

La construcción del espacio en los films de José Agustín Ferreyra

Autor: RIAA Yanina Jensen.

Resumen:

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la concepción del espacio escenográfico en la producción cinematográfica de José Agustín Ferreyra (1889-1943), considerado el primer director de cine argentino cuyos orígenes como artista se remontan a su desempeño como pintor y escenógrafo teatral. Nos proponemos analizar la construcción espacial en los films del artista y las transformaciones que atravesó en su paso del periodo silente al sonoro. Las películas seleccionadas para el análisis son *La vuelta al bulín* (1926), *Perdón viejita* (1927), *Ayúdame a vivir* (1936) y *Besos brujos* (1937).

Palabras clave: Escenografía, cine argentino, teatro, director, José Agustín Ferreyra.

Abstract:

This paper aims to analyze the concept of scenographic space in film production José Agustín Ferreyra (1889-1943), considered the first Argentine film director as an artist whose origins date back to his work as a painter and theatrical set designer. We analyze the spatial construction in the films of the artist and the transformations that crossed in its transition from silent to sound period. The films selected for analysis are *La vuelta al bulín* (1926), *Perdón viejita* (1927), *Ayúdame a vivir* (1936) and *Besos brujos* (1937).

Keywords: Scenography, Argentine cinema, theater, director, José Agustín Ferreyra.

“De la misma manera que con los desperdicios de otros los geniales inventores hicieron sus creaciones, Ferreyra con los procedimientos más rudimentarios hacía las primeras películas” Francisco Madrid (En Couselo, 1969: 21)

Para abordar el análisis partiremos de una premisa: Ferreyra buscó plasmar en imágenes en movimiento la escenografía porteña, caminando por sus calles, frecuentando sus café y cabarets, respirando el aire de sus campos y haciendo foco en las miserias humanas.

El “Negro” Ferreyra comenzó su carrera trabajando en el Teatro Colón (que recientemente comenzaba a funcionar) bajo las órdenes del italiano César Ferri. Lo hizo desde 1907 hasta su ingreso a la conscripción, en 1910. Pasada ésta, junto a Atilio Malinverno (1890 – 1936) abrió un taller de escenografía que triunfaba en los escenarios de los principales teatros porteños, empero, a pesar de su éxito, ambos artistas bifurcaron sus caminos. Como manifestó el propio Ferreyra, a pesar de las buenas ganancias que otorgaba la pintura comercial no lo conformaba íntima y espiritualmente, por lo que a partir de 1915 comenzó su carrera como cineasta autodidacta. “Si desde los comienzos el cine se nutre de la cantera temática que la literatura y el teatro le prestaron, la narrativa de Ferreyra tampoco tenía carta de ciudadanía literaria; era la excepción. Estaba en un submundo cultural al que ni siquiera el sainete criollo, que legara muchos filones de autenticidad más tarde rescatados, tenía acceso. El sainete y las despreciadas de tango son, cuanto más, su presunta literatura”. (Couselo, 1969: 53)

El primer film del artista se tituló *Una noche de Garufa* y fue rodada en la casa de un amigo. Cuando la filmó (en 1915) ya se había estrenado un año antes *Amalia*, de Enrique García Velloso, film que aplica cambios escenográficos y técnicos, como la utilización de decorados corpóreos, movimientos de cámara y rodaje en espacios naturales preexistentes (locaciones). A partir de allí, durante los siguientes años el cine comienza a cobrar carácter de industria de espectáculo y el paisaje se comienza a vislumbrar como decorado, películas como *Nobleza Gaucha* (1915), de Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche y *El último malón* (1916), de Alcides Greca, son ejemplos de esta innovadora ambientación cinematográfica. El paisaje alcanza una dimensión más allá de una mera representación de la naturaleza, teniendo un lugar central la metáfora en la construcción identitaria que el cine quiere obtener. Es entonces que algunos directores trasladan sus cámaras a los espacios y escenarios reales, con el fin de intentar reflejar mayor realismo en la representación, “con una vocación casi documentalista” (Cuarterolo, 2009). Durante 1920 y 1930, esta tendencia se consolida y es posible vislumbrarla en las producciones de Ferreyra además de sus contemporáneos, Nelo Cosimi, Edmo Cominetti y Julio Irigoyen (Gentile; Díaz, y Ferrari, 2007:103).

