

La Argentina era una fiesta: ocio, modernidad y presente constante en la comedia sofisticada durante el primer peronismo¹

Abstract

A principios de la década de 1940 el cine argentino comenzó un proceso de aburguesamiento y sofisticación, buscando nuevos argumentos y modos de representación. Entre los principales referentes de este cambio se destacó Carlos Schlieper, quien, en la segunda mitad de la década, dirigió un conjunto de films que presentaban un universo burgués con jóvenes alocados y caprichosos y tramas centradas en las relaciones amorosas.

Ambientados en un universo idílico alejado de problemáticas sociales, significó una aproximación novedosa al mundo de las elites, en el marco de las profundas transformaciones que acaecían en los primeros años del gobierno peronista. En un contexto de fuerte modernización del país y alteración de la estructura social, sus comedias muestran sin denunciarla a una burguesía que no se avergüenza de su condición, alterando los discursos cinematográficos previos sobre el ocio, la movilidad social y las pautas de consumo.

Keywords

Cine clásico – Comedia – Burguesía - Peronismo – Imaginarios sociales - Consumo

Desde los inicios del cine industrial en Argentina, la comedia fue uno de los géneros principales de la producción fílmica. Ya fuera en films de ambientación tanguera como

los de Manuel Romero o películas sobre niñas ingenuas como las de Francisco Múgica, su lugar dentro del campo cinematográfico y su heterogeneidad expresaban la existencia de una amplia tradición en este terreno.

Esta importancia, sin embargo, no se ha visto reflejada en los estudios históricos del cine argentino por una variedad de motivos. Por un lado, los trabajos sobre el cine clásico argentino en particular, y latinoamericano en general, han sido hasta los últimos años un terreno poco visitado, siendo más frecuente un foco sobre las variantes políticas y sociales surgidas a partir de la década de 1960 o las nuevas corrientes contemporáneas. Por otro lado, recientemente el cine clásico ha comenzado a ser reconsiderado, pero sus estudios suelen centrarse en la relación con la historia política o sobre ciertos géneros narrativos como el melodrama –tema predilecto de los estudios de género- o el drama social.

En este marco, la comedia suele ser vista como un espacio de entretenimiento superficial o liviano, carente en general de mayor interés analítico. Una excepción a ello lo supone sin embargo el trabajo sobre los cómicos populares como Niní Marshall, Luis Sandrini o, en el caso mexicano, Cantinflas y Tin Tan. En estas variantes, se suele retomar a estas figuras desde su carácter popular para lecturas que parten desde una perspectiva sociológica o sobre el trabajo actoral. La comedia de texto, con orígenes en tradiciones teatrales y que respondió más a líneas de producción industrial internacionales con intertextos con la farsa europea y la screwball comedy americana no ha sido, en cambio, prácticamente visitada, siendo generalmente relegada por ser considerada un elemento trivial dentro de las prácticas comerciales e industriales o tildada de frívola e intrascendente.

En el caso argentino en particular, es sólo recientemente que se ha empezado a dar una reevaluación de algunas de estas producciones, destacándose entre ellos la atención que

ha comenzado a suscitar la figura de Carlos Schlieper como lo evidencia la retrospectiva de la que fue objeto en el Festival de Cine de Buenos Aires (BAFICI) en 2014. Este realizador dirigió hacia finales de la década de 1940 un conjunto de comedias que significaron un momento único dentro del cine argentino. En estos films el director presentaba parejas de jóvenes burgueses entregados a la aventura de vivir, disfrutando de sus privilegios, en un clima de fiesta permanente. Alejado de las moralidades y los tintes melodramáticos que habían caracterizado a la comedia cinematográfica nacional en el período industrial, el director articuló la herencia de tradiciones fílmicas locales e internacionales con una mirada subversiva sobre las convenciones sociales y narrativas. Si bien el trabajo sobre su producción ha tendido en general a un estudio sobre los modelos femeninos que presenta, consideramos que las particularidades de su obra requieren una mayor profundización.

La representación del mundo de las clases altas que se propone en los films de Schlieper significó un quiebre con las variantes que habían primado anteriormente, donde, o se lo presentaba desde una mirada crítica y denunciante de su egoísmo e hipocresía o se lo mostraba como la panacea familiar donde se aseguraba la supervivencia de los valores tradicionales. En estas películas se apuntaba más bien a enmarcarlo en un clima de algarabía y excitación sin fin, desligándolas de los valores del pasado y de las condenas morales del presente. Esta comedia alocada supuso un hecho singular dentro de la cinematografía nacional, pues no es posible identificar ni antes ni después la existencia de una producción constante que presentara un mundo similar.

Es en este sentido que proponemos en este trabajo considerar estos films en su relación con el contexto social, político y cultural en que se realizaron, es decir los primeros años del gobierno de Juan Domingo Perón. Tomando en cuenta el momento de fuertes cambios que éste significó en la conformación social y en la mirada que la propia

sociedad argentina tenía sobre sí misma, buscaremos detenernos en el modo en que los films de Carlos Schlieper presentan un mundo donde, retomando el título de un texto de Félix Luna, “la Argentina era una fiesta” (1987).

A partir de las políticas de expansión de la sociedad de consumo, donde la modernidad y el confort ya no eran propuestos como elementos repudiables de las clases altas sino como estándares dignos de ser aspirados, podemos considerar que la representación de la burguesía en este cine se vio aligerada de la carga moral y la justificación permanente de su bonhomía que dominaba la producción cinematográfica anterior. Schlieper propuso así un universo donde primaba el espíritu de fiesta articulado a través del lenguaje fílmico en un movimiento incesante donde se vivía permanentemente disfrutando el presente. Al mismo tiempo, a través de distintos indicios y construcciones formales, invitaba al espectador a sentirse partícipe de esta algarabía sin fin.

