

# La formulación de un modelo de representación en el cine clásico argentino

## Desarrollo, cambios y continuidades de la comedia burguesa (1939-1951)

Autor:

Kelly Hopfenblatt, Alejandro

Tutor:

Kruger, Clara

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
Facultad de Filosofía y Letras  
Doctorado en Historia y Teoría de las Artes

**TESIS DE DOCTORADO**

*La formulación de un modelo de representación en el cine clásico  
argentino: desarrollo, cambios y continuidades de la comedia  
burguesa (1939-1951)*

Lic. Alejandro Kelly Hopfenblatt

Directora y consejera de estudios

Dra. Clara Kriger

Codirectora

Dra. Ana Laura Lusnich

Buenos Aires, agosto de 2016

E-mail: [alejandro.kelly.h@gmail.com](mailto:alejandro.kelly.h@gmail.com)

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
Mapeo del estado de la cuestión .....	5
La comedia cinematográfica.....	9
Burguesía y modernidad .....	13
Objetivos generales de la tesis .....	19
Objetivos específicos .....	19
Tesis a sostener .....	20
Estructura de la tesis .....	21
Corpus filmico .....	25
<b>CAPÍTULO I: CONTEXTO DE SURGIMIENTO DE LA COMEDIA BURGUESA: TRANSFORMACIONES DE LA INDUSTRIA DEL ENTRETENIMIENTO Y ANTECEDENTES CINEMATOGRAFICOS.....</b>	<b>27</b>
La apelación a un público masivo en la década de 1930 .....	31
La comedia sofisticada en el teatro argentino.....	38
El cine internacional en Argentina.....	44
Antecedentes en el cine nacional: El fracaso de la vía cosmopolita.....	47
Antecedentes en el cine nacional: El éxito de la vía integradora.....	54
Conclusiones.....	59
<b>CAPÍTULO II: EL CINE DE INGENUAS COMO PRIMER MODELO DE LA COMEDIA BURGUESA: EL IDILIO FAMILIAR DEL HOGAR BURGUÉS .....</b>	<b>61</b>
Impacto del cine de ingenuas.....	66
Hogar, tradiciones y ascenso social en la comedia familiar .....	70
La conciliación del idilio y el mundo moderno en la comedia romántica.....	80
Otras variantes: los muchachos y los films de conjunto .....	89
Muchachos ingenuos.....	90
Los films de conjunto.....	92
Declive y derivaciones del cine de ingenuas .....	94
Conclusiones.....	96

### **CAPÍTULO III: LA COMEDIA DE FIESTA COMO SEGUNDO MODELO DE LA COMEDIA**

#### **BURGUESA: LA CELEBRACIÓN DE LA CIUDAD MODERNA..... 99**

Transformaciones en la sociedad y la industria del entretenimiento .....	103
Hombres y mujeres en la comedia de fiesta .....	111
El torbellino del mundo moderno .....	120
La creación de un nuevo mundo .....	127
Reflexión lúdica, inclusión del espectador y ¿finales felices?.....	133
Conclusiones.....	141

### **CAPÍTULO IV: EL ABURGUESAMIENTO DE LA COMEDIA POPULAR: TENSIONES Y**

#### **ESTRATEGIAS DE LEGITIMACIÓN DE UN MODELO REMANENTE ..... 144**

Los cómicos populares frente a la consolidación de la industria cinematográfica ...	149
Conciliación social y ‘buenos patrones’ en el cine de Manuel Romero .....	154
La consolidación del cosmopolitismo de Paulina Singerman.....	161
El camino hacia la integración social de Luis Sandrini .....	167
La modernización de Cándida, la mucama gallega .....	173
Libertad Lamarque como vía para la autorreflexión del género.....	179
Conclusiones.....	183

### **CAPÍTULO V: LA EMERGENCIA DE LO REAL Y EL COSTUMBRISMO EN LA COMEDIA**

#### **BURGUESA..... 186**

El costumbrismo de clase media en la industria del entretenimiento .....	190
Comedias de fiesta con elementos costumbristas .....	198
Una industria en crisis.....	205
Conclusiones.....	213

#### **CONCLUSIONES ..... 216**

#### **FUENTES..... 225**

a) Publicaciones periódicas.....	225
b) Colecciones.....	225
c) Entrevistas.....	225
d) Corpus fílmico .....	225

#### **BIBLIOGRAFÍA ..... 234**

a) Bibliografía sobre cine argentino.....	234
---	-----

b) Bibliografía general sobre cine.....	238
c) Bibliografía sobre industria del entretenimiento .....	241
d) Bibliografía general .....	244

## **AGRADECIMIENTOS**

Esta tesis es el resultado de un trabajo de investigación desarrollado en los últimos años buscando abrir nuevos espacios y perspectivas en ámbitos poco estudiados de la historia del cine nacional. Si bien esta labor es en muchos sentidos individual, me resulta imposible pensarla sin reconocer en ella las colaboraciones de distinta índole que ayudaron a llevarla adelante. En este sentido, quiero agradecer a todos aquellos que de diversas maneras han contribuido para este resultado final.

En primer lugar, a mi directora Clara Kriger por su mirada crítica, sus comentarios francos y reveladores y su constante entusiasmo y aliento que no solamente ayudaron a darle un sentido lógico y fluido a este texto, sino que contribuyeron de manera fundamental a mi formación como investigador.

De igual modo, a mi codirectora Ana Laura Lusnich por su lectura atenta, su inmensa generosidad y su predisposición a la apertura de nuevos caminos para los jóvenes investigadores que ha sido de vital importancia para mi carrera desde el ingreso al Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) en 2007.

Esta investigación contó con el apoyo económico del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por medio de una beca doctoral que hizo posible dedicarle el tiempo necesario a su desarrollo. Asimismo, a lo largo del doctorado, tuve la posibilidad de desarrollar dos estancias de investigación que abrieron nuevos caminos y permitieron el contacto con otros trabajos y académicos.

