

## Escala en Buenos Aires: los primeros años de John Alton en el cine argentino

Por Iván Morales \*

**Resumen:** El siguiente artículo estudia los primeros años de John Alton en el cine argentino, donde se desempeñó como director de fotografía entre 1932 y 1939. Alton nació en el Imperio austrohúngaro, se formó en Hollywood durante los años veinte, a fines de esa década viajó a Europa para ocuparse de los estudios que Paramount tenía en Francia, trabajó brevemente como camarógrafo de exteriores en países de Asia y África, y finalmente llegó a la Argentina, donde permaneció durante siete largos años hasta que regresó a Hollywood definitivamente. El primer aspecto que desarrollaré es la cultura viajera de John Alton y su llegada a Buenos Aires. En segundo lugar, analizaré el rol clave que tuvo Alton en la consolidación de una joven cinematografía nacional que aspiraba a convertirse en industria. A partir de su paso por el proyecto cosmopolita de la productora SIFAL, trabajaré con la película *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935) para dar cuenta de cómo su fotografía implicó una modernización técnica y estética inédita para el cine argentino.

**Palabras clave:** John Alton, dirección de fotografía, cine argentino, *film noir*.

**Resumo:** Este artigo estuda os primeiros anos de John Alton no cinema argentino, onde atuou como diretor de fotografia entre 1932 e 1939. Alton nasceu no Império Austro-Húngaro, se formou em Hollywood durante os anos 1920, no final dessa década viajou à Europa para trabalhar nos estúdios que a Paramount tinha na França, trabalhou brevemente como cinematografista de exteriores em países da África e da Ásia e, finalmente, chegou à Argentina, onde permaneceu durante sete anos até regressar a Hollywood definitivamente. Neste estudo pretende-se, primeiramente, tratar da cultura itinerante de John Alton e de sua chegada a Buenos Aires. Em segundo lugar, entender o papel fundamental de Alton na consolidação de uma jovem cinematografia nacional que aspirava se converter em indústria. Por fim, a partir do seu trabalho no projeto cosmopolita da produtora SIFAL, analisar o filme *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935) com o objetivo de dar conta da modernização técnica e estética sem precedentes que sua fotografia envolveu.

**Palavras-chave:** John Alton, direção de fotografia, cinema argentino, *film noir*.

**Abstract:** This article examines John Alton's work as Director of Photography in Argentina between 1932 and 1939. Alton, who was born in the Austro-Hungarian Empire, developed professionally in Hollywood during the twenties.

At the end of that decade he travelled back to Europe in order to work in Paramount's Joinville studios. Following his brief stint as a camera operator in Asia and Africa, he came to Argentina where he remained for seven long years till his final return to Hollywood. After focusing on Alton's voyages and arrival in Buenos Aires, this article examines the key role Alton played in the consolidation of a young Argentine cinema that yearned to become an industry. Finally, taking into account Alton's involvement in SIFAL's cosmopolitan project, this article examines *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935) to argue that Alton's cinematography heralded a technical and aesthetic modernization yet unknown in Argentina.

**Key words:** John Alton, Cinematography, Argentine Cinema, *film noir*.

**El presente trabajo obtuvo la primera mención en el 6° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por AsAECA y el 32° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2017. El jurado estuvo compuesto por María Aimaretti, Irene Depretris Chauvin y Gloria Ana Diez.**

El nombre de John Alton está inevitablemente asociado al *film noir*. Si bien durante los años cuarenta y cincuenta trabajó como director de fotografía en Hollywood iluminando distintos géneros, donde ya había mostrado un estilo particular, hay una serie de películas que hizo entre 1947 y 1955 –*T-Men* (1947), *Raw Deal* (1948), *He Walked By Night* (1948), *Reign of Terror* (1949), *The Big Combo* (1955)– en las que llevó al límite las convenciones del sistema de iluminación clásico. En esos trabajos hundió las imágenes en la oscuridad de manera sistemática, con sombras de una intensidad y profundidad a las que Hollywood no estaba del todo acostumbrado. El estilo de Alton y su iluminación sombría (con claroscuros, alto contraste, mucha profundidad de campo y angulaciones extrañas), comúnmente asociada con el expresionismo alemán, ha sido uno de los argumentos al que apelaron un conjunto de críticos para revertir la idea demasiado simplista de que el *film noir* tiene una influencia

directa de esa tradición estética germana.<sup>1</sup> Alton había nacido en el Imperio austrohúngaro, pero desde muy joven, a comienzos de la década del veinte, ya estaba trabajando en Los Ángeles. Es decir, era producto de una educación profesional en la industria de Hollywood. Curiosamente, lo que la crítica norteamericana parece omitir, o apenas menciona, es que Alton estuvo en Argentina entre 1932 y 1939, donde fotografió sus primeras dieciocho películas. En Hollywood no había alcanzado el puesto de director de fotografía.

Este artículo no tiene como tema el *film noir*, ni pretende revertir la relación de influencia entre la cinematografía más importante del mundo y la joven cinematografía nacional. De hecho, a primera vista, podría decirse que Alton le dio mucho más al cine argentino que lo que el cine argentino le dio a Alton. Estuvo en el país desde 1932, realizó una de las dos películas fundacionales del cine sonoro –*Los tres berretines*– y trabajó para las dos grandes productoras de la cinematografía nacional –Lumiton y Argentina Sono Film–, donde además de ejercer el rol de fotógrafo participó en el armado y la dirección técnica de los estudios. Sin embargo, el cine nacional también significó para Alton un momento clave en su vida ya que fue el lugar donde hizo sus primeras experiencias cinematográficas con una iluminación de su autoría. Gracias a las películas en las que trabajó, la American Society of Cinematographers lo incorporó como miembro en 1937, cuando todavía estaba en Argentina.

En primer lugar, me referiré a algunas cuestiones relacionadas con la biografía de Alton, marcada por una fuerte cultura viajera. A diferencia de muchos otros extranjeros que llegaron al cine argentino escapando de los totalitarismos europeos, Alton ya venía moviéndose por el mundo por razones laborales o, según sus palabras, “por esta inclinación nómada que me asiste, que me

---

<sup>1</sup> Entre los críticos con una mirada revisionista sobre el *film noir* se encuentran Vernet (1993), Naremore (1998), Elsaesser (2000), Keating (2010), Phillips (2013).

asistirá siempre... de gaucho no más”.<sup>2</sup> Lejos de ser un caso aislado, con su llegada se inició una larga lista de fotógrafos que arribaron al país,<sup>3</sup> lo cual incentiva a leer la conformación del cine argentino desde una perspectiva que ponga el foco en las trayectorias individuales de estos técnicos. Alton ha dejado algunas crónicas de sus viajes en la revista *International Photographer*, publicada por el gremio al que pertenecía (compuesto por fotógrafos, camarógrafos, y otros roles técnicos). Estas notas, además de entregarnos datos sobre la vida de Alton, dan cuenta de una mirada muy perceptiva sobre los problemas y las perspectivas de crecimiento que tenía el cine argentino en sus primeros años.

En la segunda parte desarrollaré la experiencia de Alton en SIFAL (Sociedad Industrial Fotográfica Argentina Ltda.), la productora creada por Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía donde fotografió las dos primeras películas con las que estuvo verdaderamente conforme. Si bien suele proponerse a *Los tres berretines* (1933) y a *¡Tango!* (1933) como las dos películas fundantes del cine argentino industrial (y Alton también trabajó en una de ellas), me gustaría pensar a las producciones de SIFAL como una segunda fundación maldita. Las dos películas fracasaron comercialmente, la crítica se burló de ellas y ambos directores las recuerdan como un frustrado primer paso. Aun así, el cine argentino nunca había alcanzado el grado de sofisticación visual que logró SIFAL (incluso es difícil volver a encontrarlo en películas posteriores). Este aspecto fue el único elemento que valoró la crítica del momento, y en la

---

<sup>2</sup> *Cine Argentino*, n° 51, 27 de abril 1939, p. 31.

<sup>3</sup> La cultura migrante del cine argentino (del país) fue tal que se dio el insólito caso de un judío como Alton fotografiando una película de Gerhard Huttula –*Compañeros* (1936)–, un alemán que inicialmente había llegado a la Argentina para filmar un documental de propaganda nazi. Entre la lista de los fotógrafos extranjeros más importantes de la década del treinta se encuentran: Bob Roberts (Estados Unidos), Adolf Schlasy (Austria), Américo Hoss (Hungría), Francis Boeniger (Suiza), José María Beltrán y José Suárez (España), Pablo Taberero (Alemania), Fluvio Testi (Italia), Ricardo Younis (chileno, pero formado por Schlasy). Otros como Gumer Barreiros (España) y Humberto Peruzzi (Italia) ya estaban aquí desde la década del veinte.

historiografía del cine nacional aparecen como raras excepciones, pero no recibieron ningún análisis. Probablemente, obturadas por el peso y la pregnancia de la cultura popular local que se impuso en la década del treinta – que SIFAL buscó evitar y contrarrestar explícitamente–, las películas del proyecto decididamente cosmopolita que ensayaron Saslavsky y Zavalía hayan ido demasiado lejos. Sin embargo, Alton encontró allí un lugar donde expresarse plenamente.