Contexto social y cinematográfico

El peronismo representa uno de los principales campos de estudios dentro de la historiografía argentina, a partir de su complejidad y heterogeneidad. Si bien la mayoría de los trabajos fundacionales se han basado en una mirada desde las políticas públicas o las acciones de gobierno, recientemente ha crecido una tendencia a pensar en las prácticas de la vida cotidiana de esos años con trabajos como los de Eduardo Elena (2011) o Natalia Milanesio (2014). Ambos retoman un concepto central, propuesto por Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza, que permite acercarse a las políticas que apuntaron al bienestar y la vida digna que es la *democratización del bienestar*. A través de mismo los autores sostienen que las políticas llevadas adelante a partir de la crisis de 1929 y la consolidación de un proceso de industrialización y sustitución de importaciones condujeron a una asimilación de los migrantes internos que se habían trasladado a los

grandes centros urbanos en los años anteriores. La incorporación de estos sectores se realizó a partir de una política de redistribución de recursos que permitieron ampliar las posibilidades de acceso a bienes y costumbres. Estas políticas fueron profundizadas a partir de la llegada al gobierno del peronismo, significando un concepto de bienestar que no se redujo simplemente a mejoras en las condiciones básicas de vida como la vivienda digna o el sistema de salud pública y previsión social, sino que incluyó elementos como el turismo y actividades de ocio y esparcimiento a través del mercado del entretenimiento y el deporte (2002: 257-312).

Las políticas del bienestar del período presentaron claras diferencias con las que anteriormente había promovido sectores socialistas o católicos. Éstos centraban sus reclamos en saciar las necesidades mínimas de la población, mientras que con el peronismo se incorporaron palabras como ‘confort’ o ‘bienestar’ que apuntaban más allá de la simple satisfacción de reclamos básicos. Se alentaban conductas y consumos asociados con los sectores burgueses como parte de la respetabilidad y la vida digna que merecía el pueblo. Las viviendas no debían ser solo funcionales sino también estéticamente agradables y las prácticas relacionadas al turismo y el entretenimiento debían garantizar la misma calidad y comodidades para toda la población. Si bien desde el Estado se promovía al mismo tiempo un discurso de consumo responsable, estos primeros años del peronismo resultaron en un auge de la dinámica social en las ciudades, con tiendas y negocios abarrotados y una alta concurrencia a espectáculos públicos, cines y teatros (Elena, 2011: 132-137).

Estas transformaciones en la sociedad no significaron solamente mejoras para los trabajadores, sino que la clase media y la burguesía industrial disfrutaron también de la bonanza general. Frente al crecimiento de estos sectores, las élites tradicionales vieron disminuir su lugar exclusivo en los espacios privilegiados del poder, perdiendo, en

términos de Leandro Losada, su carácter de ‘faro cultural’, su relevancia social como modelo a seguir (2009: 239-244). Este proceso de reacomodamiento de la sociedad llegó a un punto álgido en los años ’40 pero ya venía desarrollándose gradualmente hacía varios años.

Fue en el marco de estos cambios en la estructura social que hacia finales de los años ’30 el cine argentino comenzó a incorporar a la burguesía dentro de su universo de representación. De este modo se buscó un cambio gradual con respecto al cine de corte popular que había dominado la primera década de producción industrial en el país. Hasta el momento había predominado en el cine argentino una visión melodramática que Matthew Karush ha caracterizado como de enfrentamiento de clases. En películas como las dirigidas por Manuel Romero o las protagonizadas por Libertad Lamarque o Luis Sandrini, se presentaba una visión del mundo que exaltaba a los sectores populares y denunciaba a las élites como egoístas e hipócritas. De este modo se ubicaba a los primeros como portadores de la verdadera argentinidad, opuesta a la extranjerización que suponía la modernidad en que se movían las clases altas (2012)².

El género de la comedia fue el terreno donde se presentó más claramente la incorporación de la burguesía a los relatos en pos de una propuesta que la incluyera también dentro de la identidad nacional. Ello no significó la desaparición de los films populares, pero sí su convivencia con un creciente número de realizaciones que presentaban una óptica más conciliadora, donde burgueses y trabajadores pudieran encontrar un terreno común.

Este cambio de modos de representación requirió de una renovación en las tramas y las figuras que culminaría en la formulación de un nuevo subgénero dentro de la comedia argentina al que la crítica y la historiografía han denominado tradicionalmente como ‘comedias sofisticadas’ o ‘comedias de teléfono blanco’ y que denominaremos

‘comedias burguesas’. Bajo estos rótulos se han englobado un conjunto de películas producidas a lo largo de la década que se caracterizaron por presentar un mundo idílico habitado por la burguesía. En ellas los personajes populares que habían ocupado anteriormente el lugar dominante dentro del cine argentino habían sido desplazados por niñas inocentes, muchachos serios y honrados y padres industriales o profesionales. Asimismo, las temáticas sociales se vieron reemplazadas por tramas centradas en las aventuras amorosas de sus protagonistas.

Dada su poca relación con la ‘realidad social’ y la vida cotidiana de los espectadores, la comedia burguesa ha sido generalmente relegada por los historiadores argentinos como productos livianos o intrascendentes sin mayor necesidad de análisis. Domingo Di Núbila por ejemplo, se refiere a estos films en su fundante historia del cine como “comedias donde el lujo no significó calidad, donde la alteración de la realidad fue ramplona, donde sutileza psicológica, brillo e ingenio estuvieron ausentes y donde se congregaron lamentables manifestaciones de snobismo, opacidad y quiero-y-no-puedo” (1959: 127), mientras que Félix Luna los caracteriza de “tilinguerías para un público acostumbrado por el cine norteamericano a comedias ñoñas” (1987: 482). Consideramos sin embargo que este género presenta varios puntos de interés en base a su popularidad, su alta proporción dentro de la producción del período y la conformación de un modelo que articuló elementos de cinematografías extranjeras con intereses locales.

