

Retrospectiva Carlos Schlieper Fiesta, deseo y burguesía: Carlos Schlieper y la alegría de vivir

Por Alejandro Kelly Hopfenblatt



A pesar de la amplia cantidad y variedad de su producción, el cine clásico industrial argentino sigue siendo un campo poco estudiado y conocido, no sólo por un público general, sino también dentro de los ámbitos críticos y académicos. Son numerosos los factores que han llevado a ello, desde una valoración negativa de la producción industrial a una identificación del cine argentino –y latinoamericano- con su vertiente social y política, sin dejar de lado la heterogénea calidad de este corpus fílmico. Sin embargo, gran cantidad de los films del período que han sido tildados reiteradamente de pasatistas y menores resultan al verlos obras de gran interés que en numerosas ocasiones demuestran los niveles de calidad y experticia a los que se llegó durante el período de consolidación de la industria cinematográfica argentina. Es desde esta perspectiva que la decisión delBAFICI de recuperar la obra de Carlos Schlieper merece ser celebrada, pues permitió presentar a un público más amplio la obra de uno de los principales –y al mismo tiempo poco visto- directores clásicos argentinos.

Este realizador, como señalan los contados textos que se dedican a analizar su obra, fue en muchos sentidos una *rara avis* dentro del cine argentino. En el marco de un cine nacional que buscaba ampliar sus horizontes en el mercado internacional al mismo tiempo que intentaba despertar el interés de las clases medias locales, Schlieper alternó entre comedias y melodramas, llevando a la pantalla una obra coherente con distintos puntos de contacto que permiten pensar en él como un autor cinematográfico. Si bien incursionó en distintos géneros como el melodrama y el policial, se destacaron en su obra un conjunto de comedias sofisticadas que filmó a partir de 1947, donde se logró alejar de la matriz melodramática del cine nacional para llevar adelante una producción que articulaba el mundo de la burguesía con modelos genéricos europeos y norteamericanos.

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. 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 Lubitsch o Sturges se centraban en universos donde no existían los conflictos de clase y el centro se ponía en las relaciones sexuales y amorosas. Schlieper buscaba así un cine con una mirada del mundo diferente que se

expresaba no sólo en sus argumentos sino también en los modos en que trataba las estructuras genéricas y en la formulación de un estilo visual distinto, propio, asociado más a una exaltación de la vida que a una búsqueda de presentar un universo cercano a la realidad de los espectadores.

Cuatro Corazones

El debut de Schlieper como realizador fue en compañía de otro debutante con una fuerte impronta autoral, Enrique Santos Discépolo, con quien venía trabajando desde años anteriores dentro de los estudios EFA donde habían sido ayudantes de dirección de Luis Moglia Barth en **Melodías porteñas** (1937). Cuatro corazones es una película donde la marca de Discépolo, quien no sólo codirige sino que protagoniza, oculta a la de su colega. La presencia de Schlieper no es tan notoria en el film, aunque se puede reconocer su mano en algunos aspectos de la técnica cinematográfica, la puesta en escena y algunos incipientes rasgos del mundo burgués que sería más adelante su campo de acción.

Cuatro corazones presenta una gran cantidad de elementos que lo vinculan fuertemente con los modelos que dominaban la producción nacional de esos años, Su argumento gira alrededor de historias de artistas y empresarios de las boites porteñas mezclados en tramas melodramáticas con madres solteras y amores imposibles.

Sin embargo, algunos momentos del film muestran una intención por salirse de ese modelo tan cercano al mundo arrabalero de Manuel Romero. Ello se evidencia fundamentalmente en los números musicales, donde se pueden percibir algunos indicios de la influencia de Ernst Lubitsch sobre el modo de pensar el cine de Schlieper decía recibir del cine de Ernst Lubitsch. Aunque la música dominante sea el tango, su ambientación son espacios luminosos con coreografías de bailarinas rodeando a los intérpretes, creando números con muchos puntos de contacto en su puesta en escena con las operetas europeas. Cuando años más adelante Schlieper ya tuviera control de sus películas, estos números se repetirían, pero con el tango siendo reemplazado por la samba o el mambo.