En los estudios sobre cine argentino no existen trabajos sobre John Alton y hay unos pocos artículos con información general sobre la fotografía en el período clásico-industrial. Muchas veces se repite un lugar común que dice que la fotografía cinematográfica en Argentina ha tenido una amplia corriente expresionista, basado en la inmigración de algunos fotógrafos centroeuropeos. Esto supone dos cosas, por un lado, que todos los alemanes o austrohúngaros que vinieron a Argentina habían trabajado previamente en esa tradición, lo cual no ha sido así (ni Huttula, ni Taberner, ni Schlaszy lo hicieron), y por otro, que todo claroscuro o efecto sombrío es una técnica expresionista. Comúnmente la asociación viene en este sentido ya que algunos policiales argentinos tienen una iluminación de alto contraste típica del género. Pero esta clase de iluminación no tiene como referencia el expresionismo alemán sino el cine policial de Hollywood que ya desde la década de 1910 venía desarrollando efectos lumínicos de este tipo, y que el cine argentino estaba intentando imitar. Este fue el gran modelo en el que se inspiraron productores, directores y fotógrafos. John Alton, formado en Hollywood y poniendo a prueba sus conocimientos en Argentina, fue el que dio el primer gran paso en la modernización estética y técnica para competir en el mercado cinematográfico, y el que transmitió su saber a fotógrafos locales.

### **“De gaucho no más”: viajes, crónicas y traducciones**

En el número de junio de 1932 la revista *International Photographer* anunciaba que John Alton se encontraba en Argentina luego de haber firmado un contrato por seis meses con Enrique T. Susini, presidente de los Estudios Lumiton. Si bien Alton se quedó en el país hasta el año 1939, en ese momento, sus colegas que leían esta publicación gremial pudieron haber interpretado la noticia como un movimiento natural en la vida de un camarógrafo viajero.<sup>4</sup>

La biografía de Alton, ya sea por razones políticas, familiares o laborales, está marcada por un carácter nómada. Los movimientos del fotógrafo por el mundo antes de llegar a Buenos Aires lo ubican en una cantidad insólita de países. Nació como Johann Jacob Altmann el 5 de octubre de 1901 en la ciudad de Sopron, Hungría, pero lleva en su nombre la marca de movimientos migratorios que incluso lo preceden. El apellido Altmann había mutado en Alton antes de que John naciera, cuando su padre, Sam Altmann emigró a Estados Unidos en la década de 1880. Pero Sam regresó a Europa y reestableció la forma alemana del apellido con la que nació su hijo.<sup>5</sup> Hacia el año 1918, en un contexto de posguerra, con pocas perspectivas de crecimiento profesional y fascinado por las historias sobre América que había escuchado de su padre, John decidió viajar a Nueva York. Allí estudió química fotográfica, consiguió un primer trabajo en Cosmopolitan Studios y luego pasó a los laboratorios que Paramount tenía en Long Island. Finalmente, en 1924 atravesó el país y se trasladó a Los Ángeles para trabajar en los laboratorios de Metro-Goldwyn-Mayer. Este es un momento de formación crucial para Alton, donde adquirió experiencia en distintos departamentos técnicos hasta ascender a asistente de cámara, es decir, donde incorporó los conocimientos de un técnico forjado en la

---

<sup>4</sup> En Argentina, la primera noticia sobre Alton la aportó Susini, presidente de Lumiton, cuando anunció al diario *La Nación* nuevas estrellas para el teatro Odeón y la llegada de “un excelente operador, llamado Alston (sic)” (España, 2000: 220).

<sup>5</sup> Los datos de este período de la vida de Alton los tomo del estudio introductorio a la reedición de *Painting with Light* escrito por Todd McCarthy (1995).

industria de Hollywood. Sin embargo, en su primera etapa en Estados Unidos no llegó a ejercer roles principales como el de operador de cámara o director de fotografía.

Antes de llegar a la Argentina, entre 1928 y 1932, Alton hace un largo rodeo por el mundo. Primero como camarógrafo de exteriores para distintas productoras y luego como supervisor del departamento de cámara en los estudios que Paramount tenía en París para producir las *multiple language versions*. Con la aparición del cine sonoro, tanto Hollywood como los cines europeos comenzaron a producir versiones en distintos idiomas de una misma película con el fin de contrarrestar el efecto negativo que podían llegar a tener las barreras idiomáticas en los mercados internacionales. En algunos casos, como el de MGM, llevaron directores, guionistas y actores extranjeros a Los Ángeles; en otros, como el ambicioso proyecto de Paramount, se instalaron en Europa (Vincendeau, 2012). Por esos años, lejos de Estados Unidos, Alton comenzó a escribir sus primeras colaboraciones para *International Photographer* en las que desarrollaba sus experiencias como viajero. En este conflictivo entramado de lenguas que vivía el nuevo cine sonoro, no llama la atención que un fotógrafo errante y políglota como Alton narre episodios donde el eje siempre es la dificultad en la comunicación. En un primer texto<sup>6</sup> cuenta un hecho absurdo donde el director pierde a todo el equipo de filmación en el desierto porque leyó mal un mapa. En una segunda entrega,<sup>7</sup> ya en el tono autobiográfico que tuvieron las cartas que luego envió desde Buenos Aires, relata un episodio más personal. Alton estaba en Estambul para filmar imágenes de mezquitas cuyo destino era *Der Mann, der den Mord beging* (Kurt Bernhardt, 1931), una producción alemana reversionada en tres idiomas, pero en su texto la película pasa a un segundo plano. En su último día en Estambul –antes de emprender viaje hacia Siria, Jerusalén y Egipto, según comenta

---

<sup>6</sup> *International Photographer*, "The Director General", vol. 2, n° 4, mayo 1931, p. 4.

<sup>7</sup> *International Photographer*, "What Happens When Cameraman Has Day Off –In Stambul– Try 'n' Find Out", vol. 2, n° 12, enero 1931, p. 9.

hacia el final del texto—, describe una ciudad caótica y repleta de nacionalidades. Le hablan en una lengua que no comprende y dice no haber conocido ninguna mujer en los últimos tres días. Alton, entonces, narra un encuentro amoroso entre él y una mujer turca “de ojos negros como diamantes”. Si por convención la literatura autobiográfica está poblada de escenas de lectura, Alton, como trabajador de la industria del cine, se representa a sí mismo según el lenguaje que conoce: una persecución cinematográfica. Bajo el subtítulo “Creando suspenso”, intercambia miradas con la mujer, atraviesa calles misteriosas, se cruza con marineros borrachos y describe paisajes exóticos. Cuando finalmente alcanza a la mujer ella le sonrío en silencio. No sabe en qué idioma hablarle, prueba en francés, alemán, húngaro y ruso hasta que harto le pregunta en qué idioma habla. Finalmente llega el remate, ella le contesta: inglés.

La trashumancia y el poliglotismo de Alton parecen condensarse en el apodo con que se conocía a su próximo destino, los estudios que Paramount tenía Joinville: Babel-sur-Marne (Babel sobre el río Marne, su ubicación). A Joinville se lo había bautizado así no solo porque algunas de sus películas podían contar con un número irrisorio de versiones múltiples en diversos idiomas, sino también porque los artistas y técnicos formaban una comunidad verdaderamente cosmopolita. Mientras Hollywood y las cinematografías nacionales buscaban ofrecer a los espectadores del mundo la posibilidad de que sus ídolos de la pantalla hablen y canten en su lengua nativa, alrededor de esta industria transnacional se organizaba una cultura global y migrante de directores, técnicos y actores. De esta manera, Alton, un austrohúngaro formado en Hollywood, conoció a un empresario argentino, Enrique Telémaco Susini que se encontraba en Joinville a propósito del rodaje de *Las luces de Buenos Aires* (1931). De ese encuentro sale la oferta de Susini para que Alton venga a la Argentina a poner en funcionamiento los nuevos estudios de Lumiton.

---

Ya en Buenos Aires, Alton envía una carta al editor de *International Photographer* sobre el estado cinematográfico de Latinoamérica<sup>8</sup> inaugurando una serie de cuatro correspondencias en las que realiza una lectura muy ajustada de las posibilidades, el crecimiento y los límites del cine argentino. La primera sorpresa que se llevó Alton cuando llegó al país fue la diferencia entre el equipamiento técnico que le había prometido Susini (“Luces! Ja! Ja! Tenemos más que suficientes!”) y lo que efectivamente había: “reflectores como los que usan en los estadios de tenis”. Señala que no existe ninguna compañía equipada para producir películas de calidad y que en Lumiton apenas tienen una vieja cámara Bell & Howell y una reveladora Debie. Sin embargo, las posibilidades para desarrollar una industria cinematográfica local estaban dadas. Alton entendió que las películas hispanoparlantes producidas por Hollywood resultaban verdaderos engendros para un espectador latinoamericano: “[en Hollywood] no tienen ni idea de los diferentes acentos; durante una escena de alto dramatismo el público estallaba en carcajadas ¿Por qué? Porque uno de los actores hablaba con acento mexicano y el otro le contestaba con acento cubano. Luego aparecía el personaje de un policía y les gritaba con acento chileno”. Alton finaliza su primera carta adelantando el camino que efectivamente siguió el cine argentino: “El país es hermoso, tiene el famoso tango y es rico en historias que pueden ser fácilmente adaptadas a la pantalla. Las posibilidades son enormes pero no habrá una industria local hasta que técnicos extranjeros tomen el problema en sus manos”.

### **El cineasta argentino y la tradición: Alton en SIFAL**

En medio de estas crónicas, Alton escribe un artículo que a simple vista parece extraño, donde habla sobre la diferencia entre ser *cameraman* y director:

---

<sup>8</sup> *International Photographer*, “Motion Picture Production In South America”, vol. 6, n° 4, mayo 1934, p. 14.