A lo largo de la década podemos determinar la existencia de dos modelos de representación hacia su interior, que en gran medida se relacionan con el contexto social y cultural de cambios y transición en que se inscriben. En la primera mitad de la década primó lo que denominamos la ‘comedia de ingenuas’, que presenta un mundo burgués impoluto y tradicional poblado de cándidas jovencitas que no interactúan con el mundo

exterior. A partir de una exaltación de la familia y sus valores fundamentales, este cine se presentaba como un espacio de defensa del modo de vida de las élites que veían decrecer su lugar dominante en la sociedad. Se destacaron aquí dos nuevas estrellas adolescentes, Mirtha Legrand y María Duval, en films como *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, 1941), *Adolescencia* (Mugica, 1942) o *Su primer baile* (Ernesto Arancibia, 1942).³

Hacia mediados de los '40, agotado ya este modelo, comenzó a delinearse uno nuevo que compartía algunos elementos con el cine de ingenuas, pero que presentaba una visión claramente distinta del mundo burgués, sus costumbres y sus principios: la 'comedia alocada' o 'comedia de fiesta'. Si bien ambos modelos promovían un mundo burgués irreal, lejano de los problemas de la sociedad, su mirada sobre sus protagonistas y su relación con las tradiciones del cine argentino eran claramente diferentes. El 'cine de ingenuas' presentaba raíces melodramáticas con relatos didácticos y tramas donde los conflictos morales y los principios cristianos funcionaban como ejes estructurantes. La 'comedia alocada', en cambio, tomó los mismos ambientes e iconografía para formular un nuevo esquema, que se inspiraba a su vez en otras dos fuentes: la screwball comedy americana y la farsa europea. El mundo burgués ya no era aquí un escenario de conflictos morales sino el terreno donde mujeres y hombres jóvenes se dedicaban a tropelías amorosas. A través de sus tramas se ponía en cuestión algunas instituciones fundamentales de la sociedad, como el matrimonio, la monogamia y el amor romántico⁴. **(FIGURE 1)**

El principal exponente de la comedia alocada de la segunda mitad de la década fue Carlos Schlieper, quien había comenzado su carrera a fines de la década anterior con comedias menores y melodramas góticos. A diferencia de sus contemporáneos que declaraban su admiración por el cine de Frank Capra, Schlieper aspiraba a seguir las

líneas de realizadores como Ernst Lubitsch, Preston Sturges y Howard Hawks (Posadas, 1994: 10). Más allá de manifestar gustos diferentes, esta elección por otro conjunto de realizadores implicaba una mirada distinta con respecto a cómo pensaba el mundo que quería presentar en sus films. Si el modelo Capra se caracterizaba por un compromiso con un mensaje ideológico y social, directores como Ernst Lubitsch o Preston Sturges se centraban en las relaciones sexuales y amorosas. Los conflictos sociales no desaparecían del todo, sino que, de un modo similar a lo que Christopher Beach plantea sobre los films de Sturges o Howard Hawks, eran incorporados dentro del marco de las convenciones e instituciones de la sociedad, subvirtiéndolos y discutiéndolos junto con otras como la familia, la sexualidad y el honor (2002: 95-124).

Siguiendo este ejemplo, y en el marco de una sociedad efervescente y de un cine que reclamaba nuevos caminos, Schlieper filmó entre 1947 y 1952 un conjunto de películas que conformaron un universo propio del autor: *El retrato* (1947), *La serpiente de cascabel* (1948), *Cita en las estrellas* (1949), *Esposa último modelo* (1950), *Arroz con leche* (1950), *Cuando besa mi marido* (1950), *Cosas de mujer* (1951) y *Mi mujer está loca* (1952).⁵

La segunda mitad de la década vio entonces la conjunción de tres factores en el campo de la comedia cinematográfica en particular y el campo cultural en general que llevaron a la producción de estos films: un director con intenciones de alejarse de la representación social costumbrista que primaba en el género; una industria cinematográfica que buscaba generar nuevos modelos narrativos para reemplazar otros ya agotados; y un clima social de fiesta y celebración, con políticas de bienestar y consumo y posibilidades abiertas de acceso al confort. Sumado ello al mayor aprendizaje con respecto al lenguaje cinematográfico por parte de realizadores y

público, se produjo una conjunción de elementos que condujeron a la producción de esta particular filmografía.

Ocio, movimiento y modernidad

La idea de fiesta resulta fundamental para pensar el universo de la comedias de Schlieper, ya que tanto desde los argumentos como desde la dirección se apunta hacia un ambiente de permanente excitación y movimiento. Sus personajes disfrutaban activamente de la vida urbana cosmopolita y de las posibilidades de ocio y entretenimiento. Esta fiesta iba acompañada al mismo tiempo generalmente por una relajación de las costumbres y morales tradicionales, poniendo en discusión la fidelidad y el amor romántico en pos de una filosofía del goce y la diversión. Todas las instituciones eran así puestas en jaque en consonancia con una sociedad que estaba viendo su orden tradicional subvertido.

Si el cine de ingenuas se había caracterizado por un ámbito doméstico cerrado a las intromisiones del exterior, en las comedias alocadas éste se vio alterado por la disrupción constante del ocio y el entretenimiento. Este mundo de esparcimiento compartía algunos elementos con el universo popular de los años '30 pero ya no era el tango o el fútbol sus ejes principales, sino ritmos extranjeros y actividades como el golf y la equitación. Estos burgueses iban al cine y a boites, participaban en concursos de danza, se relajaban en yates, practicaban deportes y bailaban hasta la madrugada en fiestas con amigos. El mundo laboral no solía estar presente en estos films, haciéndose generalmente alguna referencia a lo largo del relato con respecto al origen de las fortunas pero sin entrar en mayor detalle. Por lo general las parejas presentaban una conjunción entre herederos de fortunas familiares y profesionales exitosos (abogados, arquitectos), todos parte de la flamante burguesía nacional. El ocio no era entonces una

escapatoria al trabajo o a la búsqueda de subsistencia sino la actividad permanente de su cotidianeidad.

