* en Los Ángeles, 2 de agosto de 1925, p. 5. Recorte de prensa en Agránchez Film Archive, generosamente proporcionado por Xóchitl Fernández, quien actualmente realiza el rescate de la obra cinematográfica de los Machado.

2 Gustavo García, *Ismael Rodríguez. Memorias*, México, Conaculta, 2014, p.53.

3 *Ibid.*

4 El forlío es una pieza armada que complementa una decoración y sirve de protección a lo que se ve a través de puertas, ventanas y huecos. Funciona para dar la noción de espacio y distancia.

5 Fernando Ramírez (Ciudad de México, 1930), estudió arquitectura en la UNAM. Desde 1948 ha participado como escenógrafo en un centenar de películas. A la fecha acumula reconocimientos por su trabajo y aportaciones al cine nacional, entre otros, el Ariel a mejor escenografía concedido por *Esperanza* (Sergio Olhovich, 1988), dos nominaciones en la misma categoría por *Bajo la metralla* (Felipe Cazals, 1983), *Ciudad de ciegos* (Alberto Cortés, 1990) y *Kino. La leyenda del padre negro* (Felipe Cazals, 1993); el Ariel de oro en 2008, la Diosa de plata, y decenas de diplomas. Es miembro honorario de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. A los 85 años continúa activo e imparte clases en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. E. Lozano, entrevista realizada a Fernando Ramírez en la ciudad de México, los días 14 y 21 de octubre de 2015.

6 Pedro Gallo Soltero (Guadalajara, Jal., 1907-Ciudad de México, 1981) pasó su infancia en el Hospicio Cabañas, posteriormente se trasladó a Mazatlán, donde estudió pintura y arquitectura. A principios de los años cuarenta ingresó al cine como dibujante y rotulista de los créditos de las películas. De 1948 a 1966 se desempeña como pintor decorativo y decorador. Su filmografía puede verse en: http://www.imdb.com/name/nm0303081/?ref=fn_al_nm_2. Elisa Lozano, Entrevista al maestro Fernando Ramírez, realizada en la Ciudad de México los días 14 y 21 de octubre de 2015.

7 Cabe apuntar que algunos de esos especialistas eran estudiantes de la Academia de San Carlos, como Enrique Lechuga, que empezó como pintor de cámara y llegó a ser jefe de pintores.

8 Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984, p.232.

9 Fue utilizado por vez primera en 1903, por Edwin S. Porter en la cinta *The Great Train Robbery*. Quizá el antecedente más remoto del *back projection* sean las imágenes fantasmagóricas del siglo XIX presentadas en locales cerrados donde un hombre escondido proyectaba sobre una tela imágenes que asombraban a los espectadores. Al respecto véase José Antonio Rodríguez, *El arte de las ilusiones, espectáculos precinematográficos en México*, México, SINAFO-INAH, 2009.

10 Elisa Lozano, "La señorita still", *Luna Córnea*, núm. 24, México, Centro de la Imagen, 2002, p. 74.

11 Juan Bustillo Oro, *op.cit.* p. 324.



ARRIBA

Joaquín Argumedo

Rosa María Vázquez en el set de la discoteca diseñada por Salvador Lozano Mena para la película *Amor a ritmo de go-gó* (1966) de Miguel M. Delgado. Filmoteca de la UNAM

ABAJO

Joaquín Argumedo

Rosa María Vázquez baila entre figuras geométricas y discos giratorios, epítome del *Op Art*, en otro set de *Amor a ritmo de go-gó* (1966) de Miguel M. Delgado. Filmoteca de la UNAM

PÁGINA SIGUIENTE

Autor no identificado

Susana Guízar en *Las dos huérfanas* (1944) de José Benavides, con el fondo pintado que simula la ciudad de París. Filmoteca de la UNAM