A algunos de los pocos operadores de cámara que hay aquí se les ha dado un megáfono y fallaron como directores. ¿Pero por qué? Fallaron porque en esencia seguían siendo camarógrafos. Todavía se preocupaban por la fotografía, por ordenar las luces, etc. Por lo tanto volvían absolutamente locos tanto al operador de cámara de su película como al *gaffer* [técnico responsable de los equipos de iluminación]. ¿El resultado? La película no estaba ni dirigida ni fotografiada.<sup>9</sup>

Si bien abandona la primera persona de sus crónicas y no menciona ejemplos específicos, Alton está hablando de sí mismo y de sus primeras incursiones en el cine argentino, en las que precisamente se había encargado de la dirección y de la fotografía. En aquella primera entrega para *International Photographer*, cuando hacía el balance de la producción argentina de 1933, decía que de las cinco películas estrenadas las únicas que valían la pena, “al menos técnicamente”,<sup>10</sup> eran las dos que había realizado él. Pero lo cierto es que ambas habían sido conflictivas: *Los tres berretines* (1933) no la pudo terminar por discrepancias con Susini, de hecho su nombre no aparece en los créditos; *El hijo de papá* (1933), una producción independiente que realizó con Luis Sandrini, entró en la mitología del cine argentino porque el actor y coproductor decidió incendiar todas las copias. Recién en 1935, cuando fotografía dos películas para SIFAL, la productora independiente de Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía, Alton realiza un trabajo con el que se siente satisfecho. Envía copias a Estados Unidos para que vean su trabajo e informa a sus colegas: “(...) Mi iluminación finalmente ha llevado la fotografía local a un estándar de calidad, e incluso ha sido comparada con la obra de hombres como Sternberg, Pabst, Eisenstein, etc. Fue el resultado de tres años y medio de trabajo (...)”.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> *International Photographer*, “The Cameraman As a Director”, vol. 6, n° 6, julio 1934, p. 36.

<sup>10</sup> *International Photographer*, vol. 6, n°4, mayo 1934, p. 14.

<sup>11</sup> *International Photographer*, vol. 8, n° 4, mayo 1936, p. 16.

---

El caso de la productora SIFAL es uno de los episodios más curiosos de la historia del cine argentino. Toda su producción consistió en apenas dos películas, ambas fracasaron comercialmente y al día de hoy una de ellas se considera perdida. Sin embargo, en su corta vida, SIFAL reunió un equipo de trabajo excepcional compuesto por nombres que se volvieron claves en el cine argentino: Luis Saslavsky y Alberto de Zavalía en la dirección, Raúl Soldi en la escenografía y John Alton en la fotografía. Alton no fue el único de ese grupo que pasó por Hollywood. Los fundadores de SIFAL, Saslavsky y Zavalía, se conocieron allí en 1933. Saslavsky había llegado a Los Ángeles como cronista cinematográfico del diario *La Nación* y había entrevistado a muchas estrellas de Hollywood, pero pronto abandonó esa profesión para trabajar como una suerte de asesor en temas latinos en los estudios. Zavalía había estudiado abogacía por imposición familiar pero luego de recibirse también decidió cambiar su destino profesional: “en vez de irme a la Sorbona o a Salamanca, me fui a Hollywood” (Calistro *et al*, 1978: 357). Ninguno de los dos tuvo demasiada suerte y regresaron a Buenos Aires. Soldi no tenía relación directa con el mundo del cine, se había formado en Europa como artista plástico y su incorporación a SIFAL se produce cuando Saslavsky, fascinado por sus diseños de afiches cinematográficos, le pide que haga la escenografía. Una vez conformado el equipo, el capital inicial lo puso el padre de Saslavsky, un hombre de la alta burguesía porteña.

El proyecto de SIFAL tuvo la ambición de introducir una vía cosmopolita en el cine argentino que se distinguiera de lo que se conocía hasta entonces como “película nacional”: un sintagma que en los medios gráficos locales remitía a un cine técnicamente precario y temáticamente vulgar, caracterizado por el propio Saslavsky como excedido de color local, es decir, repleto de “gauchos, chinas, compadritos, minas y cocaína”.<sup>12</sup> De hecho, sus dos títulos, *Crimen a las 3*

---

<sup>12</sup> *Sur*, “*Crimen a las 3*. Una película de valores desiguales”, vol. 5, nº 11, agosto 1935, pp. 109-111.

(Luis Saslavsky, 1935) y *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935), borraron del nombre toda referencia que permitiese anclar las películas en el ambiente porteño o criollo, aquellos tópicos de la cultura popular que buena parte de la crítica venía objetando como burdos y de mal gusto, a contramano de lo que público celebraba en las salas. Así, de la combinación de las tres áreas principales (dirección, iluminación y escenografía) surge una obra verdaderamente atípica, con un grado de experimentación con la luz y el espacio cuya genealogía estética estaba lejos de las formas del espectáculo popular criollo con las que se asociaba al cine nacional. Por un lado, sus referencias hay que buscarlas en el sofisticado estilo visual del cine de Josef von Sternberg, específicamente la película *The Docks of New York* (*Los muelles de Nueva York*, Josef von Sternberg, 1928) sobre la cual está basada *Escala en la ciudad*. Por otro, los guiones de las dos películas, en lugar de adaptar un sainete o una revista del teatro porteño, parecen tener como base un cuento que había publicado Saslavsky algunos años antes en el diario *La Nación*, “Greta y Loretta” (1931), y que hoy ha quedado en el olvido. El cuento narra la historia de un crimen en la vida de dos artistas marginales del teatro de variedades, una alemana y otra inglesa, que hacían giras por distintos puertos del mundo.

De manera previsible, SIFAL fracasó en las salas de cine: sus producciones no atrajeron al público y la crítica las trató con desdén, acusándolas de pretenciosas y remarcando el grave error de haber usado a jóvenes aficionados en lugar de actores profesionales. Así todo, si hay un elemento que la crítica no dejó de reconocer fue el trabajo visual. Entre las críticas que recibieron las dos películas, los textos de la revista *Cinegraf* –caracterizada por su nacionalismo conservador y por sus posiciones extremas y reaccionarias frente al joven cine nacional– son los que mejor expresan la encrucijada en la que se encontró SIFAL: ¿cómo ser universal en el contexto de un cine prematuro al que se le exigía definir su carácter “nacional” desde todas las orientaciones ideológicas

---

del campo cultural? La revista dirigida por el intelectual católico Carlos A. Pessano resaltó y analizó los méritos fotográficos y plásticos, pero como los escritos de esta publicación solían tener una doble articulación sus críticas nunca se agotaban en el juicio estético. *Cinegraf* se jactaba de ejercer una crítica cinematográfica culta y especializada, algo que efectivamente hacía, pero entre sus principales objetivos también estaba el de reorientar el destino moral de la imagen nacional que veía perderse en manos de la cultura y el mercado de masas. En este sentido, así como fue capaz de hacer la mejores observaciones sobre la películas, señalando en *Crimen a las 3* un “empleo de luces desacostumbrado” y “el afán de querer superar un acervo cinematográfico repleto de personajes que revela detestar” –el cine de temática arrabalera contra el también que se posicionaba la revista–; a su vez le reclamó a Saslavsky que recurra a temas “más sencillos, más argentinos y hasta más fáciles”.<sup>13</sup> Del mismo modo, dijo de *Escala en la ciudad* que “tiene presencia de cinematógrafo” pero es fría, cerebral y hay en ella “una negación de argentinidad” que a pesar de querer evitar “el remanido cafetín de la película nacional” posee la misma “catadura moral”.<sup>14</sup> En definitiva, aunque los logros visuales de las dos películas eran impactantes, *Cinegraf* nunca iba a aceptar la voluntad universalista de Saslavsky y Zavalía cuando la identidad nacional que defendían las élites estaba siendo puesta en riesgo en manos de la cultura de masas.

El proyecto de ambición cosmopolita de SIFAL, entonces, no conformó a nadie: ni al sector del nacionalismo conservador representado por *Cinegraf*, que proyectaba un cine volcado sobre valores telúricos esencialistas, fundado en la tradición criollista y alejado de una cultura urbana a la que consideraba pervertida; ni al nacionalismo de corte popular, encausado por productores y exhibidores que buscaban atraer a un público seducido por el tango y por las

---

<sup>13</sup> *Cinegraf*, n°41, agosto 1935, p. 39.

<sup>14</sup> *Cinegraf*, n° 44, noviembre 1935, p. 44.

estrellas de la industria del espectáculo local. Pero un hecho todavía más iluminador es que la producción de SIFAL tampoco conformó a los propios directores. Luego del fracaso comercial de *Crimen a las 3*, Saslavsky escribió, en tercera persona, una crítica demoledora en la revista *Sur* sobre su propia película donde repasa cada uno de los errores en los que incurre cuando intenta evitar los vicios de la “película nacional”.

Lo que se puede leer tanto en las críticas de *Cinegraf* como en las dos películas es una discusión mayor, que sobrevoló toda la década del treinta, en torno a la pregunta por la autenticidad de lo nacional en la cultura argentina. De algún modo, SIFAL intentó dar una respuesta (insatisfactoria) a un debate del campo de las letras que se estaba trasladando hacia el campo del nuevo fenómeno audiovisual. Si al cine argentino se le exigía responder a una tradición cultural (que claramente como nuevo arte de masas no poseía),<sup>15</sup> el proyecto cosmopolita de SIFAL contestó alineándose con las “lecturas antinacionalistas” borgeanas que podían encontrarse en una revista como *Sur*, de la que Saslavsky formaba parte como redactor.<sup>16</sup>

Ahora bien, en este contexto de críticas y revisiones sobre qué temas, historias y mundos diegéticos debía representar el cine argentino, el trabajo visual llevado a cabo por SIFAL, que casi todos coincidieron en remarcar, no es un tema de segundo orden, aunque haya quedado obturado por otras discusiones más urgentes de la época. En este sentido, las dos producciones también

---

<sup>15</sup> El propio Alberto de Zavalía afirma en este sentido: “El cine extranjero, en esa época, era el 90 por ciento o más. No teníamos una tradición cinematográfica. En literatura la había: si arrancamos de *Facundo* a *Martín Fierro*, había una tradición. En teatro, inclusive, si nos remontamos a los Podestá, la había. El cine mudo argentino no se conocía; era para especialistas; no había una tradición formada. Había que ir directamente a lo que venía de afuera (...)” (Calistro *et al*, 1978: 365).