Esta es la máxima que vertebra *El retrato*, donde la joven Clementina (Mirtha Legrand) vive un matrimonio desapasionado con Raúl, su marido infiel (Juan Carlos Thorry). Cuando desconsolada llora frente al retrato de su abuela, ésta desciende del cuadro para ofrecerle tomar su lugar y enseñarle a vivir la vida. A partir de allí la trama se centra en las aventuras de la abuela en el mundo urbano moderno, disfrutando de la fiesta y de los hombres ante la mirada atónita de todos los que la rodean y el consiguiente aprendizaje y reconciliación de la pareja. **(FIGURE 2)**

La abuela es presentada en su primera aparición como espectadora ajena a la realidad que vive su nieta. Mientras la joven se lamenta frente a ella, la cámara la enfoca desde una angulación que supone la visión de la mujer en el retrato, haciendo que el espectador comparta su mirada. Es así que la visión del espectador se confunde con la de esta mujer, ambos curiosos por conocer y vivir esta realidad que vive la nieta. Como analizaremos más adelante la presencia de tomas subjetivas que invitan al espectador a una mayor cercanía con la acción son un recurso recurrente en el cine del director y en su relación con el público.⁶

Al reemplazar la abuela a su nieta, en una ágil secuencia de montaje, Schlieper muestra todas las posibilidades que presenta este mundo de diversión. Luego de entretener a sus invitados en una fiesta cantando una samba se alternan en una ágil secuencia de montaje escenas donde la joven pasea en un yate rodeada de hombres, asiste a una modista, maneja autos a gran velocidad, juega al golf y toma champagne, mientras sobre estas imágenes se superpone su rostro feliz. La secuencia termina con la portada de un periódico que presenta una foto de ella con otro hombre bajo el titular “Joven dama de la sociedad gana un concurso de bugui-bugui”. Con esta sucesión de actividades se

resume el nuevo mundo cosmopolita que no existía en el pasado de la abuela y al que ella entra felizmente. Al mismo tiempo, la apelación a una secuencia de montaje como recurso narrativo condensa y refuerza el ritmo acelerado general que el film asocia con la vida cosmopolita en que viven estos personajes, donde todas estas posibilidades del mundo moderno se suceden sin freno en un disfrute permanente.

Las actividades de ocio y entretenimiento permanente configuraban por lo tanto un universo de esparcimiento que se encontraba en su esplendor y que iba acompañado de las nuevas libertades que se permitían en el terreno de la moral. Una de las características fundamentales que había tenido la representación de la burguesía en la comedia de ingenuas era el mostrarla como la portadora impoluta de una serie de valores ligados al honor, la virtud cristiana y el respeto a las tradiciones. Los conflictos principales de las niñas surgían cuando alguno de estos era puesto en conflicto y los desenlaces tendían hacia una vuelta al orden donde se reafirmaba la primacía de esta estructura del mundo.

La burguesía de Schlieper sin embargo no contaba con estos preceptos sino que se trataba generalmente de nuevos ricos formuladores de jóvenes estructuras, sin ataduras a viejas convenciones. La escena anteriormente citada de *El retrato* es una clara demostración de ello: Clementina disfruta de estas actividades con hombres que no son su esposo, pero sus conductas no sólo no son reprobadas; al contrario, son festejadas como su despertar a la vida. La moral sexual ya no era entonces parte de un tabú social y gradualmente se incorporaba a la diversión pública como motor de las acciones y justificación de las conductas.

La presencia de la sexualidad es al mismo tiempo la impulsora de una de las características fundamentales que Schlieper incorporó en el cine argentino al explotar las posibilidades narrativas del lenguaje fílmico. En ello se diferenciaba de algunos

directores contemporáneos como Luis Mottura quien en films como *Un beso en la nuca* (1946) o *Treinta segundos de amor* (1947), retomaba el mundo moderno y las mujeres cosmopolitas, pero con una puesta en escena que dependía demasiado de la exposición discursiva sin innovaciones formales, quitándole desde el campo visual la energía vital a sus tramas que quedaban así reducidas a simples farsas teatrales. Schlieper en cambio seguía los pasos de sus directores de referencia como Lubitsch o Sturges, apelando a lo no dicho para presentar situaciones y temáticas que formaban parte del excitado universo de sus personajes.⁷

Es así que *El retrato* comienza con Luis llevándose su cama del dormitorio matrimonial frente al lamento de los sirvientes. Con esta escena ya se establece el núcleo argumental de la trama alrededor de la insatisfacción sexual de la pareja protagonista, sin ser necesarias palabras que lo expliciten. A lo largo del film elementos como las frutillas con crema con que sueñan los personajes o la ubicación de los zapatos junto a la cama hablan de los deseos y las actitudes que van desarrollando en los distintos momentos del relato. Confiando en la inteligencia y la mirada atenta del espectador, Schlieper retomaba un estilo similar a lo que se ha denominado históricamente como ‘el toque Lubitsch’, que implica, en palabras de Herman G. Weinberg, “la idea de utilizar el poder de la metáfora comprimiendo abruptamente la quintaesencia del asunto en un comentario astuto –un comentario visual, naturalmente- que expresaba todo” (Thompson, 2005:127). De este modo condensaba significados sin sacrificar la ligereza y la agilidad de la narración.

Las decisiones visuales de Schlieper se presentaron también en la dirección de actores y el montaje, a partir de los cuales se reforzaba el estado de constante excitación de los personajes. En reiteradas entrevistas, algunos de sus actores han destacado que una de las directivas más importantes que les marcaba el realizador era la de evitar correr en

escena. En su lugar debían caminar rápidamente, lo cual desplazaba el sentido de urgencia de quien corre por la excitación interna de quien no puede mantenerse quieto en un solo plano (Posadas, 1994: 20). Manteniendo siempre un punto de referencia estable, los personajes entran y salen de escena, superponiéndose en sus movimientos y sus diálogos.

La visita del psicoanalista al hogar de la protagonista en *El retrato* presenta claramente este precepto. El médico, que ha sido consultado secretamente por todos los integrantes de la familia, es invitado por el abuelo de Clementina para analizar *in situ* el extraño accionar de su nieta. Al entrar al hogar debe asumir distintas identidades al ser presentado por Clementina, su esposo y su abuelo para ocultar el hecho de que los conoce a todos. Esta escena presenta por lo tanto un constante ir y venir de gente, donde el galeno permanece inmóvil frente a personajes que entran y salen de la habitación. Mientras éstos se superponen en sus acciones y sus parlamentos⁸, el invitado ofrece al espectador el único punto de referencia estable en medio del incesante movimiento a su alrededor. La inestabilidad y ebullición del mundo público repercute así en la alteración del orden del hogar, tanto desde lo visual como en el constante juego de falsas identidades que pueblan todos los films de Schlieper.