En 2014, gracias a la beca otorgada por el Fideicomiso Teixidor y el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pude entrar en contacto con un gran número de profesores e investigadores. Quiero agradecer especialmente la generosidad y los intercambios mantenidos con Julia Tuñón, María Rosa Gudiño, Javier Ramírez, y, especialmente, Raúl Miranda y el personal de la Cineteca Nacional de México.

En 2015, realicé una estancia en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, financiada por la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP), donde debo destacar los diálogos y aportes de Francisco Perales Bazo y Ramón Navarrete.

El trabajo de relevamiento de documentos y material periodístico se realizó en distintas bibliotecas, por lo cual quiero agradecer al personal de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, la Biblioteca de la

Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) y la Biblioteca del Congreso Nacional. Especialmente quiero destacar el inmenso trabajo llevado adelante por todo el personal de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), en donde no solamente consulté archivos, sino que conté con el apoyo constante y las sugerencias permanentes de material a revisar o ideas a profundizar.

Al comienzo de esta investigación, tuve la oportunidad de interactuar con César Maranghello y José Martínez Suárez, dos personas con un amplio conocimiento de estos temas que generosamente me ayudaron a plantear algunos de los principales ejes de mi trabajo.

El desarrollo de esta investigación se valió fundamentalmente de los intercambios con dos grupos de trabajo que han ayudado de gran modo a mi formación, el grupo CIyNE y el área de cine del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Quiero destacar las discusiones, comentarios y aportes de Adrián Pérez Llahí, Andrea Cuarterolo, Alicia Aisemberg, Soledad Pardo, Jorge Sala, Alejandra Rodríguez, Diego Ferreyra, Florencia Calzón Flores y Carolina Soria.

Quiero agradecer especialmente los comentarios y el aliento de Cecilia Gil Mariño y Sonia Sasiain que han seguido de cerca esta investigación con entusiasmo y visión crítica. De igual modo, las colaboraciones de materiales e ideas de Pablo Lanza que permitieron refinar el trabajo y abrir numerosas vías futuras de trabajo.

Por último, agradezco a mis amigos y mi familia que, sin quizás comprender mis temas y preocupaciones, fueron un aliento permanente. Especialmente quiero agradecer a mis hermanos y mis padres por el afecto y apoyo constante.

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis pretende analizar el desarrollo dentro del cine clásico argentino de la comedia burguesa como un modelo genérico que alcanzó un lugar dominante en la producción de la década de 1940. Este género surgió y se consolidó en un contexto de modernización y estandarización de la industria cultural nacional donde el cine pasó a ocupar un espacio medular tanto por su producción como su consumo. Su lugar central supone asimismo la conformación de un terreno en que se hicieron presentes las tensiones y discusiones que se presentaron a partir del proceso de modernización urbana y la irrupción de nuevos actores sociales.

El término ‘comedia burguesa’ refiere a aquellas películas de tono cómico que toman como escenario el mundo burgués de los sectores industriales o profesionales en ascenso durante la primera mitad del siglo XX, diferente de las élites tradicionales, de las clases medias y de los sectores populares. Ambientadas en grandes caserones o lujosos departamentos, han sido usualmente denominadas ‘comedias de teléfono blanco’, término que remite a la fastuosidad de sus decoraciones y el lujo de sus ambientaciones.

Este término fue utilizado para referirse a la comedia italiana de la década de 1930. Como señala James Hay (2002), en él se condensaban un ideario estético –denota un universo de representación determinado-, formal –la fastuosidad y el lujo burgués-, y simbólico – como referencia a un cine escapista-. El autor adjudica la popularización del concepto a los intelectuales italianos de posguerra, quienes lo utilizaban de modo crítico hacia las formas e ideologías del fascismo. En Argentina se lo retomó para referirse y englobar de forma vaga e indeterminada a las comedias de los años ’40. Al igual que en el caso italiano, esta caracterización ha contaminado y obturado los posibles estudios del género al caracterizarlo como simple entretenimiento liviano.

Estos films ponen en escena de modo explícito conflictos entre la modernidad y las tradiciones al exponer sus tensiones, fundamentalmente en torno a los personajes femeninos y sus roles sociales, y en torno a las relaciones entre las esferas pública y privada. Su representación adquiere un carácter lúdico, donde los sectores populares se ven reducidos al espacio del servicio doméstico y el mundo laboral se limita a profesiones liberales y empresarios industriales. La dimensión idealizada de sus relatos se refuerza en las estructuras narrativas a las que recurre, privilegiándose la farsa y el juego de falsas identidades. A partir de ellas se presentan conflictos románticos o familiares que permiten evidenciar y explicitar las convenciones y arbitrariedades de la sociedad.

El desarrollo de este género formó parte de la creciente industrialización y especialización de la cinematografía argentina. Luego del período de aprendizaje de la década anterior, se comenzaron a conformar líneas narrativas específicas y heterogéneas que permitieron diversificar sus universos de representación y apelar a distintos tipos de espectador. Al combinar en esta producción elementos de la tradición espectacular, fundamentalmente del teatro y la radio, con ingredientes de las cinematografías centrales –Hollywood y, en menor medida, las europeas- el cine nacional buscó tomar una posición dominante tanto dentro del mercado regional como en el entramado intermedial nacional.

Si bien films con estas características existieron en otros momentos, la comedia burguesa ocupó un lugar dominante dentro de la cinematografía argentina en el período que va de 1939 a 1951. En estos años se desarrollaron sus subgéneros fundamentales, surgieron sus estrellas principales y experimentó su mayor productividad tanto cuantitativa como cualitativamente. El año 1939 se propone como el inicio de este período a partir del quiebre que supone dentro de la cinematografía argentina el estreno de *Así es la vida* (Francisco Múgica). Su marcado éxito tanto crítico como de taquilla supuso la irrupción dentro del cine argentino de un universo diferente al habitual, descrito por Claudio España (2000b) como un paso del barrio y el patio del conventillo a la mesa familiar.