<sup>16</sup> Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié retoman estas ideas de Borges que culminaron en el célebre ensayo *El escritor argentino y la tradición* (1952) para leer con mucha lucidez la relación de Borges con el cine argentino. En ese ensayo Borges “examina la identidad de las letras argentinas a partir de los diferentes usos (y abusos) del lenguaje folclórico y del llamado ‘color local’” (2010: 48), eso mismo que irritaba a Saslavsky en el cine nacional.

fueron relegadas de la historia del cine nacional, que en general solo se refiere a ellas como un objeto extraño dentro de una época dominada por la productividad del tango en el cine. Incluso ambos directores y el escenógrafo, en entrevistas posteriores, se han referido a sus óperas primas con reparos. John Alton, en cambio, las consideraba sus mejores trabajos. Volver sobre SIFAL permite no solo recuperar el trabajo del fotógrafo y de los directores, sino demostrar que, a pesar de haber quedado tapadas, ambas son obras relevantes y están lejos de ser la antítesis de lo que necesitaba el cine argentino de la época para crecer.



Figura 1

SIFAL implicó un gran paso en la modernización artística y técnica que se le reclamaba a la cinematografía local para comenzar a parecerse a los competidores de las cinematografías centrales. Un pequeño primer ejemplo, aunque elocuente, es el hecho de que la única tapa que *Cinegraf* dedicó a una estrella local (una revista que, como vimos, jamás fue condescendiente con el cine argentino) fue justamente a María Nils, la protagonista de *Crimen a las 3*. Ya en la crítica que citamos antes, a pesar de sus pobres dotes actorales (“se mueve como una autómatas y su voz parece cosa de ventriloquía”), no dejó de notar que la actriz “destaca una brillante figura y aparece excelentemente

fotografiada”.<sup>17</sup> Esto no era un simple cumplido. Con este elogio María Nils se insertaba en la serie de tapas con fotos de gran calidad que realizaba *Cinegraf* (Fig. 1). Cada una de ellas tenía el rostro de una nueva estrella internacional (Marlene Dietrich, Myrna Loy, Joan Crawford, etc.). Claro que María Nils no volvió a actuar en ninguna otra película en su vida, pero el trabajo fotográfico de John Alton había dejado en evidencia que el cine argentino, para generar sus propias estrellas, necesitaba tanto de los actores populares como de la calidad artística y técnica (un hecho que terminará de demostrar en sus trabajos posteriores cuando le toque fotografiar a Libertad Lamarque). En este mismo sentido hay que leer otros elogios a la iluminación de Alton y a la escenografía de Soldi:

La fotografía de numerosas escenas logra por primera vez una calidad, una riqueza de tonos y una transparencia extraordinarias. Los personajes pueden caminar unos metros sin que el paso de una habitación a otra implique un desastre de la luz y actúan dentro de escenarios de líneas desusadas en los films argentinos.<sup>18</sup>

Aquí no solo puede leerse una valoración estética, sino también algo todavía más básico y fundamental para cualquier cinematografía que apunte a emular la narración clásica de Hollywood, como el hecho de mantener la continuidad lumínica en los cambios de planos o escenas. Años más tarde, poco antes de partir hacia Hollywood para siempre, cuando ya era un fotógrafo reconocido en el medio local, Alton no solo afirmó que *Crimen a las 3* era la primera película que consideraba poseedora de una fotografía “americana”, sino que en un viaje a Estados Unidos que había hecho en 1937 se la mostró a John Ford y éste le dijo que la fotografía era mejor que la que podían lograr ellos en sus estudios!<sup>19</sup> Dado que *Crimen a las 3* se considera perdida es imposible contrastar las descripciones de *Cinegraf* o las declaraciones de Alton, sin embargo, *Escala en*

---

<sup>17</sup> *Cinegraf*, n°41, agosto 1935, p. 39.

<sup>18</sup> *Cinegraf*, n°41, agosto 1935, p. 39.

<sup>19</sup> *Cine Argentino*, n° 51, 27 de abril 1939, p.31

*la ciudad* puede darnos algunas pistas ya que fue leída en la misma clave por la revista:

El grato y armonioso manejo de luz, reflejada en tonalidades de expresiva y fina sugestión –que debemos atribuir a John Alton, técnico enemigo de contrastes bruscos y responsable de primeros planos envueltos con gusto que lo distinguen, y de interiores que revelan aquí, por primera vez, un sentido de la profundidad de un decorado–; la continuidad de ángulos y planos que consigue imprimir un estilo singular a esta película; los pasillos desiertos, las paredes desnudas, los ambientes todos donde la mano de un pintor novísimo ricamente dotado, Raúl Soldi, selló con su estilo plásticos y diseños extraordinarios, son los valores medulares de *Escala en la ciudad*. Desde este punto de vista, se nos ha hablado en un lenguaje inédito hasta ahora.<sup>20</sup>

### “Pintar con luz” la ciudad y los suburbios

*Escala en la ciudad* narra la historia de un romance de un día de duración entre Jaime e Isa. El relato se inicia cuando Jaime, que viaja mantenido por una mujer millonaria a la que nunca conocemos, llega al puerto donde Isa trabaja como prostituta. El triángulo amoroso lo completa Cristian, que es capitán de otro barco e intenta reconquistar a Isa antes de volver a zarpar. Hay una cuarta mujer, Tita, compañera de Isa, que quiere persuadir a Cristian porque está enamorada de él. Lo que parece una jugosa intriga melodramática es en verdad una desapasionada historia de cuatro personajes que parecen estar atrapados en ese puerto que los reúne a todos. Para un público ávido de historias ligadas a la tradición melodramática tanguera y acostumbrado a las películas asombrosas de Hollywood, el rechazo que produjo es comprensible. Isa, la protagonista, es inclasificable dentro de una tipología genérica: se mueve en el territorio de las *vamp* pero habla y se comporta como una *ingenua* (así la definen otras prostitutas del puerto), y vive con culpa su sexualidad. Los

---

<sup>20</sup> *Cinegraf*, n° 44, noviembre 1935, p. 44.

personajes masculinos se mueven como autómatas, no encarnan la figura del héroe ni la del villano y ambos son igual de egoístas y despreciables, por lo tanto, no hay antagonismo real entre ellos. Finalmente, si bien la película invita a identificarse con Isa, veremos que la historia no la castiga ni la redime en términos convencionales. Pero todas estas características, que parecen producto de malas actuaciones y de un guion con serios problemas de construcción dramática, se aglutinan en una película de atmósferas visuales inéditas para el cine nacional. Así, el tono medio y melancólico que domina a la narración y a los personajes, junto a las imágenes de un puerto enrarecido y poetizado, vuelven a *Escala en la ciudad* un objeto muy atractivo.

Así como veíamos que el nombre Buenos Aires está borrado del título, consecuentemente tampoco hay elementos localistas que permitan anclar la historia en esta ciudad: el puerto podría ser cualquier otro. Este rasgo, que llevó a *Cinegraf* a afirmar que “el título enuncia la fugitiva y foránea visión”, produjo en un extranjero como Alton el mismo juicio, pero con el sentido inverso. En una de las cartas enviadas a la revista *International Photographer* dice que Zavallá, con esta película, “desestima el prejuicio que buena parte del mundo tiene sobre Argentina. Prueba que Buenos Aires es una ciudad tan moderna como Londres, Nueva York, París o Los Ángeles, que los indios no están corriendo por las calles, y que el único gaucho en Buenos Aires trabaja en las películas”.<sup>21</sup> Sin embargo, la atmósfera que predomina en *Escala en la ciudad* parece ajustarse mucho más a la visión de *Cinegraf*, aun cuando su enunciado buscaba juzgar negativamente. Si la película genera alguna conexión entre Buenos Aires y otras metrópolis, se debe menos a una celebración de los aspectos positivos de la modernización urbana que al hecho de que sus personajes son sujetos que parecen estar en tránsito por esta ciudad y podrían estar en cualquier otra: están despojados de toda pertenencia a un territorio determinado. Cada uno de ellos se mueve en zonas marginales

---

<sup>21</sup> *International Photographer*, vol. 8, n° 4, mayo 1936, p. 16.

---

de la ciudad, es decir, en la cara oscura –no iluminada– de la modernidad. Ni siquiera puede atribuírseles la pureza moral con la que el cine solía caracterizar a los personajes rurales que migraban a la ciudad porque están atrapados en un lugar intermedio, el puerto, un espacio de llegada y partida: Cristian es el capitán de un barco que se está yendo; Isa quiere irse; la amante millonaria de Jaime (siempre en fuera de campo) no baja del barco en el que llegaron y lo espera sabiendo que va a volver a subir; y Tita, la compañera de Isa, se termina suicidando porque no encuentra otra salida a su angustia. La única promesa de escape y felicidad de ese espacio de inestabilidad parece ser el romance que viven Jaime e Isa durante veinticuatro horas. La pareja sueña con escapar juntos al campo (ni a los suburbios ni al centro de la ciudad) y criar animales, pero él rompe la promesa, regresa al barco con la mujer que lo mantiene e Isa queda atrapada una vez más en el puerto.