El mundo de estas comedias era por lo tanto un ambiente en movimiento continuo, sin freno, con una oferta rebalsada de actividades para sus integrantes. Incorporando las posibilidades del lenguaje cinematográfico a su representación, Schlieper dotaba a sus imágenes del mismo espíritu vital que expresaban los dichos y las acciones de sus protagonistas. La inestabilidad de este universo permitía a sus hombres y mujeres moverse libremente sin ataduras a convenciones ni tradiciones a respetar.

Un presente de disfrute constante

Un elemento fundamental para la construcción del mundo de fiesta en estos films era la dimensión temporal que se estructuraba alrededor de ellos. A diferencia de los espacios que presentaban indicios concretos de su ubicación en la Argentina contemporánea, no se establecían usualmente tiempos determinados en los que se ubicaban los relatos. Schlieper llevaba así a sus personajes a vivir una realidad que tendía más hacia una sensación de presente constante sin fin.

En este aspecto presentaba una clara diferencia con el cine de ingenuas que, si bien presentaba formas de vida y costumbres propias de principios del siglo XX, explicitaba siempre su anclaje temporal en la contemporaneidad de su producción a inicios de la década de 1940. En este cine la organización de gran parte de su imaginario se basaba en el lugar de los mayores dentro de la vida de los jóvenes. Los abuelos y los viejos sirvientes eran presentados como fuentes de sabiduría y respeto a quienes se debía admirar e imitar por sus vidas ejemplares. De este modo formaban parte de los hogares de las protagonistas como un recuerdo permanente de la tradición en que se insertaban sus vidas. Incluso en los numerosos films de huerfanitas, los ancianos solían ser quienes las cobijaban y les daban ingreso en el mundo familiar.

Los jóvenes de Schlieper generalmente compartían la condición de huérfanos, sólo que aquí eran criados por sus propias abuelas. Esta falta de referencias paternas directas permitía que la conexión con el pasado fuera más débil. Las formas en que éste se presentaba era más bien a través de la herencia de empresas, estudios profesionales o fortunas que aseguraban su buen pasar económico. Estos jóvenes eran por lo tanto sujetos ricos sin preocupaciones por el dinero ni por mantener el buen nombre de la familia, cercanos al imaginario de la nueva burguesía peronista que ya no respondía a las tradiciones de las clases altas que los antecedían.⁹

Retomando lo que plantea Raúl Manrupe, podemos afirmar que simbolizaban la partición en dos del siglo, donde se contrastaba su modernidad con los vestigios del pasado encarnados en los abuelos y los sirvientes (1995-96: 64). Éstos, que anteriormente habían sido punto de referencia, se convirtieron así en parte del universo alocado de los protagonistas, perdiendo su venerabilidad y respetabilidad en el camino. El pasado conservador que ellos encarnaban se vio obligado a actualizarse para sobrevivir o perecer en el intento. Ya *El retrato* había planteado esta postura, no sólo a través de estos personajes, sino en la propia problemática de Clementina. Sus conductas al inicio del film son propias del pasado, encarnadas en sus vestimentas, sus gustos musicales y sus costumbres amorosas, condenándola a un presente atrasado y perdido en medio de un mundo nuevo. Es su abuela, que debía supuestamente representar esas costumbres, quien debe enseñarle a vivir los tiempos actuales como se los debe vivir.

(FIGURE 3)

Esta preferencia por el presente como tiempo dominante de los relatos es articulada fundamentalmente a través del montaje y de las transiciones entre escenas. Así como a través de ellas se resaltaba la ebullición permanente de los personajes, también se destaca una indefinición con respecto a los tiempos de la diégesis. No sólo no se establecen ubicaciones cronológicas sino que los tiempos transcurridos entre un momento y otro son indeterminados, pudiendo ser días, semanas o meses indistintamente. En *El retrato* se nos presenta a la abuela disfrutando de la vida moderna, pero en ningún momento se establece el tiempo transcurrido ni la duración del intercambio de lugares con su nieta. La mujer que ha podido entrar al mundo moderno y disfrutarlo lo vive en una situación de presente sin fin, contrapuesto especularmente al no-tiempo al que se somete su nieta en el cuadro. De ambos lados del retrato se

establecen instancias donde la temporalidad se detiene en una dimensión que no parece tener fin.

Esta relación entre dos ambientes con temporalidades absolutas es llevada a otros niveles en *Cita en las estrellas*, que supone una de las configuraciones más interesantes del director al articular la dimensión celestial y la terrenal. El film se centra en el romance entre Luis (Juan Carlos Thorry) y Alicia (María Duval), ambos casados y sometidos a la tentación del adulterio. Al morir en un accidente ven la posibilidad de vivir su idilio en el paraíso, contrayendo nupcias para la eternidad. Cuando los médicos en la tierra logran resucitar a la mujer, comienzan los intentos por parte de ambos de volver a encontrarse en el más allá. Mientras que Alicia busca sin éxito suicidarse, Luis genera accidentes desde el cielo para poder matarla. **(FIGURE 4)**

A través del personaje de Alicia, *Cita en las estrellas* presenta un manifiesto con respecto a la forma de enfrentar el presente terrenal en su contraposición con la eternidad celestial. Para ello se pone en juego nociones que se encontraban en el cine internacional del período, fundamentalmente el norteamericano, dentro de un conjunto de películas a las que Peter Valenti ha denominado *film blanc*. En estos films, producidos en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, se presentaban relatos de hombres que visitaban el más allá y encontraban en este recorrido un sentido para sus vidas. La dimensión trascendental de la existencia humana era puesta en primer plano reforzando el sentido de la vida presente a partir de la posibilidad de un futuro celestial (1978)¹⁰.