El sillón y la gran duquesa

Las primeras películas que dirigió Schlieper lo encontraron tratando de articular sus intenciones personales con los modelos y temáticas del campo cinematográfico en el que debía trabajar. Fue así que en este período hizo películas de ingenuas –**Papá tiene novia** (1941)-, cine de cantantes y bambalinas –**Mañana me suicido** (1942)- o sainetes –**Bruma en el Riachuelo** (1942). De entre todo este conjunto, la película donde más claramente pudo llevar adelante un relato del modo en que él quería fue en **El sillón y la gran duquesa**.

El film, basado en un relato ruso que conoce versiones de Tomás Gutiérrez Alea (1962) y Mel Brooks (1970), se centra un par de rusos que emprenden una desesperada búsqueda de las joyas del zar ocultas en una silla perdida luego de la revolución de 1917. A partir de esta premisa, Schlieper se permite transformar esta historia en un continuado de aventuras de estos rusos a quienes se les cruza en el camino una nueva rica



FICHA TÉCNICA

Cuatro corazones

Argentina, 1939, 80'

Dirección: Enrique Santos Discépolo y Carlos Schlieper.

Guión: Enrique Santos Discépolo y Miguel Gómez Bao.

Fotografía: María Gumer Barreiros.

Montaje: Daniel Spósito.

Producción: SIDE.

Reparto: Enrique Santos Discépolo, Gloria Guzmán, Irma Córdoba, Alberto Vila, Eduardo Sandrini, Herminia Franco, Tania



FICHA TÉCNICA

El sillón y la gran duquesa

Argentina, 1943, 68'

Dirección: Carlos Schlieper.

Guión: Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh según cuento "Las doce sillas" de Ilia Ilf e Eugeni Petrov.

Fotografía: Roque Funes.

Montaje: Alberto Soifer.

Producción: EFA.

Reparto: Olinda Bozán, Alberto Bello, Billy Days, Ernesto Vilches, Osvaldo Miranda, María Esther Buschiazio.

(Olinda Bozán) quien se adueña de la presunta silla buscada. Aprovechando la fuerte presencia escénica de la actriz, que le había permitido pasar de ser el apoyo cómico de tramas ajenas a protagonizar sus propios films, Schlieper logra presentar un personaje femenino que adelantaba algunos elementos del modelo que después perfeccionaría.

Por otro lado, el exotismo del argumento permitió al director alejarse totalmente del costumbrismo localista que dominaba la comedia cinematográfica argentina, escapando así a un mundo poco ligado a la realidad nacional. Esta distancia del universo del espectador le abrió las posibilidades a mayores juegos con la moralidad de sus personajes y la responsabilidad de sus actos.

Sin embargo, este alejamiento no logró ser total como queda demostrado en la secuencia final, donde logran encontrar la silla con las joyas en un orfanato. Al filmarla de un modo más convencional y estático que el resto del film, el desenlace queda forzado y externo a la fluidez del relato, resaltándose el ruido que genera en contraste a las aventuras previas de estos codiciosos personajes amorales.

La casa está vacía

Si bien la retrospectiva de Schlieper se centró fundamentalmente en sus comedias, la presencia de *La casa está vacía* permite visibilizar un espacio que ocupó la mitad de la filmografía de su director: el melodrama. Dentro de este género, el director alternó entre dos modelos: por un lado, las historias de mujeres caídas en desgracia, comúnmente madres solteras, que encontró su mayor exponente en **Madame Bovary** (1947). Por otro lado, relatos góticos ambientados en grandes mansiones con habitaciones cerradas y secretos ocultos tras las puertas, como **El deseo** (1944) o **El misterioso tío Silas** (1947). A este último modelo pertenece *La casa está vacía*, película producida para Chile Films en el marco de los intentos de ese país por construir una industria cinematográfica propia convocando a directores internacionales para colaborar con su experiencia.