El centro de la película, entonces, no está puesto en la interacción de los personajes con una Buenos Aires de construcciones modernas ni en registrar una vida urbana de multitudes agitadas. Es cierto que existe una secuencia de montaje que narra el viaje de Jaime e Isa desde el puerto hacia el centro, en un recorrido que va de la oscuridad a la luz, pero la forma en que está incluido en la película expone un conflicto con la ciudad antes que una adaptación. Este procedimiento narrativo y visual que en el cine de Hollywood de los años veinte y treinta se había vuelto paradigmático para mostrar la relación de los personajes con la experiencia de la modernidad, en *Escala en la ciudad* se expresa mediante la superposición de un plano de la pareja sobre imágenes nocturnas de la ciudad. Isa y Jaime aparecen sobreimpresos en Buenos Aires como si fuesen dos fantasmas deambulando por un lugar que les es ajeno (fig. 2): primero los vemos recorrer la zona portuaria con sus estructuras de hierro y las calles vacías e iluminadas por faroles públicos; luego una fábrica con sus chimeneas en primer plano y las luces de la ciudad en el fondo; finalmente, cuando atraviesan al centro, los vemos pasar por un edificio histórico y por la

Avenida de Mayo hasta llegar a las luces de la calle Corrientes con sus carteles de neón.



Figura 2 (*Escala en la ciudad*)



Figura 3 (*Sunrise*)



Figura 4 (*Muñequita porteña*)

Como sostiene Patrick Keating (2016), el motivo visual de los personajes atravesando la calle (*the crossing-the-street shot*) es una estrategia a la que recurrían los cineastas de Hollywood para expresar la ambivalencia entre el orden y el caos de la vida moderna. En este sentido, la secuencia que filman Zavallía y Alton es muy similar, por ejemplo, a lo que habían hecho F. W. Murnau y su fotógrafo Karl Struss en *Sunrise* (1927) (fig. 3), paradigma cinematográfico de la oposición ciudad-campo. Pero no era la primera vez que el cine argentino tomaba este recurso. El propio Alton ya había filmado en *Los tres berretines* la famosa secuencia de apertura que muestra a la ciudad en su esplendor moderno. Un ejemplo todavía más claro por la similitud visual es el final de *Muñequita porteña* (1931). Aquí, José Agustín Ferreyra y el director de fotografía Gumer Barreiros registraban la transformación de Buenos Aires a la manera de las sinfonías urbanas de la década del veinte y terminaban en un último plano con la pareja romántica caminando por el medio de Avenida de Mayo, plenamente integrada a la ciudad (fig. 4). A diferencia de *Escala en la ciudad* donde el centro nocturno es un lugar hostil para la pareja, en estos registros diurnos de la vitalidad y movilidad porteñas los personajes hacían suya la ciudad.

Ahora bien, la representación de la ciudad en el cine argentino, a la vez que podía expresar el proceso de modernización que estaba viviendo Buenos Aires, también insistía en representar una vieja ciudad que ya estaba dejando de existir pero que todavía podía ser estéticamente productiva. Los espacios típicos del tango –el arrabal, el barrio, el cafetín, el cabaret– fueron explotados por el cine argentino como vehículos mitologizantes para configurar una Buenos Aires atemporal en la que vivía una imagen cristalizada de la identidad nacional. Los hombres de SIFAL hicieron todo lo posible por intentar desarmar esa imagen. Así como Saslavsky confesaba haber querido evitar el puerto porteño en *Crimen a las 3*, Zavalía en *Escala en la ciudad* se distanció de la manera típica de representar el bajo fondo de la “película nacional” o, como diría *Cinegraf*, “el remanido cafetín”. El trabajo de Alton junto al resto del equipo iba a ser clave para conseguir este objetivo.

El bajo fondo portuario es el espacio central de *Escala en la ciudad*, pero está muy lejos de las imágenes pintorescas con las que se solía representarlo. En una película del año anterior como *Riachuelo* (Luis Moglia Barth, 1934), cuyo nombre ya anticipa cierto carácter de postal porteña, el personaje de Sandrini afirma su argentinidad e identidad lingüística cuando trata de loco a un alemán porque no le entiende lo que dice, en el café del puerto se canta tango y los malevos todavía usan cuchillo.<sup>22</sup> *Escala en la ciudad* parece proceder a la inversa punto por punto: la multiplicidad de lenguas no genera un conflicto de nacionalidades porque, como dice Isa, “todos están de paso” (los marineros, las prostitutas y las actrices de los locales que rodean al puerto vienen de todos los lugares del mundo), en la banda sonora suena un *foxtrot* melancólico y,

---

<sup>22</sup> El bar donde se reúnen los personajes de *Riachuelo* exagera la iconografía localista a tal punto que la manera en que ingresa la cámara a ese espacio es a través de un insólito procedimiento que duplica el pintoresquismo de la película. Lo que parece ser un plano general del puente del Riachuelo rápidamente se nos devela como falso: la cámara comienza a moverse hacia atrás, se empieza a ver un marco, luego la pared, luego el bar entero, y eso que creíamos que era un registro de lo real es en verdad una fotografía colgada.

sobre todo, la estilización de la imagen obtura la representación pintoresca o costumbrista de los espacios.



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Si, como lo define Lila Caimari, el bajo fondo es “un agregado de escenas y personas de la imaginación urbana” (2012: 156), Zavalía, Soldi y Alton imaginaron con libertad un bar de arrabal que no se parece a ningún otro, con una escenografía atravesada por líneas oblicuas, sombras proyectadas y movimientos de cámara que aprovechan ese escenario saturado. La escena del bar en *Riachuelo* (fig. 5) muestra un bar típico (despojado, con las mesitas y la orquesta de mujeres en el fondo) y está iluminada de manera uniforme, su finalidad es crear el ambiente adecuado para que el espectador vea a Sandrini interactuando con el resto de los personajes. Por el contrario, en *Escala en la ciudad* la narración de la acción se va diluir en composiciones pictóricas que buscan producir un impacto visual antes que contar determinada acción dramática. En el plano que establece el espacio del bar (figs. 6, 7, 8), la

escenografía excede toda motivación realista-costumbrista: a pesar de que pueda resultar verosímil que el bar esté ambientado como un barco, Soldi carga de objetos la imagen hasta el último detalle estilizando la arquitectura del lugar. Para iluminar esta escena, Alton recurre a dos estrategias. En primer lugar, no deja de manipular la luz al servicio de la narración. Como se ve en las imágenes, la decisión de jerarquizar la luz del fondo y dejar los sujetos y elementos menos iluminados en primer plano no solo crea un interesante efecto de contraste, sino que permite diferenciar el espacio para privilegiar la acción en el escenario, crear profundidad en la imagen y despejar el caos escenográfico.



Figura 9



Figura 10

En segundo lugar, cuando Zavallía descompone la escena en planos más cortos la iluminación de Alton se vuelve plenamente expresiva. Por ejemplo (fig. 9), la entrada del bar que antes estaba iluminada de forma pareja y en clave alta (fig. 6), ahora está enrarecida por los dos conos de luz que generan las lámparas del techo, por las sombras proyectadas (del personaje apoyado en la pared, de las tiras curvas de la escenografía sobre la escalera), por las siluetas a contraluz de bordes definidos (el hombre apoyado en la baranda, las líneas del techo, la puerta con el marco irregular) y, en consecuencia, por el uso que hace del contraste entre el negro de las siluetas y el gris de las paredes en ese espacio reducido. En la figura 10, Alton aprovecha nuevamente la escenografía

para proyectar las sombras de los escalones sobre la pared, generando un encuadre interno que enmarca a un marinero cuidadosamente dispuesto en el plano y embellecido por el brillo de luz colocado en su hombro. Aunque el diálogo entre un capitán de barco y dos bailarinas esté sucediendo en el frente de la imagen, la atención del espectador se pierde en el trabajo de voluntad pictórica que domina todo el plano.

Me interesan estos ejemplos porque permiten empezar plantear la pregunta sobre qué clase de fotógrafo era este joven Alton. El hecho de que la crítica del momento haya encontrado en *Escala en la ciudad* conexiones con Sternberg y otros grandes realizadores para los que la plasticidad de la imagen era central (Eisenstein, Pabst, Borzage) sin dudas tiene su raíz en las intenciones de Zavalía y Saslavsky por elevar el estatuto artístico del cine argentino bajo determinados ideales de sofisticación, pero su materialización se debe principalmente a la dirección de fotografía. ¿Qué era aquello que había en la imagen de *Escala en la ciudad* que motivó estas comparaciones y por qué Alton se lo comunicaba con orgullo a sus pares en Estados Unidos? No pudo haber sido solamente la similitud del argumento y la escenografía entre *Escala en la ciudad* y *The Docks of New York* (la historia de un hombre que llega al puerto de Nuevo York y se enamora de una prostituta) aquello que produjo la referencia en los contemporáneos que vieron la película. El cine de Sternberg (en dupla con fotógrafos como Harold Rosson y Lee Garmes) se caracterizaba por su “sentido pictórico-visual” (Baxter, 1971: 10), donde la creación de atmósferas a través del cuidadoso trabajo con la luz y la sombra muchas veces predominaba sobre la narración. Algo de ese mundo visual particular con sus composiciones lumínicas de gran dramatismo aparecía en la película argentina.