En la última década del período silente se fortalece la figura del director y de los actores provenientes del teatro, se despliega la temática habitual en la novela, el folletín, el drama y el sainete, la noticia policial, el hecho periodístico, el apunte histórico tamizado por personajes imaginarios, el villanismo de la dictadura de Rosas y el desarrollo narrativo de las letras de tango y la poesía de barrio. Los films se encargan de mostrar las faenas rurales, la ciudad creciente y compleja, el bajo fondo como espacio de desmoronamiento emocional y social, la casa familiar en tanto refugio de humildes trabajadores y el cafetín. A través de estos espacios dan paisaje al sentimentalismo romántico, a las sombras del cine policial, a la temática tanguera y al inevitable melodrama urbano y burgués que se afianzan luego, en la pantalla sonora a partir de 1930. (España y Manetti, 1999: 244-247). Bajo este contexto Ferreyra dirige

más de 20 filmes (entre 1916 y 1930), de los cuales, a la fecha se conservan tres: *La chica de la calle Florida* (1922), *La vuelta al bulín* (1926) y *Perdón Viejita* (1927). En éstos filmes se manifiesta la influencia de la época a través del uso de locaciones, pero con un sello propio, se trata de escenografía urbana “la calle se consubstancia con los personajes, es su telón de fondo y su clima” (Couselo, 1969: 57), en sus filmes la protagonista en Buenos Aires. Una ciudad donde convive el bajo fondo tanguero, las grandes fábricas, las familias adineradas y las humildes y la naturaleza rural.

A través del visionado de los films se podría estimar que *Perdón viejita* es una de las primeras producciones a las que tenemos acceso en la que el director hace uso de los espacios físicos con significado narrativo, aplicando intencionalidad en el relato de manera implícita. Es posible leer mensajes en cada plano a partir de la construcción de la escenografía. El film comienza con la leyenda “filmada en escenarios auténticos de Buenos Aires de 1927” a continuación abre a la vista panorámica de la Capital (símil a un *skyline*), le atribuye la característica de “colmena humana” y a través de planos cada vez más cortos, se adentra en la vida de los protagonistas, Nora (una prostituta) y Carlos Riú “El Pájaro” (un ex-ladrón). Estos personajes se desenvuelven en cuatro espacios: la casa humilde de Doña Camila (muy pequeña pero colmada de gente), el cabaret, la calle y la cárcel. El barrio ferroviario de Nueva Pompeya es en donde se ubica la casa (uso de locación) y el interior de la misma es un decorado en *caja* construido en estudios, en estos espacios, al igual que en el cabaret (locación), es donde se desarrolla la mayor parte de la acción dramática.

Respecto a las escenas de calle se presentan como el espacio donde habita el desamparo, mientras la casa es un refugio, una protección. No es casual que la aparición del Don Juan malevo sea al aire libre, en un terreno lindero, sin acceso directo al hogar de Elena (la honesta hermana de Carlos) debido a la presencia de un alambre de corral que prohíbe el paso. Su primera aparición es detrás del cerco, separado de “su amada” y del resto de los habitantes del barrio. Éste recurso se repite y revaloriza cuando el malevo es encerrado tras las rejas de la prisión debido a sus delitos. Este es un ejemplo de la influencia de los elementos de la escenografía en el relato. Además, Ferreyra incorpora otras metáforas dentro de sus planos, como el tronco seco frente a la fábrica y la toma frontal de un mural con una mujer desnuda (que parece mirar a cámara) en el cabaret. También se pueden distinguir otros elementos escenográficos simbólicos como es la constante aparición de la guitarra en referencia a Preludio (trovador), la música y al tango. Y no es de menor importancia el plano final, donde se hallan todos los personajes reunidos en el campo comiendo sonrientes, Ferreyra propone una valoración de la vida en el campo por sobre la ciudad. Por último, una de las maniobras que aparece desde *La vuelta al bulín* es el uso de la profundidad de campo (mientras hay una conversación entre personajes en plano medio en el fondo pueden verse vehículos circulando, niños jugando o tangueros bebiendo), recurso que se volverá recurrente a lo largo de toda la filmografía del director.