Schlieper retoma la visita al paraíso en su relación con la razón de vivir de sus personajes, pero alterando los presupuestos que plantea Valenti. En lugar de encontrar en la trascendencia paradisiaca el sentido de la vida, empuja a sus personajes a darse cuenta de la maravilla del presente terrenal. La postura del film con respecto al disfrute de la experiencia cotidiana se presenta claramente en el desenlace del relato. Cansada de

no lograr suicidarse, Alicia se acerca al mar con intenciones de ahogarse para volver con su amado. Cuando está por arrojarse un auto pasa a toda velocidad por al lado, tirándola al piso. El conductor (Jorge Rigaud, galán del cine de la época, interpretándose a sí mismo) se acerca a asistirla e inmediatamente se atraen mutuamente. Mientras él la seduce, comienza a sonar de fondo la misma música angelical que se había escuchado cuando había llegado junto a Luis al paraíso. Finalmente, al contrario de lo que ha buscado a lo largo del film, Alicia decide quedarse a vivir su vida en la tierra en compañía de su nuevo amor. El tiempo presente, que hasta el momento había sido presentado como una resignación frente a la imposibilidad de su pasado de alegría, es resignificado y convertido en un momento de goce y disfrute que debe ser aprovechado. Esta decisión de la joven apunta por lo tanto a una mirada claramente distinta de aquellos relatos que buscaban una razón para la vida en la trascendencia celestial. Si bien allí se podía vivir en un ambiente de alegría, Schlieper proponía una contraparte terrenal que le hacía competencia a la felicidad celestial. Frente a la posibilidad de compartir la eternidad con su amor de toda la vida, Alicia decidía disfrutar también de su tiempo en la tierra, aprovechando todo lo que la realidad moderna tenía para ofrecerle dentro de la fiesta sin fin del presente terrenal.

Un espectador partícipe de la fiesta

Así como la configuración temporal de las comedias de Schlieper tendía hacia la noción de un presente sin fin que reforzaba su espíritu vital de fiesta y diversión, se presentaban por otro lado indicios que hacían referencia a una localización particular de sus tramas dentro de un lugar determinado en la Argentina. De este modo la representación idílica del mundo burgués no era presentada como un aparte de la realidad sino encuadrada

dentro de un lugar determinado, anclándola en un universo reconocible para el espectador.

Por un lado, los films indican claramente su localización urbana en Buenos Aires, con referencias concretas a barrios y calles. Cuando *en Arroz con leche* el pretendiente de Mónica quiere saber dónde vive ella, se acerca a una tienda a consultar la guía telefónica. Allí, la cámara se detiene por unos segundos en un primerísimo primer plano de la dirección -Juncal 742- para asegurarse que el espectador sepa su ubicación exacta. De igual modo funciona la secuencia en *Cuando besa mi marido* que incluye la aparición del Cine General Paz y la persecución en auto por las calles, con la cámara deteniéndose por unos segundos en el cartel donde se presenta el nombre del cine para ubicar al espectador en un lugar identificable. De este modo se permite una caracterización más acabada de los personajes, ya que la dirección alude a un barrio de alto nivel económico de la ciudad, al mismo tiempo que se ancla el relato en un marco determinado de realidad.

Por otro lado, la realidad nacional que se filtra no refiere solamente a localizaciones concretas, sino también a partir de formas discursivas presentes en la sociedad, que son adaptadas aquí a la locura del universo burgués. Al comienzo de *Cita en las estrellas* se presentan filmaciones de Mar del Plata, superponiendo el casino y la playa para presentar el hospital moderno. Mientras se suceden las imágenes una voz over con tono oficial relata “En apartado retiro lejos del bullicio mundano, austeros hombres de ciencia, hombro contra hombro, libran sin desmayo azarosa batalla contra el cruento destino...” La voz del locutor y los planos con que se filman los espacios remiten claramente a los noticiarios y cortos de propaganda del período. La cámara se va moviendo por los pasillos del nosocomio para culminar en un montaje de los rostros

serios de los doctores. Eventualmente se revela que el ‘cruento destino’ son las apuestas que están en juego dentro de la partida de cartas que están jugando.

La parodia de los médicos se enmarca en una mirada más general con respecto a las instituciones sociales, a las cuales se las presenta como parte del alocado mundo urbano de un modo similar al que Preston Sturges había desarrollado. Del mismo modo que en épocas de guerra este director tomaba como objetos de ridiculización al ejército y el gobierno, Schlieper se apropiaba de elementos normativos de la sociedad como el derecho, la policía y el psicoanálisis para subvertirlos dentro de su realidad. Entre comisarios indefensos, abogados tramposos y psicoanalistas que reconocen no entender de lo que hablan, todos estos espacios de regulación se ven presos del torbellino de los personajes que arrasan con ellos como lo han hecho con la familia, la monogamia y el amor romántico.

Es de destacar sin embargo la presencia constante de todos ellos en las comedias de Schlieper como un recordatorio de la existencia de un mundo real, con normas y regulaciones, permitiendo una mayor identificación por parte con el espectador al universo de los films. Las reglas sociales no son negadas en los films; más bien se las pone en evidencia y se las discute. Siguiendo esta lógica es como se configura el propio paraíso de *Cita en las estrellas* como un mundo con reglas a seguir. Es así que Alicia no puede suicidarse ya que ello le impediría volver allí y Luis es reprendido en más de una ocasión por alterar la armonía del lugar excitando a las muchachas que allí habitan. A tal grado llega su organización que el terreno celestial se ve invadido por los avances de los tiempos modernos, como se demuestra en la presencia de la Cámara de Cataclismos y Tempestades, desde la cual se manejan los desastres naturales que azotan a la tierra. Ésta es presentada como una gran máquina con distintas opciones desde las cuales se puede determinar el tipo de catástrofe, su ubicación y su magnitud. Los misterios

divinos se transformaban de este modo en simples decisiones mecanizadas, reforzando la discusión de los órdenes de la vida pública y privada que se presentaban en el marco de una sociedad que estaba reorganizándose y reformulando los términos sobre los que se estructuraba.