Lo llamativo es que para el año 1935, John Alton, quien recién estaba iluminando sus primeros trabajos y cuya experiencia estaba ligada a producciones rápidas y de bajo presupuesto, haya logrado esta película afín al

pictorialismo sternbergiano. Algo del contexto nacional tuvo que haber influido. Es difícil pensar que Alton tuviera la oportunidad de experimentar con la luz como lo hizo en esta película de haberse quedado en los lugares de trabajo anteriores a su llegada a Argentina: durante los años veinte en Hollywood había tenido puestos menores y la competencia para convertirse en director de fotografía era mucho mayor, y a comienzos de la década del treinta en Joinville cumplía el rol de supervisor técnico. No se puede afirmar si lo que motivó a Alton a venir a Buenos Aires fue su espíritu nómada, sus aspiraciones profesionales o un buen contrato, pero lo cierto es que aquí encontró un espacio donde todo estaba por hacerse, ya sea encargarse de los estudios cinematográficos nacies o participar de un proyecto independiente y de orientación cosmopolita como el de SIFAL, en el que estaban dadas las condiciones para desarrollar una película con esas ambiciones estéticas. En el campo cultural porteño, que se caracterizaba por tener una cinefilia intensa, Josef von Sternberg era un director muy estimado. Se habían visto sus películas, se organizaban conferencias sobre su cine y se escribía sobre él en las revistas culturales. No es extraño, pues, que los hombres de SIFAL lo hayan tomado como modelo a seguir. Hasta el mismo Saslavsky lo había entrevistado en Hollywood y le había expresado su admiración.<sup>23</sup> No obstante, para llevar a cabo la película necesitaron de la pericia técnica y estética que pudiese poner esas influencias en imágenes.

En los estudios sobre cine, la figura de Alton ha estado históricamente ligada al estilo tan particular que logró en los *films noir* de fines de los años cuarenta. A tal punto que el resto de su larga filmografía no ha recibido ningún análisis exhaustivo. James Naremore, que escribió con mucha lucidez sobre este período, sin salirse del corpus *noir* da una definición –una sospecha– que

---

<sup>23</sup> En las crónicas sobre su estadia en Hollywood cuenta que Sternberg le pregunta “¿Por qué ha querido hacerme una *interview*?”, a lo que Saslasky responde “Además de gustarme sus argumentos, me gustan esos decorados cargados de estatuas, los tules, las cortinas, las persianas y los efectos de luz y de sombras. Me gusta su barroquismo. Creo que si yo llegase a dirigir una película se parecería a las suyas” (Saslavsky, 1983: 39).

parece ajustarse retrospectivamente al trabajo del fotógrafo en *Escala en la ciudad*: “Quizás siempre haya sido un esteta sternbergiano más que un tipo duro” (1998: 174). Por supuesto que Naremore no vio *Escala en la ciudad*, la obra más sternbergiana de Alton (una rareza incluso en comparación con otras de sus películas argentinas), porque su etapa fuera de Hollywood ha pasado desapercibida para la crítica norteamericana. Pero su intuición es iluminadora. Nota que el cine de Alton no puede ser caracterizado solamente por el estilo más bien crudo con que se suelen describir sus trabajos dentro del cine negro (contrastes bruscos, sombras proyectadas, luces dirigidas y de bordes duros, lentes angulares, iluminación en contrapicado); que aun en estas películas se puede observar que está especialmente interesado en trabajar con la paleta de grises.

No quiero decir que la obra de Alton se haya mantenido igual en un período que abarca veinte años. Un fotógrafo no solo cambia su estilo a lo largo del tiempo sino, sobre todo, reacciona a los cambios tecnológicos y a la coyuntura histórica. De hecho, en 1949 Alton escribe que “los espectadores se están cansando de la fotografía edulcorada de ayer” (1949: 45) y que a partir de la experiencia de la Segunda Guerra Mundial comenzaron a relacionarse con imágenes “descarnadamente reales”. Hollywood, por lo tanto, se vio obligado a volcarse a una “fotografía realista” (135). Pero –como han notado investigadores como Naremore o Keating que tienen una mirada revisionista sobre el *film noir*–, el célebre libro de Alton, *Painting with Light*, más allá de estas declaraciones sobre una urgencia realista, no es el “manifiesto *noir*” que uno podría suponer (Keating, 2010: 258) si lo comparamos con las películas que realizaba cuando lo publicó. Por un lado, esto puede deberse a que es un libro destinado al público no profesional. Por otro lado, también da cuenta de que Alton, a pesar de la originalidad de sus películas de fines de los cuarenta, conoce a la perfección las técnicas de iluminación de estudio y adscribe a la retórica clásica de la iluminación hollywoodense (Naremore, 1998: 172).

*Painting with Light* lleva en su título un claro posicionamiento sobre el valor artístico de la dirección de fotografía. Alton adhiere a un discurso sobre la disciplina que la American Society of Cinematographers venía defendiendo desde su creación en los años veinte. Los fotógrafos cinematográficos no son técnicos ni artesanos, sino artistas que pintan con luz. Un *cliché* que ya en 1930 Victor Milner (el famoso director de fotografía de Paramount) había usado para titular su texto del *Cinematographic Annual* publicado por la ASC (Keating, 2010: 258). Para la misma época, cuando el joven Alton llegaba a Buenos Aires y escribía sus primeras impresiones, daba algunas pistas en este sentido. Al indagar sobre los gustos del público local se muestra consternado porque en la cartelera fracasan las películas “artísticas” hollywoodenses o europeas. Obras como *The Sign of the Cross* (Cecil B. DeMille, 1932), *The Kiss Before the Mirror* (James Whale, 1933), y la “bellamente fotografiada” *Der Rebell* (*The Rebel*, Kurt Bernhardt, 1933).<sup>24</sup> La primera estaba fotografiada por Karl Struss, uno de los padres del pictorialismo fotográfico. La segunda por Karl Freund, el camarógrafo y fotógrafo del expresionismo alemán ya integrado al sistema de Hollywood.

En verdad, cierto ideal de belleza y expresión artística operaba en todos los fotógrafos de Hollywood porque era una de las funciones a considerar cuando tenían que iluminar un plano o una escena. Pero lo que distingue a un fotógrafo de otro es la manera de lidiar y jugar con ese sistema de normas. Patrick Keating, en su trabajo sobre la iluminación cinematográfica en el cine de estudios de Hollywood, señala que la “retórica de la luz” está determinada por tres componentes: una serie *convenciones* (iluminación de los actores y actrices; efectos de iluminación para imitar la realidad; esquemas de iluminación según el género narrativo; composición de la imagen), un conjunto de *funciones* que pueden adquirir esas convenciones (narración, realismo, cualidad pictórica, *glamour*) y un *discurso* sobre qué se puede hacer y qué no

---

<sup>24</sup> *International Photographer*, vol. 6, n° 4, mayo 1934, p. 14.

con esas convenciones multifuncionales (2010: 3). Dentro del sistema de iluminación clásico, Keating llama “clasicistas” a aquellos fotógrafos que persiguen un “arte del equilibrio”, es decir, que apuntan a integrar armoniosamente las distintas convenciones y funciones de la luz en una película. En cambio, los fotógrafos “manieristas” son aquellos que experimentan las posibilidades estéticas de una de esas funciones en detrimento de las otras. En este sentido, un fotógrafo manierista “puede sacrificar el realismo en favor del glamour, o sacrificar la claridad narrativa en favor de la atmósfera” (2010: 190), como vimos, por ejemplo, en la escena del bar de *Escala en la ciudad*. Si volvemos a esta película podemos recuperar esa sospecha de Naremore que mencionábamos al comienzo, antes de iniciar este largo rodeo. Alton como un “esteta sternbergiano”, un fotógrafo formado en el sistema clásico pero con claras inclinaciones manieristas, interesado en las posibilidades pictóricas de la imagen cinematográfica.

En *Escala en la ciudad* la luz es más que un recurso mediante el cual iluminar la película, es el eje conceptual que estructura toda la obra: caracteriza a los personajes, define los espacios y expresa los conflictos. Habíamos adelantado algo cuando trabajamos la secuencia de montaje que divide a la película en dos: Isa y Jaime realizan un trayecto que comienza en la penumbra del puerto, atraviesa las luces nocturnas de la ciudad y llegan al centro. Allí conocen a unos excéntricos personajes que los invitan a participar en una obra de teatro. Aceptan actuar y a la mañana siguiente amanecen en una casa de campo. Luego de esta secuencia regresan al puerto y se cierra la estructura circular. Para contar ese movimiento donde la luz juega un papel central, la narración visual de Zavalía depende de la capacidad fotográfica de Alton.

Alton guarda a lo largo de la película una iluminación especial para la protagonista. Si bien no es el más clásico de los fotógrafos, hemos visto que su formación responde al sistema de normas y convenciones de la iluminación

hollywoodense, por eso sus momentos de experimentación con la luz tendrán como base ese sistema más o menos estable. En este sentido, cuando fotografía a Ester Vani, la actriz que interpreta a Isa, lo hace bajo los parámetros de caracterización de las estrellas de Hollywood: busca realzar el *glamour* subordinando otras funciones como la ilusión de realismo.

Comparemos cómo introduce a los dos personajes principales de la película. Podríamos decir que la primera vez que se nos presenta a Jaime realmente no lo vemos. El primer plano de su rostro (fig. 11) remite al estilo por el cual Alton es tan conocido, la oscuridad domina todos sus rasgos: iluminado en clave baja, los ojos hundidos, una luz lateral que apenas deja ver el costado derecho de su cara y una segunda fuente del otro lado para delinear el borde izquierdo y separarlo del fondo. Si el espectador se guiara por la manera en que se presenta a este personaje no hay manera de que pueda depositar confianza en él. A la inversa, en el plano en el que vemos por primera vez el rostro de Isa la vemos nítidamente (fig. 12). No importa que el puerto sea el sitio más oscuro de la ciudad, Alton no dejará a la protagonista en la penumbra. Isa está plenamente iluminada, con una luz suave y frontal, apenas unas sombras débiles a los costados y en el cuello modelan su cara.