Este film presentó suficientes elementos novedosos que llevaron a la conformación más clara en los años posteriores del primer modelo consistente del género, el *cine de ingenuas*. Con él aparecen dentro del cine nacional nuevas estrellas, textos y directores, y se renuevan sus temas, espacios y argumentos. A partir de un enfoque conservador sobre el mundo de las élites que comenzaba a perder su lugar hegemónico en la sociedad, se ponen en escena los conflictos familiares y románticos de la burguesía.

En el marco de dinámicas industriales y culturales que suscitaron la necesidad de una renovación, este modelo perdió terreno hacia mediados de la década a manos del segundo modelo que planteamos: la *comedia de fiesta*. Aquí el estilo de vida tradicional de las élites es ignorado, presentándose un universo dinámico y moderno, ligado con una visión cosmopolita de la vida urbana de posguerra y el desarrollo de una sociedad de consumo. En él se replantean los roles sexuales tradicionales y se fomenta las posibilidades de ascenso social y acceso a bienes de ocio y entretenimiento. Este modelo tuvo su auge hasta comienzos de la década de 1950, momento en que comenzó su decadencia cualitativa y cuantitativa.

El final del período trabajado fue delimitado en 1951 a partir de una serie de factores que se dan entre ese 1950 y 1952. Por un lado, Carlos Schlieper filma cuatro películas en este

período que suponen el punto máximo de su producción de la comedia de fiesta, que entraría luego en un acentuado declive tanto a nivel cuantitativo como cualitativo. Por otro lado, el estreno de *Los Pérez García* (Fernando Bolín y Don Napy, 1950) y *Pocholo, Pichuca y yo* (Fernando Bolín, 1951) marcan la consolidación de un formato costumbrista de clase media con claros componentes intermediales en su producción que pasaría luego a ser un modelo de gran relevancia dentro de la comedia cinematográfica argentina.

De este modo, esta tesis aborda el desarrollo de la comedia burguesa en la década de 1940 en el cine argentino a partir del análisis filmico de un corpus representativo de los distintos modelos que adoptó. Al mismo tiempo, se consideran los modos en que el desarrollo de este género afectó tanto a la tradición remanente de la comedia popular dentro del cine argentino como al emergente costumbrismo de clase media de finales de la década. Igualmente, se toman en cuenta las intertextualidades presentes en esta producción y la relación de este desarrollo con la historia de la industria local del entretenimiento.

### **Mapeo del estado de la cuestión**

La historia del cine clásico argentino ha visto en los últimos años el surgimiento de trabajos y enfoques novedosos que han buscado revitalizarla. Alejadas de las tradiciones totalizadoras que guiaron habitualmente los estudios del campo, estas nuevas investigaciones han buscado enfocarse en aspectos puntuales sobre géneros, estrellas o momentos históricos específicos. Generalmente se ha privilegiado una perspectiva que da relevancia a aspectos relacionados con la historia, el campo intelectual o la esfera política lo cual ha llevado a que se prioricen ciertos films y temáticas y otros queden relegados. Entre ellos, la gran producción industrial más cercana a una idea de entretenimiento liviano no ha sido prácticamente abordada.

Los primeros trabajos sobre este período fueron principalmente de difusión o periodísticos pero establecieron los marcos generales que guiaron la investigación posterior. En este sentido, la *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila (1959) formuló criterios tanto de valoración como de periodización que en general no se han discutido. Trabajos como los de Mahieu (1996), Couselo (1992) o Peña (2012) han mantenido intenciones totalizadoras similares que no permitieron mayor profundidad, aunque en el caso de Peña se propone ya una mirada revisada sobre algunos de los postulados de Di Núbila. Un aporte de interés dentro de este conjunto son las propuestas de Getino (1990) quien divide al cine argentino en dos vertientes, la burguesa y la popular, estableciendo sus principales características, géneros y directores.

Durante la década de 1990 dos trabajos colectivos distintos, dirigidos por Sergio Wolf (1992) y Claudio España (2000a) respectivamente, permitieron abordajes más diversos y detenidos sobre aspectos puntuales de la cinematografía nacional. Estas ediciones plantearon ejes de trabajo para el estudio del cine argentino, desde historias de los estudios de producción a la relación del cine con el Estado, o indagaciones sobre géneros narrativos. En lo que hace a la comedia se destacan dentro de estas obras los textos de Pascual Quinziano (1992) y de María Valdez (2000a).

El primero propone algunas líneas generales para abordar la comedia cinematográfica argentina, destacándose dos puntos en particular. Por un lado, su caracterización de los tipos dominantes dentro del género como la joven rubia o el hombre medio que van tomando distintos lugares según el film en que se presentan. En segundo lugar, Quinziano propone pensar a la comedia argentina como un género híbrido, nunca puro, ya que destaca el costado melodramático que ha teñido gran parte de su producción, asociada a la tradición teatral del sainete y el costumbrismo. Es a partir de ello que caracteriza al corpus de esta tesis como ‘comedias de clase media’ pues sería éste su espectador modelo, hacia el cual se dirigen y sobre el cual hablan, y sus relatos expresarían de algún modo sus ideales de ascenso social.

Valdez por su parte se aboca a una mirada exhaustiva de la comedia clásica, sus modelos, figuras y formas fundamentales. Para ello asume la dificultad de la definición de la comedia y propone el carácter paradójico de un cine que da vuelta el orden establecido pero no lo transgrede, volviendo eventualmente al origen. En este sentido plantea que la tendencia hacia relatos centrados en conflictos familiares o de pareja va estrechamente relacionada a las dinámicas de ascenso social, lo cual habría llevado a un aburguesamiento y la sofisticación de la comedia.