Más allá de los índices referenciales, esta apelación al espectador se hacía presente de distintos modos en los propios films. Hemos mencionado anteriormente la importancia que tiene en estas películas el lugar de quienes observan los diálogos de los protagonistas. Entre la abuela que contempla a su nieta en *El retrato*, los muertos que observan el mundo de los vivos en *Cita en las estrellas* o los criados que se esconden tras las puertas para espiar a sus amos, todos ellos pueden ser pensados como intermediarios de la mirada del espectador y partícipes del mundo alocado. **(FIGURE 5)**

La presencia del público no se establece solamente a través de estos mecanismos, sino también a través de los propios personajes quienes reconocen su existencia. Tanto *El retrato* como *Esposa último modelo* terminan con la imagen de su protagonista mirando a cámara y guiñando el ojo, buscando la complicidad de quien se encuentra del otro lado. Del mismo modo, *Cosas de mujer* es enmarcada por un comienzo y una conclusión donde la protagonista (Zully Moreno, una de las principales divas del cine argentino) le habla directamente al espectador, contándole su historia. Con estos gestos de los personajes se reforzaba la interpelación que las películas de Schlieper hacían a su audiencia y su propia realidad. Al hacerlo partícipe de sus aventuras y cómplice de sus engaños podemos asumir que los personajes formulaban una invitación al público a compartir su mundo. Evitando la solemnidad de la voz over o los intertítulos y recurriendo a formas amistosas de compañerismo, los personajes –y las estrellas que los encarnaban- se ubicaban como pares de los espectadores.

A pesar de la representación irreal de la burguesía y de su indeterminación temporal, a partir de estos gestos y de un clima de época compartido, las comedias de Schlieper interpelaban a sus contemporáneos en sus vivencias durante los inicios del peronismo. Se puede pensar en este sentido la observación de Abel Posadas, quien señala que la experiencia del público con este cine remitía a una ‘alegría compartida’ basada en sentirse identificado con el entorno de cambio permanente en su vida cotidiana (1994: 44).

Consideraciones finales

Las comedias de Carlos Schlieper introdujeron en el cine clásico argentino una gran cantidad de novedades que permiten hablar de su obra bajo la idea de un autor cinematográfico. Muchas de sus innovaciones se relacionaron con cuestiones narrativas y estilísticas que se encontraban presentes en tradiciones fílmicas extranjeras y eran articuladas con las propias mecánicas de la industria local. Al mismo tiempo, la dinámica sexual y la redefinición de los roles sociales de hombres y mujeres en sus films presentaron una óptica revolucionaria en varios aspectos. Estos dos puntos han sido los que ha retomado la historiografía al momento de considerar las particularidades de su cine en el marco de la industria fílmica argentina.

Sin embargo, es posible afirmar al mismo tiempo que un aspecto que hace a su carácter de extraordinario es la fuerte ligazón que presenta con el clima de la época de su producción en un momento en que la realidad argentina se encontraba en un proceso de marcado reacomodamiento de sus estructuras sociales y sus imaginarios. A diferencia de films anteriores que ponían el foco sobre la burguesía para representarla en férrea asociación con los valores tradicionales de la familia y la moral cristiana, la nueva burguesía de estos films se vinculaba más con el disfrute hedonista y la satisfacción de

los deseos personales. Configurado como un universo irreal, el mundo burgués de las comedias alocadas ya no buscaba ser un faro para los espectadores como en el cine de ingenuas, sino que invitaba a su público a ser parte de este mundo turbulento.

Las innovaciones de Schlieper sin embargo no supusieron un modelo fértil dentro de la cinematografía argentina. A partir de los años '50 el costumbrismo comenzó a tomar nuevamente un lugar privilegiado en el terreno de la comedia, acompañado por un creciente lugar de la clase media en el universo de representación. Entre los factores que favorecieron este rumbo se destaca el enfriamiento de la economía y el clima de fiesta de los primeros años del peronismo, y el surgimiento de nuevos formatos narrativos en los medios masivos que influenciaron fuertemente los rumbos de la comedia cinematográfica nacional. Entrecruzando los modelos genéricos de la televisión norteamericana, las herencias de exitosos radioteatros como *Los Pérez García* y el surgimiento de la cultura juvenil, se abandonó el clima de fiesta interminable por una realidad más segura y reconfortante. El cosmopolitismo urbano fue así cediendo espacio al conformismo de los suburbios emparentado con el estilo de vida del *american way of life* mientras que las aventuras románticas alocadas fueron gradualmente reemplazadas por relatos sobre la cultura juvenil nuevaolera.

Carlos Schlieper por su parte continuó filmando hasta su temprana muerte en 1957 pero su obra comenzó a perder el ritmo y el movimiento permanente que lo había caracterizado. Mientras que por un lado empezó a repetir las fórmulas que le habían dado éxito, al mismo tiempo, en films como *Alejandra* (1956) su mundo de fiesta sin ataduras morales se vio matizado por elementos que remitían más al cine que había buscado reemplazar. Aquí Delia Garcés interpretaba a una muchacha que para conquistar a su hombre se hacía pasar por una trabajadora rural con un hijo ilegítimo. La fiesta burguesa sin compromisos con las problemáticas sociales era en este film sólo el

punto de partida. Una vez que la joven llegaba al rancho donde pondría en práctica su farsa, los mismos elementos melodramáticos de la comedia de los años '30 volvían a aparecer junto con una mirada bucólica de la vida de las poblaciones rurales del interior del país. La fiesta urbana y el presente sin fin de sus películas fue perdiendo así lugar dentro de la cinematografía argentina, dejando a este conjunto de films como una experiencia singular en la historia del cine nacional.

Referencias

- Beach, Christopher (2002), *Class, Language and American Film Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Núbila, Domingo (1959), *Historia del cine argentino, Tomo II*, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Elena, Eduardo (2011), *Dignifying Argentina. Peronism, Citizenship and Mass Consumption*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- García, Santiago (2014), “Carlos Schlieper y la screwball comedy” in *Arroz con leche. Edición facsimilar del guion de Carlos Schlieper y Julio Porter*, Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 31-40.
- Karush, Matthew (2012), *Culture of Class. Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*, Durham: Duke U. Press.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2014), “Un modelo de representación para la burguesía: La reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas” in *Revista Imagofagia* no. 10, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, ASAECA, octubre de 2014.
- Losada, Leandro (2009), *Historia de las elites en la Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Luna, Félix (1987), *Perón y su tiempo I. La Argentina era una fiesta*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Manrupe, Raúl (1995-96), “Dos casos de ambigüedad. *El retrato*, de Carlos Schlieper y *Vidalita* de Luis Saslavsky” in *Film*, no. 17, (Diciembre/Enero, 1995/1996), pp. 64-67.