Figura 11



Figura 12

Este esquema básico se mantiene, con variaciones, en distintos momentos de la película. Puede explotar el ideal de belleza femenina como en la figura 13, cuando en un primerísimo primer plano agrega una luz dirigida a sus pupilas. O, en un ejemplo más interesante (fig. 14), la acción dramática puede exigirle un enrarecimiento en el rostro de la actriz. En este plano Isa está con Jaime en su habitación y escucha pasos que se acercan por el pasillo, ella teme que sea su antiguo amante. Alton abandona la luz frontal y elige una luz lateral que naturalmente genera una sombra en el costado contrario de su rostro. Podría atenuar esa sombra con una luz de relleno, sin embargo decide dejar la mitad de su cara a oscuras. Para conservar el *glamour* de la actriz Alton toma dos decisiones: provoca un resplandor intenso con una luz trasera que realza el color rubio de su pelo e intensifica la mirada con el recurso de la luz direccionada a sus ojos. Finalmente, remata la composición enmarcando a Isa dentro del soporte de la cama donde está acostada. De haber mantenido el esquema de iluminación parejo y frontal el plano hubiera perdido toda la intensidad dramática que demandaba esa escena. En cambio, logra un balance entre la atmósfera que necesitaba ese momento de la historia y el principio de *glamour* que pide acentuar el atractivo visual de la actriz. Todavía más, un rostro inexpresivo como el Ester Vani se ve enriquecido gracias a las luces y sombras que proyecta Alton: entre las figuras 12 y 14 hay un abismo, la neutralidad de un plano y la potencia expresiva del otro.

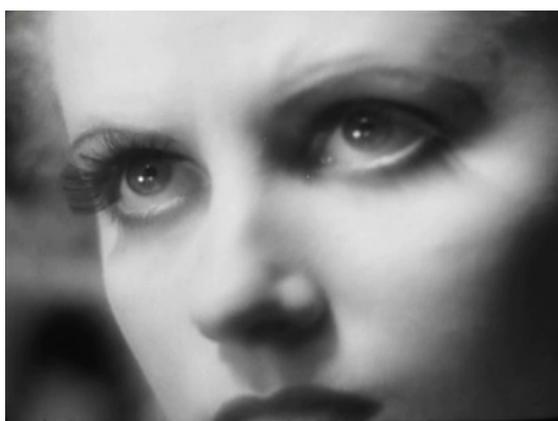


Figura 13



Figura 14

---

En términos generales, cuando Hollywood apunta a resaltar el *glamour* de una actriz el efecto conseguido refuerza construcciones genéricas en torno a la representación de la belleza femenina, es decir, idealiza su imagen borrando del rostro las facciones que pudieran expresar un carácter fuerte, comúnmente asignado al género masculino (Keating, 2010: 50). Incluso cuando no se busca realzar específicamente el *glamour* de la *star* prototípica, los esquemas de iluminación de personajes femeninos –suavizar las facciones en un sujeto que se supone frágil y sensible– y los de personajes masculinos –subrayar los rasgos duros en un rostro que debe sugerir un carácter fuerte– suelen estar motivados por representaciones de género de este tipo, donde la mujer en su rol pasivo y en su imagen etérea tiende a volverse objeto de una mirada masculina.<sup>25</sup> Pero, como venimos señalando, esto no es suficiente para explicar la estética de *Escala en la ciudad*. Tal representación binaria en un director de fotografía como Alton sería limitante. Alton está contando con luz la historia de la película y para ello tiene que crear situaciones atmosféricas distintas, diferenciar a los personajes y generar imágenes impactantes para el espectador.

Veamos cómo en dos planos casi idénticos Alton ilumina de manera distinta a las dos mujeres. En esta escena hay un montaje paralelo entre dos conversaciones: la que mantienen Isa y Jaime en una habitación, y la que mantienen Tita (su amiga) con Cristian (su antiguo amante). Como en el ejemplo anterior, Isa tiene el perfil ensombrecido y la luz trasera que hace resplandecer su cabellera (fig. 15). Aunque la puesta de cámara sea similar, la sombra sobre el perfil de Tita es mucho más oscura y la luz trasera menos intensa (fig. 16). Alton comienza a decirnos de manera muy sutil que el destino de estas dos mujeres será diferente.

---

<sup>25</sup> Sin embargo, como señala Keating, estas formas de representación de la feminidad y la masculinidad se quiebran cuando Hollywood tiene que “glamourizar” a las estrellas masculinas. También aparecen grietas en estas representaciones cuando el espectador modelo deja de ser el hombre o “la mirada masculina”.



Figura 15



Figura 16

En efecto, hay dos momentos donde Alton repite este atributo de la luz sobre las mujeres de manera mucho más explícita. En ambos casos la iluminación es la que llena de sentido la escena: Isa, siempre acompañada por la luz, va a iniciar su salida del puerto penumbroso hacia el centro de la ciudad y el campo; Tita, asediada por las sombras, se va a quedar allí durante toda la historia. En el primer caso, Isa y Jaime entran a la habitación a oscuras, Alton dibuja la silueta de Jaime en la puerta (fig. 17), Isa activa el interruptor e ilumina el ambiente (fig. 18). En el segundo caso, la situación es el reverso exacto. Tita y Cristian están en su habitación. Comienza a escucharse una canción en algún lugar del puerto que habla de luces y sombras: “colocaron una luz en la ventana / y como sale el sol palidece / se alarga la sombra del barco carbonero (...)”.<sup>26</sup> La amiga va hacia el interruptor y apaga la luz (fig. 19). Alton logra una de sus composiciones más bellas al imitar el efecto lumínico de la luz de la luna entrando por la ventana. Como consecuencia de este efecto, la imagen que sigue es un primer plano donde la iluminación motivada por el resplandor de la

---

<sup>26</sup> El cuento de Saslavsky que habíamos mencionado como fuente tiene varios pasajes donde las luces y sombras del puerto caracterizan a los personajes: “El sol se ponía; las grúas, los docks, los barcos proyectaban largas sombras en el agua. Greta descubrió bruscamente su propia sombra, desmesuradamente estirada entre dos pontones. Sí, era su sombra, no cabía duda. Levantaba los brazos y la sombra de sus brazos tocaba en el muelle del canal. Todo un puerto de sombras.”; “En la noche se recortó un cuadrado de luz, una ventana. Greta divisaba perfectamente sin ser vista, un dormitorio iluminado, al muchacho que en él acababa de entrar”; “El aviso luminoso se encendía, se apagaba con una aureola recién fabricada por la lluvia fina.” (*La Nación*, “Greta y Loretta”, 23 de abril de 1931).

luna modela cada rasgo de su rostro (fig. 20). Una fuente lumínica cruzada deja una mitad del rostro en sombras y en la otra mitad se resaltan las facciones de un rostro agotado. El personaje es una mujer, pero su caracterización fotográfica es propia de lo que un manual clasicista aplicaría a un hombre.

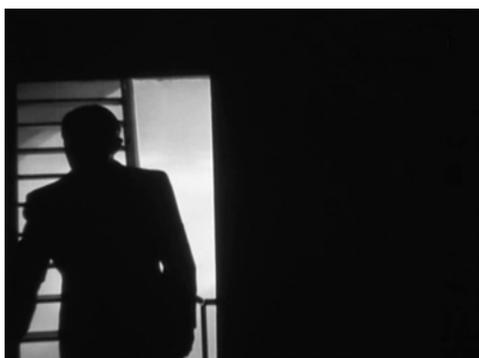


Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20

La secuencia del campo (un espacio simbólicamente ligado a la virginidad) representa el único lugar donde estos personajes no están acechados por las sombras. Las escenas bucólicas registradas por Alton insinúan una redención (luego frustrada) para la protagonista. Allí, la pareja vive un breve idilio donde imagina la posibilidad de un futuro lejos del puerto. Alton abre la secuencia empleando una técnica pictórica bien conocida por los fotógrafos de Hollywood que, si bien en la década del treinta se había convertido en una convención, su origen se remonta al cine mudo y fue popularizada por el director Maurice Tourneur: el *repoussoir*. Esta técnica consiste en oscurecer el frente de la imagen para guiar la visión al fondo y generar la ilusión de profundidad (fig. 21).

Pero el plano no se queda quieto, la estrategia lumínica está reforzada por un movimiento de cámara hacia delante que acompaña a la protagonista y atraviesa el ventanal: Isa sale de la oscuridad y se dirige hacia la luz (natural) donde la espera sentado Jaime (fig. 23). Es la primera vez que vemos a los personajes en una escena diurna. Para embellecer el plano, Alton recorta la luz principal continuando la forma ovalada del marco del ventanal y hace caminar a Isa sobre un haz de luz que genera una silueta parcial y un efecto traslucido en el vestido (fig. 22).