Más allá de estos dos trabajos que buscan abarcar la comedia cinematográfica argentina, generalmente se ha puesto el foco en características puntuales, figuras, géneros o películas específicas. La mayoría de estos estudios han sido sobre cómicos o directores populares como Luis Sandrini (Couret, 2013), Nini Marshall (Laguarda 2007, 2011; Moglia, 2013) o Manuel Romero (Insaurralde, 1994; Mallimaci y Marrone, 1997). En línea con los estudios de cultura popular, el foco generalmente ha sido puesto en los modos en que estos realizadores se relacionan con las normas sociales vigentes a partir de la representación en la pantalla de los sectores populares.

La comedia burguesa de los años '40 en sus distintas variantes no ha suscitado tanto interés, y ha sido incluso desdeñada por autores como Di Núbila quien sostiene que eran

“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)<sup>1</sup>. En contraste con esta valoración, han surgido en los últimos años algunos trabajos que intentan sistematizar y profundizar en el género.

Son pocos los estudios que abordan el género en su conjunto, donde destaca el de Carolina Azzi (2012) quien, a partir de una conceptualización ligada a los esquemas tradicionales de la historiografía del cine de Hollywood, retoma el concepto de “comedia de enredo matrimonial”. Para ello se centra en los tópicos tradicionalmente asociados a esta línea, como la mujer y el matrimonio, pero sin problematizar su corpus ni sus modelos internos. La mayoría de los trabajos dedicados a la comedia burguesa han tomado aspectos puntuales de su producción, entre los que se destaca la obra como director de Carlos Schlieper, principal exponente de la comedia de fiesta. Trabajos como los de García (s/d), Taccetta (2011), o el libro colectivo publicado en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires-BAFICI (AA.VV., 2014) han propuesto distintas líneas de abordaje desde un análisis del género cómico y su intertextualidad con la *screwball comedy* americana, aproximaciones desde teorías de género y el lugar de la mujer o su relación con el contexto social e industrial. Uno de los aportes más interesante en este sentido es el de Abel Posadas (1994) quien, más allá de estos enfoques, propone una lectura social y política que relaciona al director con el contexto de surgimiento del peronismo y la nueva burguesía nacional.

El interés que ha despertado la figura de Schlieper no ha tenido un correlato en el caso de los otros modelos o directores que conformaron la comedia burguesa. Los escasos trabajos dedicados a ellos han sido generalmente textos inscriptos en obras enciclopédicas como el de Diana Paladino (1995) o en las obras colectivas mencionadas anteriormente, que no han podido detenerse en un análisis pormenorizado de este género<sup>2</sup>. El transcurso

---

<sup>1</sup> Un claro ejemplo de la pervivencia de esta mirada se puede encontrar en la encuesta sobre las cien mejores películas argentinas que realizó en 1999 la revista *La mirada cautiva* publicada por el Museo del Cine. En ella se solicitó a críticos, cronistas, investigadores e historiadores que votaran por los mejores films nacionales. En el listado final, la comedia burguesa fue representada solamente por un título, *Los martes orquídeas*, mientras que fueron numerosas las producciones de orden histórico y social que tuvieron lugar entre las elegidas (*La mirada cautiva* N° 4, Año 1, Septiembre 2000).

<sup>2</sup> A pesar de ser un trabajo más amplio, en su repaso por las formas de representación del cine clásico Claudio España (2000) propone dos conceptos que sirven para ahondar en el análisis de la comedia burguesa. Por un lado, siguiendo las ideas de Carlos Monsiváis, propone pensarlo como un lugar donde los argentinos aprendieron a ser argentinos. En segundo lugar toma a *Los martes, orquídeas* (Francisco Múgica, 1941) como el final de una involuntaria trilogía de la comedia familiar – junto con *Los tres berretines* (E.T.

de esta investigación ha producido diversos artículos que pudieron abrir posibles abordajes a estas obras y a los otros modelos de la comedia burguesa (2014; 2015; 2016). En lo que respecta a estudios más amplios sobre el cine nacional, resulta destacable el trabajo de Mario Berardi (2006), quien analiza la representación de la vida cotidiana en el cine argentino, a partir de los postulados de la sociología del cine de Pierre Sorlin y el concepto de imaginario social. Plantea el autor que los entramados figurativos que propone el conjunto de los films clásicos permiten conformar modelos de representación, “modelos más o menos estables que pueden también ser identificados y usados para la interpretación de las matrices culturales de cada época.”(2006:15)

Con este concepto como herramienta fundamental, Berardi examina las estructuras narrativas dominantes, los topos recurrentes, los lugares y tiempos representados, y la configuración del sistema de personajes. Es a partir de ello que propone la existencia en la década de 1940 de una bifurcación entre el modelo pesimista de representación familiar (presente en los melodramas de Carlos Hugo Christensen) y el modelo optimista (en las comedias de ingenuas y su posterior sofisticación), que responde a la transición que se produce en las pautas sociales y culturales hegemónicas en la época.

Si bien el análisis formal o genérico no ha sido tan pormenorizado, la historia industrial del cine argentino ha visto distintas publicaciones que consideran su carácter comercial, a partir de algunos ejes pertinentes a este trabajo. En esta línea, las historias por fascículo publicadas por Abel Posadas en la revista *Cine en la cultura argentina y latinoamericana* (1983) y por Alberto N. Manfredi (h) en *Sin Cortes* (1994-1996), y el trabajo de Raúl Campodónico (2005) presentan minuciosos estudios sobre las dinámicas internas de los estudios de producción y sus mecanismos de toma de decisiones. Ello permite profundizar en aspectos contextuales para el análisis de la comedia burguesa, como la propuesta de Campodónico de que el esplendor del cine de ingenuas tuvo uno de sus principales impulsos en el abaratamiento de los costos de producción a partir de los menores sueldos que cobrarían sus estrellas.