En este caso, el argumento se centraba en dos hermanos hombres que se han prometido vivir uno para el otro dentro de la lúgubre mansión familiar. Cuando uno de ellos decide casarse se forma un triángulo amoroso de celos y pasiones desenfrenadas que termina trágicamente para ambos.

La película adolece de gran cantidad de fallas atribuibles en su mayoría al contexto industrial en que se enmarca, destacándose la afectación excesiva y la variedad de registros de sus actores. Sin embargo, Schlieper se permite valerse del carácter absurdo de la trama para transformar este intrascendente melodrama en la historia de un incesto homosexual, donde los personajes femeninos son relegados a un segundo plano en pos de jugar con el deseo irrefrenable de los dos hermanos. Es aquí donde se presenta más claramente el conocimiento del director de este modelo genérico, transformando a la mansión familiar en un ambiente ominoso a partir de la iluminación, los movimientos de cámara y la recurrencia de amplios espacios vacíos que tienden a empequeñecer a los personajes y a engrandecer sus pasiones desenfrenadas.



FICHA TÉCNICA

La casa está vacía

Chile, 1945, 75'

Dirección: Carlos Schlieper.

Guión: Jorge Jantus según obra de Hermann Sudermann.

Fotografía: Ricardo Younis.

Producción: Chile Films.

Reparto: Alejandro Flores, Chela Bon, María Teresa Squella, Ernesto Vilches, Horacio Peterson.



FICHA TÉCNICA

El retrato

Argentina, 1947, 75'

Dirección: Carlos Schlieper.

Guión: Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh.

Fotografía: Humberto Peruzzi.

Montaje: Gerardo Rinaldi.

Producción: Emelco.

Reparto: Mirtha Legrand, Juan Carlos Thorry, Alberto Bello, Héctor Calcaño, Sarita Olmos, Osvaldo Miranda.

El retrato

El retrato fue la primera del ciclo de comedias sofisticadas que se convertirían en sinónimos del cine de Schlieper. Como en la mayoría de ellas, el motor de la trama se centra en el deseo femenino, encarnado aquí en la joven Clementina (Mirtha Legrand), quien se ve atrapada en un matrimonio donde no sabe cómo cumplir su rol de esposa. Luego de buscar ayuda en un psicoanalista, termina recurriendo a su difunta abuela, quien desciende de un majestuoso cuadro para reemplazarla y enseñarle cómo vivir la vida.

A partir de esta inverosímil pero ingeniosa trama se presentan muchos de los elementos fundamentales de la obra de Schlieper. En primer lugar, su recurrencia a elementos fantásticos dentro de sus argumentos, algo que seguiría en **Fascinación** (1949) y **Cita en las estrellas** (1949). Al apelar a estos recursos se permitía presentar un mundo reconocible para el espectador pero alejándolo al mismo tiempo como para poder cuestionar los principios fundantes de su sociedad. De este modo, presenta por un lado el universo cosmopolita moderno de la Buenos Aires de posguerra, al mismo tiempo que lo rarifica, mostrando sus arbitrariedades y mofándose de sus convenciones.

Por otro lado, en **El retrato** Schlieper demuestra ya un conocimiento cabal de las posibilidades narrativas del lenguaje fílmico, eligiendo constantemente mostrar en lugar de decir. El film empieza con el esposo de Clementina (Juan Carlos Thorry) trasladando su cama de la habitación matrimonial a otro dormitorio, frente al lamento de sus empleados domésticos, estableciéndose con esta breve secuencia la historia previa de la pareja. Cuando a mediados del relato, Clementina cree que logrará recuperar a su esposo, toma los zapatos de éste y l / 1947os ubica junto a su cama, condensando en esta imagen mucho más que lo que las convenciones del período le permitirían expresar. Las referencias a su vida sexual son permanentemente metafóricas y simbolizadas en un juego lúdico que convierte al espectador en cómplice de las aventuras de la pareja.