El final del período silente deja el sedimento de una cinematografía que intentaba la fábula dramática en

función de una enseñanza perdurable y de una dura lección de vida. Actuaciones experimentadas en el circo o en el teatro subrayaban el gesto opulento y la mirada sentimental, en tanto un borrón de géneros anticipaba un trabajo más ordenado en la pantalla sonora, que se deja oír entre 1930 y 1933. La escenografía “prestada” del teatro, contrapuso los escenarios que intentaban construir y explicar la identidad nacional. (España y Manetti, 1999: 247)

“Otros quedaban en el camino, exhaustos, incapaces de prolongar una aventura de ruidosas consecuencias económicas, o, satisfechos después de haberlo tomado como una esporádica diversión. Ferreyra seguía, sin mirar alrededor, como quien cumple a gusto una condena” Calki (En Couselo, 1969: 47)

Con el estreno del film *Muñequitas porteñas* (1931) se vislumbra el arribo del sonido a la pantalla (proceso que se prolongará desde 1931 hasta 1933). A partir de allí, el número de espectadores se multiplicó, el surgimiento de salas de cine proliferó por el interior del país y en consonancia se produjo un aumento en la producción cinematográfica. Las producciones artesanales dieron paso al cine industrial: se construyen grandes estudios (Lumiton y Argentino SonoFilm), se configuran los modelos narrativos y se impone la propia lengua para la comunicación pantalla-espectador (España y Manetti, 1999). Todos estos factores afectarían a la escenografía. Además de la creación de nuevos espacios que aportará el sonido en la imagen, se vuelve a rodar en estudios y es necesaria la utilización de más utilería (antes innecesaria) para ocultar los micrófonos. Esto significa, nuevos criterios (narrativos y estéticos) para la construcción del espacio escenográfico. En los filmes de Ferreyra se pueden apreciar estos cambios, pero antes de adentrarnos en el análisis de los filmes seleccionados para este trabajo, vale agregar que para Couselo, Ferreyra elabora sus tres mejores películas sonoras antes de ingresar al engranaje industrial, es decir, cuando se une al SIDE (Sociedad Impresora de Discos Electrónicos) en 1935. Se trata de *Calles de Buenos Aires* (1934) *Mañana es domingo* (1934) y *Puente Alsina* (1935). “Hasta allí sigue siendo absolutamente Ferreyra. Pero la realidad de un cine con pretensiones de industrialización lo estaba cercando”. (Couselo, 1969: 76)

En Octubre de 1934 el SIDE alquila un viejo edificio y lo transforma en un estudio y laboratorio de filmación. Que incluía la instalación de un sistema sonoro propio denominado *Sidetón*. Allí Ferreyra se convirtió en el director exclusivo aportando a la empresa los éxitos más importantes en una continuidad que se interrumpió con su desvinculación en 1938. La primer película que dirigió para la sociedad fue *Ayudame a vivir* (1936), a partir de ahora los rodajes se realizan en sets y sólo algunos exteriores se hacen en locaciones, comienza a trabajar con Juan Manuel Concado en las “*decoraciones y escenarios*” 1, sin

embargo es posible notar que el sello distintivo del artista permanece intacto por las razones que se desarrollarán a continuación.

Ayudame a vivir cuenta la historia de amor de Luisa y Julio que se alejan de sus familias con el objetivo de casarse, una vez juntos la joven enferma de tuberculosis por lo cual se interna en las sierra de Córdoba para sanar mientras Julio se queda en Buenos Aires trabajando. Para soportar la distancia y la tristeza el marido sale al cabaret, conoce a Mari Luz y establece una relación amorosa con ella. Luisa regresa sana de su retiro y descubre la infidelidad. En el film existen gran variedad de espacios (el colegio, la casa familiar de Luisa, la residencia de Córdoba, el cabaret, la casa de Julio, un vagón de tren, un hospital, la cárcel, etc.), los interiores son decorados realizados en los estudios del SIDE, mientras los exteriores son espacios preexistentes (con excepción de la plaza donde se besan los protagonistas o la ventana por donde Luisa se asoma para ver a su enamorado). Se trata de interiores abarrotados de objetos, espacios amplios y claros donde conviven los techos altos, los grandes floreros y las cortinas traslúcidas que no permiten ver con claridad hacia el *otro lado* o que al cerrarlas resulta imposible percibir que es lo que ocurre en la otra sala. Elaborando este código, incorporando estos detalles *insignificantes* 2 desde lo escenográfico Ferreyra lo hace de nuevo, esas bellas telas no permiten develar la realidad, la doble vida del marido infiel, hacen de nuestra visión algo confuso, ocultan lo que no debe ser observado. Para Couselo la composición de la imagen era *cuidada*, “había cierto calor en lo descriptivo a pesar de la falta de el regusto habitual del director en tipos populares y en detalles característicamente ciudadanos”. (1969: 80).