Más recientemente se pueden encontrar nuevos estudios que a partir de minuciosos trabajos de archivo han puesto estas dinámicas en diálogo con el campo social y con el entramado intermedial en que se insertaban. Matthew Karush (2012) considera al cine dentro de la cultura mediática de la década de 1930 junto con la radio y la música y propone un abordaje novedoso que invita a continuarlo a lo largo de la historia posterior

---

Susini, 1933), *Así es la vida* (F. Múgica, 1939)- en las que se ve el ascenso social a partir del paso del barrio y el patio a la mesa familiar.

del cine y la industria cultural. En esta dirección también el trabajo de Cecilia Gil Mariño (2015), desde una perspectiva de la historia industrial, considera la consolidación del medio cinematográfico en su relación con el desarrollo de la cultura de masas y con el medio radiofónico. Ambos trabajos sin embargo se circunscriben principalmente al cine de los años '30 y su vertiente popular, sin llegar al aburguesamiento de la década posterior y los cambios que ello implicó.

Los años '40 como un conjunto no han sido abordados ya que generalmente las periodizaciones toman 1945 como punto de partida o de llegada a partir del cisma que supone el peronismo. Así como la primera mitad de la década queda asociada con los años '30, la segunda mitad es usualmente tomada como un nuevo período. Desde Domingo Di Núbila en adelante se ha considerado este período bajo la luz de su contexto político, subsumiéndose el análisis de su producción a la luz de la interpretación desde el peronismo. Frente a ello Clara Kriger (2009) propone una mirada novedosa sobre el cine del periodo que abre visiones originales a su producción y desmitifica los conceptos usualmente asociados a la misma. Sin embargo su trabajo es heterogéneo en la construcción del corpus filmico, sin detenerse demasiado en los aspectos relacionados al sistema de géneros y estrellas propio de la producción industrial.

Dado que uno de los objetivos de esta tesis es considerar a la comedia burguesa en su relación con el contexto histórico y social es necesario considerar los trabajos de Gino Germani (1955), José Luis Romero (1999; 2001), Leandro Losada (2008; 2009) y Ezequiel Adamovsky (2009). En ellos se abordan las dinámicas de modernización y transformación de la estructura social del período, tomando en cuenta los distintos sectores sociales. Resultan relevantes asimismo una variedad de trabajos relacionados con la historia de la industria del entretenimiento<sup>3</sup> así como con la historia de la vida privada<sup>4</sup>. Ambas líneas historiográficas proveen de un marco conceptual que enriquece el análisis semántico de las películas y otorga distintos abordajes para su estudio.

## **La comedia cinematográfica**

---

<sup>3</sup> Entre ellos podemos destacar trabajos generales sobre la industria del entretenimiento (Ford, Rivera y Romano, 1984) así como otros dedicados específicamente a la radio (Terrero, 1981; Matallana, 2006), a la historieta (Vázquez, 2010) o al teatro (Sikora, 1995, 1997, 1998; Pellettieri, 2002, 2003, 2007; Gorlero, 2004).

<sup>4</sup> Estos trabajos van desde obras colectivas (Devoto y Madero, 1999) a trabajos individuales sobre temas como la familia (Torrado, 2003; Moreno, 2004), la vivienda (Ballent, 2005; Aboy, 2008, 2010), el consumo (Torre y Pastoriza, 2002; Elena, 2011; Milanésio, 2014) o los roles sexuales (Archetti, 2003; Barrancos, 2007; Toussonian, 2013).

La comedia cinematográfica ha sido históricamente un campo de investigación difícil de definir y delimitar. Los primeros intentos de hacerlo suelen abreviar en su tradición dramática para establecer relaciones con los géneros cinematográficos. Así lo hace Xavier Robles (2010), quien al abordar los géneros dramáticos en el cine desde presupuestos teatrales, analiza aquellos que considera fundamentales, entre ellos la comedia.<sup>5</sup> Al tratar la comedia, Robles postula algunas de las ideas fundamentales que se han planteado históricamente en ese sentido, entre las cuales se destaca su rol moralizador a partir de su dimensión popular y masiva. De ese modo, este género permite al mismo tiempo la identificación del espectador y su liberación al ver puesto en escena sus propios actos incorrectos.

Este abordaje, si bien propone un punto de partida interesante para el presente trabajo, resulta limitado para una comprensión del papel que la comedia ha pasado a tener a partir del carácter masivo del medio cinematográfico. En este sentido, se destaca el estudio realizado por Geoff King (2002) quien discute estas definiciones clásicas sobre la comedia como insuficientes para el discurso cinematográfico y propone líneas posibles para su abordaje. Entre ellas sobresale su planteo de considerar como elemento fundamental para la comedia la desviación de las pautas sociales ‘normales’, que permite disfrutar estas anomalías al mismo tiempo que mantiene la confianza de volver al estado previo que el espectador deposita en el cine clásico. De este modo la comedia puede ser tanto subversiva como reivindicativa con respecto a las normas establecidas al ponerlas en cuestionamiento sin destruirlas.

La base de la propuesta de King es la aproximación que propone Rick Altman (2000) para el estudio de los géneros cinematográficos al plantear una aproximación semántico-sintáctico-pragmática, es decir pensar el género como un término polivalente, con distintos factores sintácticos y semánticos, cuya valoración será múltiple y distinta según su uso. Sobre estos postulados, King propone pensar la comedia como un modo, una forma de presentar un universo, más que como un género. Señala así que la comedia debe ser entendida siempre en relación con sus contextos, tanto en su producción, su representación, como en las expectativas y presupuestos del receptor<sup>6</sup>. King establece al

---

<sup>5</sup> Robles postula la existencia de ocho géneros fundamentales en el cine, cuatro realistas (la tragedia, la comedia, la tragicomedia y la pieza); y cuatro no realistas (la farsa, el melodrama, el melodrama social y el cine fantástico).