Por último, en **El retrato** ya se hace claro un elemento fundamental para las comedias del director, como lo era la dirección de sus elencos, tanto los protagonistas como el conjunto de actores secundarios, con quienes crea un universo que se traslada de un film a otro situando a todas las películas dentro de un mismo microcosmos. Es así que por un lado Schlieper toma a Mirtha Legrand y Juan Carlos Thorry y los transforma en representantes de la nueva burguesía nacional, alejándola a ella del mundo de las ingenuas y a él del mundo del espectáculo para llevarlos a bailar el boogie boogie y visitar psicólogos. Por otro lado a partir de las familias, los pretendientes y el séquito de empleados domésticos, Schlieper junta una troupe de actores que permiten llevar la locura de los protagonistas a todos los ámbitos de la trama.

La serpiente de cascabel

Así como Mirtha Legrand pasó a ser sinónimo de la mujer moderna en los films de Schlieper, aún más disruptiva fue la tarea que el director logró con María Duval. Mientras que aquella había logrado desde mediados de la década alejarse de



FICHA TÉCNICA

La serpiente de cascabel

Argentina, 1948, 73'

Dirección: Carlos Schlieper.

Guión: Eduardo Antón y Ariel Cortazzo.

Fotografía: Bob Roberts.

Montaje: Nicolás Proserpio.

Producción: Estudios San Miguel.

Reparto: María Duval, Juan Carlos Thorry, Milagros de la Vega, María Santos, Berta Moss, Mary Parets, Homero Cárpena.

su imagen adolescente, Duval había luchado más arduamente para lograrlo, sin tanto éxito. Una muestra de ello se encontraba en melodramas del propio director como **La honra de los hombres** y **Las tres ratas**, donde interpretaba a la muchacha buena, contraparte de la pecadora. Fue solamente alterando uno de sus espacios de referencia como lo era el colegio de señoritas que la joven estrella se logró transformar en una mujer con deseo sexual.

Partiendo de una trama policial alrededor del asesinato de una celadora, Schlieper encuentra la forma para introducir a un inspector de policía (Juan Carlos Thorry) en el espacio eminentemente femenino del instituto escolar. Su presencia lleva a que todas las mujeres, tanto alumnas como autoridades, vean despertar sus deseos y se enloquezcan con su llegada. Entre ellas se destaca Olga (Duval), quien es al mismo tiempo la única que tiene un indicio para resolver el crimen. La investigación sin embargo va quedando en un segundo plano frente al despertar sexual de la joven en brazos del inspector.

Así como Schlieper gustaba de recurrir a elementos fantásticos para alterar la realidad de sus tramas, acá la estrella son los sueños de la joven que transportan a los personajes al antiguo Egipto o a la Francia cortesana, cargando en todos ellos las inquietudes que el contacto masculino le despierta. Schlieper vuelve a recurrir entonces a lo no dicho para inferir lo que no se puede decir, como la pelea entre ambos protagonistas, que termina con los dos sentados junto a la cama, despeinados y desarreglados, pero conscientes de que un nuevo vínculo se ha formado entre ellos.

Cita en las estrellas

Peter Valenti acuñó el término *film blanc* para referirse a un conjunto de películas como **iQué bello es vivir!** (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) o **El cielo puede esperar** (*Heaven Can Wait*, Ernst Lubitsch, 1943) que presentaban hombres que luego de entrar en contacto con el más allá encontraban un sentido a su vida terrenal. Valenti sostenía que estos films buscaban ayudar al público norteamericano a encontrarle sentido a las muertes de la Segunda Guerra Mundial.