Figura 21



Figura 22



Figura 23

De esta manera, Alton prepara al espectador para las imágenes siguientes, planos en exteriores y de atmósfera romántica, un tipo de composición al que dedica un largo apartado en su libro. Pero “la luz por sí sola no produce imágenes bellas. Es esencial que componamos nuestras tomas de exteriores” (1949: 121). Sea una toma larga o una corta, Alton distribuye la luz y los elementos del plano cuidadosamente. En la escena anterior los personajes habían decidido dar un largo paseo por el campo y lo que pudo haberse convertido en un simple plano de transición hasta que los personajes lleguen al río, Alton lo materializa en una composición paisajística en la tradición del pictorialismo fotográfico (fig. 24). Hollywood había incorporado esta corriente estética en la década del veinte, con su característico estilo difuminado (*soft focus style*). Tanto la fotografía fija como la fotografía cinematográfica habían recurrido a técnicas del paisajismo pictórico para legitimarse como arte. Y Alton, en el joven cine argentino, estaba aprovechando lo que había aprendido en Hollywood no solo para mostrar su talento sino también como respuesta al

pedido de sofisticación y aburguesamiento visual en parte el medio local.<sup>27</sup> Vemos a Isa y a Jaime caminar por el campo, el plano está dividido en tres zonas, un objeto adelante con las flores fuera de foco y oscurecido, un sector en el medio del plano bañado por la luz del sol, y el fondo otra vez en penumbra. A esto agrega el uso del difusor en el lente que hace que la atmósfera amorosa de la escena responda a lo que propone en su libro: “imágenes románticas en el bosque o en superficies acuosas se ven mucho mejor cuando están intensamente difuminadas” (1949: 132). Cuando los personajes llegan al río, Alton ensaya un plano cenital y filtra la luz entra las hojas de los árboles proyectando un patrón de sombras sobre los cuerpos acostados. La composición roza la abstracción y los cuerpos se integran a la naturaleza (fig. 25).



Figura 24



Figura 25

A pesar de esta secuencia de ensueño romántico, Jaime decide abandonarla por la mujer que lo mantiene (un personaje sin imagen, siempre en fuera de campo) e Isa no va a poder escapar de la prostitución ni del puerto. Por su parte, Tita descubre que Cristian sigue amando a Isa y decide suicidarse. Como referí al comienzo, en *Escala en la ciudad* las acciones y las pasiones melodramáticas de la pareja protagonista son débiles, de ahí que Jaime simplemente la abandone e Isa asuma su destino sin ningún arrebató. La

<sup>27</sup> Sobre el *soft focus style* ver el texto de Kirstin Thompson (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985: 319)

iluminación estuvo anunciando el destino de ambas: Isa, a la que siempre la rescata una fuente de luz, vive; Tita, iluminada con una luz mortecina, se suicida. Pero lo cierto es que ninguno de los dos destinos parece mejor que el otro. En los últimos dos planos vemos a Isa otra vez en la calle, sola con su sombra (fig. 26), iluminada por un farol y a la espera de un nuevo cliente. Si alguna vez la luz de los paisajes bucólicos pareció simbolizar un salvataje, en el final circular la luz artificial de la lámpara urbana la condena a la repetición de aquello de lo que quería escapar. ¿Hay algo más terrible que la condena a quedar atrapada en una imagen cíclica? Zavalía hace sonar en *off* el mismo audio que se escucha en los primeros minutos de la película: “son cuatro, señores, dos rubias y dos morenas, si quiere olvidar, si está triste, si está solo...”. En el último plano, el rostro de Isa, volvemos a escuchar las promesas de Jaime (fig. 27).



Figura 26



Figura 27

## Fin de una etapa

Hasta aquí hemos visto cómo Alton incorpora no solo un conocimiento técnico al cine argentino sino también las distintas normas de representación del sistema en el que se formó. Interesado en experimentar de manera expresiva con la luz, de la mano de SIFAL, señaló un camino para que el cine nacional eleve su calidad artística y técnica en un sistema de estudios que estaba por nacer. Según explica Keating, el sistema de iluminación de Hollywood se

caracteriza por poner en disputa distintas funciones o ideales sin priorizar, necesariamente, uno de ellos: “las siempre presentes y siempre importantes demandas de la historia, el estudio y la estrella” (2010: 192). Es decir, la tensión entre la historia que demanda determinada atmósfera lumínica y el estudio que exige que su estrella se vea plenamente y glamorosa. Es cierto que no deja de sonar levemente absurdo estar hablando de estrellas y de estudios en Argentina en 1935. Nadie le demandaba nada a Alton porque todavía no existía ningún sistema de estudios, trabajaba para una productora independiente y Ester Vani era una pésima actriz sin futuro en el cine argentino. No obstante, Alton, a la vez que hacía sus primeros experimentos con la luz, estaba demostrando que el cine de producción nacional podía dar un salto de calidad. En su corta vida, la cinematografía local no había conocido este grado de sutileza y matices en sus imágenes, ni sus estrellas habían sido fotografiadas bajo los parámetros que demanda toda industria del espectáculo que apunta a ser competitiva. *Cinegraf* había observado esto a la perfección: “[*Escala en la ciudad*] es también la primera película que aporta, a las imágenes de nuestra producción, la riqueza visual, llena de matices, de la luz y de la sombra”.<sup>28</sup>

Faltaba poco tiempo para que Alton se incorporara a Argentina Sono Film y acompañara el crecimiento vertiginoso de los estudios de los Mentasti y del cine argentino, convirtiéndose en uno de los fotógrafos más preciados. Después de aquella primera evaluación temerosa sobre el estado del cine que escribió recién llegado al país, en sus textos posteriores el panorama da un vuelco. En enero de 1936 afirmará que si bien “la producción cinematográfica argentina todavía no puede ser llamada una industria (...) ha progresado enormemente en poco tiempo y a juzgar por el talento de sus pioneros y del enorme progreso puede convertirse en una”.<sup>29</sup> En mayo de 1936, “la

---

<sup>28</sup> *Cinegraf*, n° 44, noviembre 1935, p. 44.

<sup>29</sup> *International Photographer*, “Motion Picture Production In South America”, vol. 7, n° 12, enero 1936, p. 23.

---

producción está comenzando a volverse una realidad”.<sup>30</sup> Y en marzo de 1937 abandonará la distancia con la que venía analizando la situación para incluirse dentro del cine argentino: “Lo llamamos industria”.<sup>31</sup>

Entre 1936 y 1939 Alton iluminó doce películas para Argentina Sono Film en las que, lejos del esteticismo de la primera etapa, demostró su capacidad para moverse con versatilidad dentro de cualquier género. Aun así, en este período Alton reafirmó mucho de lo que había ensayado en SIFAL, pero en el contexto de lo que estaba empezando a ser una gran productora. ASF no tenía las ansias de experimentación de aquel proyecto independiente, pero tenía en claro cuál era el camino a seguir en la industria de masas: no era suficiente aspirar a emular la capacidad técnica y artística de Hollywood, tampoco diseñar imágenes preciosistas; el público esperaba encontrar en la pantalla figuras y narrativas con las que identificarse, en otras palabras, esperaba el universo de símbolos, fantasías y deseos que canalizaba el tango y sus ídolos. Si en *Escala en la ciudad* hizo un trabajo asombroso sobre el rostro Esther Vani, será en el encuentro con la capacidad performática de Libertad Lamarque donde la pericia fotográfica de Alton se articula con una verdadera *star*, una narración bien construida y un público que logra identificarse con la obra. En este sentido, películas como *Madreselva* (Luis César Amadori, 1938) y *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939), tal vez sus mejores trabajos, dan cuenta de la plena integración de Alton al cine industrial y confirman un estilo de iluminación que puede rastrearse en sus trabajos más conocidos, realizados en Hollywood décadas después.

Retomando el incido de este artículo, cuando nos referíamos a la identificación de Alton con el *film noir*, creo que la revisión de sus primeros pasos por la

---

<sup>30</sup> *International Photographer*, “News Letter From South America”, vol. 8, n° 4, mayo 1936, p. 16.

<sup>31</sup> *International Photographer*, “Motion Picture Production In South America Up To Date”, vol. 9, n° 2, marzo 1937, p. 29.

Argentina y su desarrollo posterior puede aportar nuevas miradas sobre lo que Alastair Phillips —a propósito de los cineastas alemanes que pasaron por Francia antes de emigrar a Hollywood—, señala en relación a la importancia de las microhistorias: “la convergencia de una biografía individual y una influencia estética más amplia dentro de la historia intercultural del *film noir*” (2013: 99).

### Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo y Jelicié, Emiliano (2010). *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Alton, John ([1949]1995). *Painting with Light*. Los Ángeles: University of California.
- Baxter, John (1971). *The Cinema of Josef von Sternberg*. New York: A.S. Barnes.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin ([1985] 1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Caimari, Lila (2012). *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calistro, Mariano et al (1978). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Norlidis.
- Elsaesser, Thomas (2000). *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*. London: Routledge.
- España, Claudio (2000). John Alton. En Claudio España (Dir.), *Cine Argentino. Industria y clasicismo. Vol. I*. Buenos Aires: FNA, pp. 220-221.
- Keating, Patrick (2010). *Hollywood Lighting. From Silent Era to Film Noir*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_ (2016). “Motifs of Movement and Modernity”. *MOVIE: A Journal of Film Criticism*, Issue 7.
- McCarthy, Todd (1995). “Through a Lens Darkly: The Life and Films of John Alton”. In John Alton, *Painting with Light*. Los Angeles: University of California.
- Naremore, James (2008). *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California.
- Phillips, Alastair (2013). “Crisscrossed? Film Noir and the Politics of Mobility an Exchange”. In Andrew Spicer; Helen Hanson (Eds.), *A Companion to Film Noir*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 94-110.
- Vernet, Marc (1993). “Film Noir on the Edge of Doom”. In Joan Copjec (Ed.), *Shades of Noir*. London: Verso, pp. 1-32.

Vincendeau, Ginette (2012). "Hollywood Babel: The Coming of Sound and The Multiple Language Version". In Steve Neale (Ed.), *The Classical Hollywood Reader*. New York: Routledge, pp. 137-146.

---

\* Iván Morales es Licenciado y Profesor en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Montajista cinematográfico por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Actualmente es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y doctorando en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) con un proyecto sobre los vínculos entre el cine clásico argentino y Hollywood. Para consultar el ensayo original contactar al autor o dirigirse a <https://uba.academia.edu/IvánMorales>. E-mail: [ivanmorales@gmail.com](mailto:ivanmorales@gmail.com)