En *Besos Brujos* (1937), la historia aborda el desencuentro amoroso entre Marga (una cantante de tango) y Alberto (un niño mimado). Por un mal entendido ella lo abandona y al hacerlo es secuestrada por Don Sebastián quien la aprisiona en su rancho oculto en la selva. En este largometraje es posible vislumbrar la utilización de diferentes colores y materiales en la realización de la escenografía en estrecha relación con la diégesis. El hogar de cada uno de los protagonistas es de carácter ordenado, se trata de espacios limpios y amplios (sin embargo con muchos adornos y muebles) de texturas variadas pero agradables (flores, telas traslúcidas, madera pulida), cuadros colgadas en las paredes y grandes ventanales, en contraposición con el cabaret donde reinan los colores oscuros y la suciedad, la inexistencia de ventanas, fotos a medio colgar sobre las paredes y puertas despintadas. Una vez que la protagonista es secuestrada, es encerrada en un rancho donde los espacios son más reducidos, las dimensiones imperfectas, el piso es de tierra, las paredes están construidas con ramas, paja y algunos cueros que cuelgan en las paredes, tapando los agujeros que simulan ser ventanas. Ferreyra pretende generar diferentes climas desde la construcción de los espacios, contraponiendo nuevamente lo natural y lo artificial, lo rural y lo urbano.

Hasta aquí se pueden encontrar espacios comunes a todos los filmes analizados donde se desarrollan las acciones dramáticas que resultan conocidas:

-El *cabaret* relacionado fuertemente al *tango* y a la figura femenina (sometida por el hombre o el destino)

se trata de un lugar peligroso y propicio para el malandra.

-La *naturaleza* (sierras, campo, selva) como la sanación/transición, el espacio salvaje de reencuentro con los animales y las plantas y

-la *cárcel*, la parte más negativa de la ciudad, el castigo para aquellos que no obran correctamente.

A su vez en el cine de Ferreyra se pueden identificar una variedad de recursos escenográficos que se repiten y son los que permiten identificarlo desde su particular construcción del espacio escénico:

Uso de telas translúcidas u objetos que no permitan ver claramente el encuadre (cortinas, persianas de puertas y ventanas) que parecen tapar o encerrar a los personajes en función de la estructura dramática.

Objetos en primer plano (que buscan generar profundidad de campo y perspectiva), acompañado por el uso de muchos elementos de utilería sobre las mesas de las casas, cualquiera sea su estatus social (en algunos casos grandes floreros y en otros botellas y copas).

En definitiva, el uso de este tipo de elementos achica el plano en función de re-encuadrar la toma sumergiendo a los personajes dentro del clima que Ferreyra busca generar en el film, demostrando que esos personajes se encuentran en un entorno que los envuelve y los caracteriza. A modo de conclusión, resultan útiles las palabras de Andrea Cuarterolo, “Echando mano a su experiencia pictórica y escenográfica y superando las convenciones teatrales a las que adherían la mayor parte de las películas de la época, Ferreyra logró plasmar en su cine un nuevo rostro de Buenos Aires: el de su perfil más humilde” (CUARTEROLO: 165). Se trata de un director/escenógrafo que se sobrepuso a los cambios tecnológicos y supo manifestarlos a su favor en pos de alcanzar, como pocos, la construcción de un espacio cinematográfico nacional que le resulta personal, propio y sincero.

Notas:

1- Ayúdame a vivir y Besos Brujos incluyen créditos donde se puede ver la distinción de roles técnicos lo cual no se especificaba en filmes anteriores. El escenógrafo J.M. Concado es el responsable de cubrir el área de escenografía.

2- Cuarterolo, A. (2009: 166)

Bibliografía:

Cuarterolo, A. (2009) “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)”. En Lusnich, A. L., Piedras, P., Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969), Buenos Aires: Nueva Librería.

Couselo, J. M. (1969) El negro Ferreyra, un cine por instinto. Buenos Aires: Ed. Freeland.

España, C. y Manetti, R. (1999) “El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas”. En Burucúa, J. E. (Dir.), Arte, sociedad y política. Nueva Historia Argentina. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana.

Gentile, M.; Díaz, R.; Ferrari, P. (2007) Escenografía cinematográfica, Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

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

RIAA Yanina Jensen
yanina.jensen@gmail.com