En contraposición a esta mirada, Schlieper filmó **Cita en las estrellas**, donde la premisa vertebral es la celebración del presente y la vida terrenal. El film es quizás el más subversivo de toda la obra del director, permitiéndose a partir de sus elementos fantásticos poner en cuestión ya no sólo los pilares de la sociedad, sino cuestiones relacionadas con el sentido de la existencia humana. Si antes el director se había centrado en las relaciones humanas, la monogamia y la fidelidad, acá el eje es puesto sobre la razón de vivir de una mujer quien sabe que sólo muriendo podrá llegar a la felicidad eterna. La mujer es Alicia quien muere en un accidente con su enamorado, con quien no puede tener una relación en la tierra ya que ambos están casados con otros. En el paraíso consiguen casarse para la eternidad, pero luego ella es resucitada por los médicos, por lo cual pasa el resto del film buscando morir para volver con su amado. Si bien esta trama podría llevar a un drama existencial, aquí es transformado en un relato maníaco sin freno, que se dedica a destruir todo lo que se le pone delante.

Una de las principales víctimas de este torbellino es el mundo



FICHA TÉCNICA

Cita en las estrellas

Argentina, 1949, 85'

Dirección: Carlos Schlieper.

Guión: Emilio Villalba Welsh y Alejandro Verbitsky.

Fotografía: Pablo Tabernero.

Montaje: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll.

Producción: Emelco.

Reparto: María Duval, Juan Carlos Thorry, Osvaldo Miranda, Héctor Calcaño, Analía Gadé, Alberto Bello.



FICHA TÉCNICA

Cuando besa mi marido

Argentina, 1950, 69'

Dirección: Carlos Schlieper.

Guión: Carlos Schlieper y Ariel Cortazzo según obra "Sexteto" de

del más allá, que en una cuidada puesta en escena es transformado en una versión idealizada del mundo moderno. Repleto de mujeres vestidas con togas y carruajes conducidos por caballos, el paraíso tiene sus propias normas y burocracias. San Pedro dirige el registro civil y las sesiones espiritistas de la tierra son coordinadas a través de un centro de operadoras y niños mensajeros. Aún más original resulta el modo en que las catástrofes son digitadas desde el cielo a través de la Cámara de Cataclismos y Tempestades, un mecanizado centro moderno desde donde se pueden decidir las características y magnitudes de las tragedias terrenales.

Es sin embargo en la secuencia final donde se presenta de modo integral la interrupción total de Schlieper, trastornando no sólo las justificaciones de la existencia humana, sino también las bases del modelo genérico cinematográfico en que se inscribe. Allí no sólo se da por tierra con la idea del amor eterno que triunfa al final de las comedias románticas permitiendo a su protagonista encontrar el sentido de la vida en su existencia terrenal. El film da así un paso más allá y, sin negar la idea de la felicidad eterna del paraíso, invita a disfrutar los deleites del presente terrenal.

Cuando besa mi marido

El primer elemento que llama la atención cuando uno ve la obra de Schlieper en su conjunto es la dominación de los personajes femeninos fuertes y decididos sobre hombres débiles y subyugados. Si bien el centro de los relatos suele estar en los artilugios de estas jóvenes para conseguir sus objetivos sin preocuparse por lo que la sociedad espera de ellas, en **Cuando besa mi marido** Schlieper vuelve la vista sobre los hombres y sus armas para enfrentarse a ellas.

El film se centra en Octavio (Juan Carlos Thorry), quien al ser descubierto en su infidelidad por Luisa, su esposa (Malisa Zini), le echa la culpa a su introvertido amigo Guillermo (Ángel Magaña), quien se convierte así frente a las mujeres en una fiera sexual que sabe satisfacer perfectamente todos los deseos femeninos. Entre las que caen a sus pies está la propia Luisa, quien al ser ignorada por su esposo comienza a enamorarse de su amigo, estableciendo así un cuadrado amoroso en el que se ve involucrada también Sirena, la amante de Octavio (Amelita Vargas).

Así como Schlieper había transformado a Mirtha Legrand y María Duval en mujeres modernas, jugando con sus papeles tradicionales, con Magaña y Thorry pone en primer plano las construcciones sociales y filmicas de la masculinidad en la sociedad moderna. Jugando entre el cosmopolitismo moderno del primero y el carácter mundano del segundo, muestra el desconcierto de los hombres cuando ámbitos que les eran propios como la infidelidad matrimonial y el deseo sexual comienzan a ser invadidos por sus esposas y amantes.