<sup>6</sup> Una aproximación similar ha sido tomada por diversos autores con otro de los grandes géneros de las cinematografías clásicas que supone similares problemas en su definición: el melodrama. Autores como Jesús Martín Barbero (1991), Carlos Monsiváis (1994), Ricardo Manetti (2000a) y Pablo Pérez Rubio (2004) analizan el rol educador y regulador de este género dentro de las culturas de masas del siglo XX a

mismo tiempo una taxonomía para organizar la comedia en distintos grupos dentro de su trabajo. De este modo evita la vaguedad que podría surgir de la idea ‘modo’ y propone distinguir campos específicos hacia el interior de la comedia<sup>7</sup>.

Este carácter amplio y diverso ha llevado a que pueda considerarse dentro del campo de la comedia a una gran parte de la producción industrial que se dio en el período clásico de las distintas cinematografías. Han surgido en los últimos años estudios que ponen en cuestión las tradicionales historias nacionales esencialistas y buscan profundizar en las dimensiones industriales de sus producciones. En este sentido, la comedia ha sido uno de los puntos fundamentales que han tomado en consideración. Por un lado se presentan trabajos como los de Reich y Garofalo (2002) sobre el cine italiano, Crisp (2002) sobre el cine francés, u O’Brien (2006) sobre el cine alemán, quienes abordan sus objetos sin buscar ontologías nacionales. En su lugar, prestan mayor atención a las dinámicas industriales y los modos de representación en diálogo con la modernización y la cultura del entretenimiento. Por otro lado, el concepto de cines periféricos que propone Alberto Elena (1999) para el cine moderno, invita a ser pensado en este período a partir de los estudios sobre la producción industrial de cinematografías diversas como la egipcia (Armbrust, 2000), la española (Fernández Colorado y Couto Cantero, 2001) o la japonesa (Standish, 2006) que abordan las relaciones establecidas con los modelos centrales en los períodos de desarrollo de las respectivas industrias a partir de ideas de adaptación e hibridación con tradiciones locales. En este sentido son fundamentales los aportes de Paulo Antonio Paranaguá (2003) quien estudia las tensiones tradición/modernidad y nacionalismo/cosmopolitismo en los cines latinoamericanos centrándose en las dinámicas de circulación y recepción de los films. En su relación con el cine norteamericano, destaca que los cines de la región no se dedican a copiar simplemente sus modelos, sino que “los adaptan e integran a otros ingredientes, respetando los códigos narrativos” (2003:20).

Gran cantidad de los estudios sobre la comedia optan generalmente –como en este caso– por estudiar modos o figuras puntuales de la comedia cinematográfica. Es así que existen variedad de trabajos sobre los actores cómicos (Pilcher, 2001; Laguarda, 2011) o sobre modalidades de la comedia como el *slapstick* (Dale, 2000) o la parodia (Gehring, 1999), que construyen modelos narrativos y representacionales. En estos abordajes se privilegian

---

partir de la puesta en escena de situaciones y personajes de fácil identificación para el público. En la misma línea, Singer (2001) retoma las ideas de Linda Williams para pensar al melodrama más como un modo o un tono que determina la matriz sobre la que se basa el relato que como un género en sí mismo.

<sup>7</sup> Distingue distintas categorías de comedias: el *slapstick*, la comedia de cómicos, la comedia romántica, la *gross-out comedy*, la comedia satírica y la parodia.

enfoques más específicos que no problematizan la comedia sino que la consideran como un marco en donde se inscribe el corpus.

Esta investigación supone un abordaje de este tipo, donde, si bien se plantearán algunos ejes para abordar la comedia, el foco estará puesto sobre el subgénero de la ‘comedia burguesa’. Dentro de ella se pueden situar diversas categorías que se han propuesto en distintos trabajos como ‘comedia familiar’ (Babington y Evans, 1989), ‘comedia romántica’ (Deleyto, 2011), ‘comedia alocada’ (Ellis, 1975), ‘comedia sofisticada’ (Brunovska Karnick and Jenkins, 1995). Estos términos han tenido múltiples productividades en el terreno internacional y son de especial interés aquellos trabajos que han tomado como modelo la comedia filmica norteamericana y europea del período clásico, ya que éstas fueron las principales fuentes foráneas de donde abrevó la comedia burguesa.

De estos agrupamientos es el ‘cine familiar’ el que menor atención ha suscitado. Babington y Evans (1989) señalan que estas películas a diferencia de las comedias románticas se centran en grupos y diluyen el amor romántico en el amor familiar. En este marco, son films que ponen un especial interés en una celebración del lugar educativo del núcleo familiar y los mecanismos de control y disuasión de los conflictos internos. Desde una perspectiva más centrada en el carácter comercial e industrial de esta producción, Noel Brown (2012) historiza este modelo dentro del cine de Hollywood y se centra en sus cambios de audiencia y el impacto de otros medios en su conformación. Por último, y dada la recurrencia que en la historiografía argentina ha tenido el uso del término, se debe destacar el trabajo de Reich (2002) sobre la comedia italiana de *teléfono blanco*, donde destaca sus raíces en el teatro centroeuropeo y el cine norteamericano y problematiza las conceptos de escapismo tradicionalmente asociados a ella.

La comedia romántica ha generado mayor atención, tanto en su evolución histórica como en algunos de sus modelos fundamentales. Autores como Ellis (1975), Schatz (1981), Gehring (1983), Echart (2005) o Deleyto (2011) han abordado estos films desde ópticas autorales, socio-históricas o psicológicas. Dentro de ellos se debe destacar el especial interés que ha provocado la *screwball comedy*, la comedia romántica alocada que caracterizó al cine norteamericano de la década de 1930 y que es una de las bases que retoma el cine argentino. Entre la multiplicidad y heterogeneidad de estos trabajos hay dos que suponen enfoques originales y proveen pertinentes puntos de vista. Por un lado el trabajo de Stanley Cavell (1998) que reivindica el estudio de estos films desde una perspectiva filosófica que da lugar a la intertextualidad y propone lecturas nuevas sin

preconceptos provenientes de los estudios de cine. Por otro lado Christopher Beach (2002) quien destaca las dinámicas de clase inscriptas en el género y las negociaciones internas de los films entre sus espíritus provocadores y las condiciones industriales en que se produjeron.