Milanesio, Natalia (2014), *Cuando los trabajadores salieron de compras: Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Posadas, Abel (1994), *Carlos Schlieper*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Thompson, Kristin (2005), *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Torre, Juan Carlos y Elisa Pastoriza (2002), “La democratización del bienestar” in *Nueva Historia Argentina. Tomo 8. Los años peronistas (1943-1955)* (Dir. Juan Carlos Torre), Buenos Aires: Sudamericana, pp. 257-312.

Valdez, María (2000), “El reino de la comedia: un terreno escurridizo y ambiguo” in *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956* (ed. Claudio España), Buenos Aires: FNA, pp. 270-345.

Valenti, Peter (1978), “The “Film Blanc”: Suggestions for a Variety of Fantasy, 1940-45”. *Journal of Popular Film* vol. VI, no. 4, pp. 294-304.

El retrato (Schlieper, 1947)

Cita en las estrellas (Schlieper, 1949)

Arroz con leche (Schlieper, 1950)

Esposa último modelo (Schlieper, 1950)

Cuando besa mi marido (Schlieper, 1950)

Cosas de mujer (Schlieper, 1951)

Alejandra (Schlieper, Argentina 1956)

Contributor’s Detail:

Alejandro Kelly Hopfenblatt

Universidad de Buenos Aires/Conicet

25 de mayo 217/221, Buenos Aires, Argentina. CP C1002ABD

alejandro.kelly.h@gmail.com

¹ El presente trabajo fue presentado en una versión preliminar en el XXXII International Congress of the Latin American Studies Association, desarrollado en May 21 – 24, 2014, Chicago, IL.

² Un claro ejemplo de este cine lo podemos encontrar en *Gente bien* (1939, Manuel Romero) que cuenta la historia de una trabajadora que queda embarazada de su patrón, rechazada por éste y que encuentra consuelo con un cantor y su orquesta. De este modo, Romero presentaba bajo una óptica claramente negativa el mundo de la burguesía que prefería la música y las costumbres extranjeras, denunciando su egoísmo y su hipocresía. Este mismo universo sería el que Schlieper retomaría luego, tomando muchas de las mismas características como ejemplo del cosmopolitismo y la modernidad de sus personajes.

³ Para un mayor desarrollo sobre el cine de ingenuas y sus características principales se puede consultar: Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2014), “Un modelo de representación para la burguesía: La reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas”. Revista *Imagofagia* N° 10, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, ASAECA, octubre de 2014.

⁴ La predominancia de la sexualidad ha llevado a que, en el caso argentino, la mayoría de los trabajos que se han abocado a este conjunto de films hayan adoptado una perspectiva desde las nociones de género, centrándose en el modelo femenino que se presenta aquí. Textos como los de María Valdez (2000) o Santiago García (2014) ponen su foco en las representaciones adelantadas a su época que se hace de las mujeres, llegando a identificarlo con un feminismo primigenio.

⁵ Cinco de estos films (*Esposa último modelo*, *Arroz con leche*, *Cuando besa mi marido*, *Cosas de mujer* y *Mi mujer está loca*) estaban basados en farsas teatrales. Si bien generalmente se hace alusión a las influencias de la comedia norteamericana en la obra de Schlieper, se debe tomar en cuenta la fuerte presencia de la tradición francesa y centroeuropea dentro de su producción.

⁶ Otra forma en que se presenta reiteradamente la dimensión de la mirada externa pero partícipe de las aventuras de los protagonistas es a través de la mirada voyeurística de los criados sobre sus patrones, retomando la figura del sirviente como alter ego del público que se encontraba en la dramaturgia occidental desde las obras de Molière. Cuando las parejas discuten o se develan los engaños, un plano generalmente utilizado es con la cámara ubicada sobre el hombro de los sirvientes que observan la situación escondidos detrás de las puertas entreabiertas. El espectador se pone así nuevamente en un lugar de observador compartido con algunos de los personajes de la trama, participando a través de ellos de este mundo.

⁷ Si bien dentro de la comedia Schlieper no encontró mucha compañía en sus innovaciones formales y su confianza en las posibilidades narrativas del medio audiovisual, hubo otros directores que se centraron en otros géneros cinematográficos que hacia esos años comenzaron a mostrar una impronta más estilizada en sus producciones. Carlos Hugo Christensen con melodramas eróticos como *El ángel desnudo* (1946), Daniel Tinayre con policiales como *A sangre fría* (1947) o Luis Saslavsky con melodramas como *Historia de una mala mujer* (1947) desarrollaron estilos propios que revitalizaron estos géneros y crearon nuevos caminos narrativos dentro del cine argentino.

⁸ El *overlapping*, o superposición de parlamentos, era una técnica fundamental en la obra de uno de los directores que Schlieper tomaba como modelo, Preston Sturges. Dirigiendo con extrema precisión los tiempos de los diálogos y los movimientos se podía dotar de una vital agilidad a las distintas situaciones sin desorientar la comprensión del espectador.

⁹ En *Arroz con leche*, frente a cada escena absurda en la que se ven envueltos, Silvestre, el mayordomo del hogar, le recuerda a su amo que en su anterior empleo con el Barón de Casablanca no sucedían este tipo de situaciones. Se refuerza así el carácter nuevo de esta burguesía que protagoniza las comedias de Schlieper, diferenciándola de personajes del pasado ligados a la alcurnia y los títulos nobiliarios.

¹⁰ Valenti destaca aquí films como *Here Comes Mr. Jordan* (Alexander Hall, 1941), *Between Two Worlds* (Edward A. Blatt, 1944) o *The Horn Blows at Midnight* (Raoul Walsh, 1945), aunque también se pueden pensar otros como *A Guy Named Joe* (Victor Fleming, 1943) o *Heaven Can Wait* (Ernst Lubitsch, 1943).