Cuando besa mi marido es al mismo tiempo la primera adaptación de un texto extranjero dentro del ciclo de comedias sofisticadas de Schlieper, que se continuaría en sus siguientes películas. Alejándose de las fantasías de sus relatos anteriores, el director pasó así a tomar farsas francesas y centroeuropeas para transformar a los nobles en burgueses nacionales, jugando entre el carácter internacional de su obra y la argentinización de sus argumentos. Las secuencias filmadas en exteriores

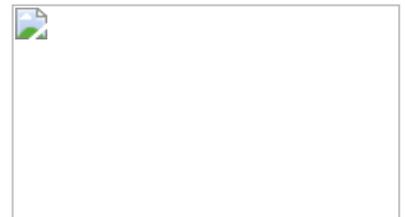
Ladislao Fodor.

Fotografía: Humberto Peruzzi.

Montaje: Antonio Ripoll.

Producción: Emelco.

Reparto: Maliza Zini, Ángel Magaña, Juan Carlos Thorry, Amelita Vargas, Alberto de Mendoza.



FICHA TÉCNICA

Esposa último modelo

Argentina, 1950, 86'

Dirección: Carlos Schlieper.

Guión: Carlos Schlieper y Ariel Cortazzo según obra teatral de Tito Insausti y Arnaldo Malfati.

Fotografía: Francis Boeniger.

Montaje: Atilio y Raúl Rinaldi.

Producción: AAA.

Reparto: Mirtha Legrand, Ángel Magaña, Felisa Mary, Amalia Sánchez Ariño, Osvaldo Miranda.

parecen funcionar en este sentido, como la persecución en auto por Belgrano que lleva a la presencia de una Buenos Aires moderna similar a las grandes ciudades internacionales.

Esposa último modelo

Un rasgo que se presenta permanentemente en los escritos sobre Schlieper es el de pensarlo como un feminista de avanzada, y si hay una película que se puede pensar como el estandarte de ello es **Esposa último modelo**. Junto con **Cosas de mujer** (1951) –que no formó parte de la retrospectiva– son los dos principales alegatos del director con respecto al rol de la mujer en la sociedad, en un contexto social y cultural donde este tema era eje de grandes debates.

Aquí la mujer en cuestión es María Fernanda (Mirtha Legrand), quien vive cómodamente gracias a las empresas heredadas de sus difuntos padres. Sin preocupaciones en la vida, se dedica a disfrutar del ocio sin saber hacer ninguna de las tareas tradicionalmente asociadas a la mujer. Esto cambia cuando conoce a Alfredo (Ángel Magaña), quien busca una mujer que sepa cocinar y mantener la casa. Para conquistarlo, sus abuelas junto con sus sirvientes montan una farsa para hacerla pasar por el ama de casa ejemplar, llevando así a un continuo de escenas donde se juega entre la realidad de sus pocas aptitudes para el hogar y la fantasía del mundo doméstico ideal. María Fernanda es heredera en gran parte de las protagonistas de la screwball comedy americana como Katharine Hepburn o Barbara Stanwyck, siendo el motor fundamental del mundo alocado que vive. Su deseo por un hombre es el que impulsa la acción, transformándose de un simple capricho a una obsesión que debe ser saciada. Schlieper pone así al deseo femenino en el lugar central, alejado de las visiones castas de la mujer para presentarla como un sujeto con aspiraciones que exceden al rol de esposa y madre.

Esta búsqueda del director no se limita sólo a la protagonista, sino que todo su universo es fundamentalmente femenino. Desde la divorciada que seduce a Alfredo a las abuelas que organizan todo el escenario para engañarlo, son las mujeres quienes hacen y deshacen conduciendo sin problemas ni tapujos morales a los hombres por los caminos laberínticos de sus deseos. El personaje más notorio en esta feminidad extradoméstica es Lucrecia, la mucama, quien se presenta como Doctora en Filosofía y participante de eventos académicos, mientras toma un whisky y prepara una disertación en el escritorio de su patrón.