Tanto la comedia romántica como la comedia familiar fueron los modelos en que se basó el desarrollo de la comedia burguesa en el cine argentino. Para ello, el cine norteamericano fue uno de los principales proveedores de temas y figuras, que se complementaron con los surgidos de los cines europeos y de las tradiciones vernáculas. En el caso local, como en muchos otros cines periféricos, la conformación de este género se dio en el marco de procesos de consolidación industrial y de reestructuración social a partir de las dinámicas de modernización de la primera mitad del siglo XX-.

### **Burguesía y modernidad**

La comedia burguesa, como lo indica su nombre, refiere a una producción filmica que se centra en el mundo de la burguesía. Este sector social fue a nivel global uno de los principales del siglo XIX y ocupó un lugar hegemónico a comienzos del XX. Desde el teatro del siglo XVII encontró en las artes escénicas el ámbito ideal para la representación de sus imaginarios. Como señala Patrice Pavis (1980), si bien el término ‘teatro burgués’ es utilizado de modo negativo actualmente, en el siglo XVIII era una forma oposicional revolucionaria de un grupo ascendente opuesto a la aristocracia. Este teatro fue en el siglo XIX un modelo dramático hegemónico bajo las formas del drama, el melodrama o el vaudeville. No sorprende por lo tanto que una parte del flamante medio cinematográfico se dedicara a contar sus historias y engalanar su modo de vida.

El universo del burgués ha sido un fértil objeto de estudio en el terreno de la historia social, entendido como un agente fundamental de cambios y, hacia 1900, de construcción de sistemas hegemónicos. Su conformación en el siglo XIX constituye un tema de extensa bibliografía, donde se destacan los aportes de Eric Hobsbawm (1998), quien propone una caracterización de este actor social que resulta de suma pertinencia. Señala en este sentido que es un mundo caracterizado por una puja constante entre las aspiraciones espirituales y las realidades materiales, que encontraba su expresión más cabal en torno a lo que denomina como la moral burguesa. A partir de las acusaciones de hipocresía que recibía esta moralidad, Hobsbawm sostiene que esta forma de organizar el mundo entraba en tensión con el éxito material y la necesidad de este sector de exhibirlo. Estas tensiones eran canalizadas en el mundo burgués a través de la familia, que pasó así a ser considerada

como esencia de la sociedad. Esta institución se transformó en un tipo ideal a partir del cual se promulgaba el modo de vida burgués tanto para su organización interna como para su relación con la esfera pública.

Por otro lado, plantea el autor que un rasgo definitorio de la burguesía era la diferenciación social. Si bien su distinción con la clase media no se podía establecer a partir de una base ocupacional, fue clara su intención de marcarse como un grupo diferente, más cercano a las clases dirigentes. En palabras de Hobsbawm, la burguesía europea del siglo XIX era

un grupo de personas con poder e influencia, independientes del poder y la influencia provenientes del nacimiento y del estatus tradicionales. Para pertenecer a ella se tenía que ser ‘alguien’, es decir, ser una persona que contase como individuo, gracias a su fortuna, a su capacidad para mandar a otros hombres, o, al menos, para influenciarlos (1998:253).

Estos postulados acerca de la burguesía europea que se vuelve hegemónica hacia finales del siglo XIX permiten iluminar el modo en que se conformó este grupo social en Latinoamérica en general, y en la Argentina en particular. José Luis Romero (1999) sostiene que la revolución burguesa llevó en la región a la gradual constitución de una nueva estructura social. Frente a ella las estructuras tradicionales resistieron en un primer momento para luego ir negociando y concediendo espacios. Se dio de este modo un movimiento que rompió el encierro característico del mundo de las élites para permitir el ingreso y la circulación de nuevos actores en los sectores dirigentes de la sociedad. Esta dinámica llevaría a que, luego de la Primera Guerra Mundial, la mentalidad burguesa pasara a ser hegemónica en la región gracias a las dinámicas de movilidad social. Se conformó en este sentido un nuevo imaginario donde los sectores ascendentes comenzarían imitando los hábitos y costumbres de la burguesía para luego terminar adhiriendo a su mentalidad en su conjunto<sup>8</sup>.

Las dinámicas de conformación del mundo burgués en el territorio argentino no han sido tan trabajadas. Dentro de los estudios de la estructura social nacional este terreno ha quedado usualmente indefinido entre el interés depositado en el ascenso de los sectores medios y la pérdida de hegemonía de las élites tradicionales. En este contexto, el foco

---

<sup>8</sup> La propuesta de Romero se acerca a los postulados de Thorstein Veblen (2000) quien, en su *Teoría de la clase ociosa*, sostiene que la emulación es el comportamiento clave de la sociedad moderna. No sólo esta relación lleva al surgimiento de los nuevos ricos, sino que es un estimulante fundamental de la economía. La adopción por parte de los sectores ascendentes de los hábitos burgueses lleva a un mayor consumo y al mismo tiempo, alienta a los sectores altos a generar nuevas costumbres para mantener la distinción que los caracteriza.

historiográfico ha sido generalmente puesto en las migraciones internas, el cambio de participación social de los sectores populares, y en la consolidación de la clase media. Estas transformaciones sumadas a las nuevas estrategias económicas adoptadas a partir de la crisis de 1929, llevaron a la consolidación de una nueva burguesía en una posición hegemónica dentro de la sociedad argentina. Las décadas de 1930 y 1940 fueron, en este sentido, momentos clave de transición y reestructuración de la sociedad frente a estos cambios de paradigma.