Aunque el final presenta a una María Fernanda que asume su rol en el hogar, Schlieper se reserva para el último plano un gesto que desacomoda al espectador y destruye la concordia alcanzada. Abrazada la pareja feliz, la mujer mira a cámara guiñando el ojo. Con este simple gesto, la armonía alcanzada al cumplir los preceptos de la sociedad es tirada por la borda, sin aclararse si se nos hace cómplices de un nuevo engaño o cuál es la nueva realidad que se ha establecido para la pareja. Lo que es claro es que sigue siendo ella quien sabe toda la verdad y quien decide los caminos que seguirán.

Arroz con leche



FICHA TÉCNICA

Arroz con leche

Argentina, 1950, 79'

Dirección: Carlos Schlieper.
Guión: Carlos Schlieper y Julio Porter según obra "Noche en Viena" de Carlos Noti.

Fotografía: Humberto Peruzzi.

Montaje: Antonio Ripoll.

Producción: Emelco.

Reparto: Ángel Magaña, Malisa Zini, Esteban Serrador, Nélica Romero, María Esther Podestá, Amelita Vargas.

Arroz con leche es quizás la cumbre de Schlieper en lo que hace a su manejo de ritmos narrativos, manteniendo un permanente fluir sin agotar en ningún momento al espectador. No hay ningún elemento que esté de más, y todos los componentes del relato están perfectamente aceitados y articulados para llevar adelante los mecanismos de engaños, dobles identidades y tropelías frenéticas en que se había especializado el director.

Acá el argumento sigue a Mónica (Malisa Zini), una joven en eterna huida del matrimonio quien decide que la mejor manera de conseguir un hombre es simular ser una infeliz mujer casada. Para ello se hace pasar por la esposa de Byron (Ángel Magaña), creando una secuencia de eventos que van creciendo en las capas de engaños y gente engañada, arrastrando a este torbellino a su prima, sus padres, su pretendiente Raúl, Byron, su amante rumbera, su mayordomo y la hermana y sobrinos de éste. Son numerosos los personajes, y en distintos momentos de la trama cada uno de ellos es portador de un saber distinto que crea diferentes versiones de los hechos que están aconteciendo.

El mayor acierto de Schlieper es poder mantener todos estos saberes dentro de la visión del espectador sin nunca desorientar, pero sin tener que recurrir a la exposición verbal de aquello que está siendo llevado adelante en el devenir del relato. Como señalamos anteriormente, es fundamental para ello el acabado conocimiento del lenguaje cinematográfico, fundamentalmente del montaje y sus posibilidades. Un recurso recurrente de Schlieper y que acá queda evidente en varias ocasiones es la decisión de no fragmentar en demasiados planos las escenas, permitiendo así una mayor unidad del espacio de la acción. Dentro de planos generales, el director hace a sus actores entrar y salir por puertas –herencia de Lubitsch- y moverse siempre en un ritmo acelerado pero no desesperado, que genera la idea de permanente movimiento pero no de desorden.

Arroz con leche explota este recurso articulándolo con la multiplicidad de saberes generando así varias capas superpuestas de realidades que se van alternando en el relato. En ello resulta fundamental la tarea de los actores, quienes habían trabajado en su mayoría anteriormente con el director. Entre ellos se destaca la presencia de dos niños –los sobrinos del mayordomo- que son la muestra más clara de cómo Schlieper encaraba una dirección diferente de sus contemporáneos. Mientras que la comedia argentina solía tomar la presencia de infantes como una excusa para escenas melodramáticas y enseñanzas morales, aquí son incorporados a la locura general del mundo moderno, utilizados por la pareja protagonista como una parte más del juego de farsas y seducciones que están llevando adelante.