La base de estos trabajos en la Argentina la conforman los estudios de Gino Germani quien se dedicó al análisis de la estructura social nacional. Para diferenciar y caracterizar las clases sociales plantea la existencia de distintos factores que construyen el nivel económico social: el Nivel Ocupacional junto con el Nivel de Vivienda, el Nivel de Educación y el Nivel de Ingresos. A estos rasgos objetivos Germani suma dos subjetivos: la autoidentificación de clase y el sistema de actitudes, normas y valores. A partir de estos elementos aborda y profundiza en la configuración de los distintos sectores sociales del país.

En el caso particular de las clases medias y la burguesía, destaca que para los años '30 los inmigrantes se habían insertado fundamentalmente en dos sectores, la clase obrera y la burguesía comercial e industrial. Esta dinámica se entroncaría en los procesos de movilidad social y la expansión de los sectores medios. Sobre la burguesía en particular destaca su permeabilidad, que la diferencia de las élites tradicionales, y le da un lugar privilegiado de poder y prestigio (Mera y Rebón, 2010).

Las tesis de Germani resultaron fundantes en el conocimiento de la estructura social argentina. Al mismo tiempo su lugar fundacional ha llevado a que se las discuta y problematice a partir de nuevos enfoques metodológicos y estudios más pormenorizados y puntuales. Entre ellos se pueden destacar en los últimos años dos trabajos que resultan de gran interés para este trabajo, centrados en dos actores sociales diferentes que interactúan y definen en gran parte las formas en que se configura el mundo burgués.

Centrado en la historia de las élites, Leandro Losada (2009) destaca el espacio históricamente hermético de éstas y el modo en que, en el período de entreguerras, comenzaron a perder poder, diversificándose y fragmentándose. Esta crisis no fue solamente de poder real sino que provocó la pérdida del lugar de 'faro cultural' a partir de su creciente desprestigio. Señala así que su lugar comenzó a ser ocupado por la nueva burguesía y los ascendentes sectores medios, grupos más heterogéneos y menos ligados

a las tradiciones. Ello no llevó a un reemplazo de las viejas élites sino a una ampliación y diversificación de los espacios de poder.

Ezequiel Adamovsky (2009) por su parte se focaliza en la historia de la clase media, con especial énfasis en la idea de autoidentidad de clase para discutir las tesis de Germani y matizar la conformación de este grupo social. A partir de un trabajo sobre el término 'clase media' y la forma en que se identificaban los distintos sectores, va recorriendo la gradual dilución de las jerarquías sociales en un marcado contexto de movilidad social. Al mismo tiempo se detiene en el rol de la prensa, la publicidad y los medios masivos en la construcción de imaginarios y modos de vida que de a poco van dando forma a la identidad de la clase media. En este sentido afirma que "si bien antes de la década de 1940 la expresión 'clase media' era probablemente conocida para la mayoría de la gente, no se le daba demasiado uso y es evidente que, si es que existía como una identidad social, se trataba de una identidad muy débilmente instalada" (2009:238). Sostiene asimismo que será la irrupción del peronismo la que llevará a una distinción más clara de este sector y que para comienzos de la década de 1950 la clase media ya contaría con una identidad propia más definida.

Más allá de las diferencias teóricas y metodológicas, estos autores coinciden en un aspecto de suma importancia para este trabajo: la caracterización de las décadas de 1930 y 1940 como momentos de ebullición y discusión de las estructuras sociales tradicionales. Ya sea desde la perspectiva de las renovaciones en el terreno de las élites o las discusiones sobre la consolidación de las clases medias, existe un consenso que permite pensar el período que se estudia aquí como un momento de incertidumbre e inestabilidad. En él, la burguesía juega un rol fundamental como esfera disruptiva del orden hegemónico de los sectores dirigentes y como campo de expectativas para el ascenso de los sectores medios. Es en este contexto de recambio dirigencial y afianzamiento de nuevos actores sociales que se ubica esta tesis, considerando estos fenómenos en su relación con las prácticas cinematográficas y de la industria del entretenimiento.

Junto con este reordenamiento de la estructura social se produce en el período de entreguerras otro fenómeno que cambia gran parte de las bases culturales sobre las cuales se estructura el modo de vida burgués. Las influencias modernas europeas comienzan a perder peso frente a la irrupción del modo de vida norteamericano que pone especial interés en el ocio, el entretenimiento y el consumo, en lugar de la intelectualidad y la distinción. Analizando el caso latinoamericano desde una perspectiva de historia urbana,

Romero señala que con la irrupción de las nuevas burguesías se instala, en el período de entreguerras, la ideología de la sociedad de consumo. Se pasa por lo tanto de un barroquismo propio de la belle époque a una concepción más cercana a las costumbres norteamericanas, o, en palabras del autor, “el shimmy y el charleston reemplazaron el vals” (2001:289).

Señala Losada (2008) que esta transformación habría profundizado el quiebre generacional de esos años al acentuar las diferencias entre padres e hijos en su forma de enfrentar las nuevas costumbres. Las divergencias en cuanto a los referentes culturales habrían ayudado a la pérdida de lugar de prestigio de las élites junto con las transformaciones económicas que comenzaron a relegar a los linajes tradicionales a favor de clanes profesionales y empresariales.

Este proceso se enmarcó en una dinámica mayor a nivel global que fue el triunfo del modelo de consumo americano por sobre el europeo a lo largo de la primera mitad del siglo XX. En esta óptica Victoria de Grazia (2009) plantea que esta dinámica debe gran parte de su éxito a las diferencias entre ambos modelos con respecto a estándares y niveles de vida. Mientras que las prácticas europeas se basan en la distinción y la diferenciación, el modelo americano es universalista y populista y promueve la integración social a partir de la estandarización y el consumo de masas.

Fernando Rocchi (2014) describe este proceso en sintonía con los postulados de Beatriz Sarlo sobre la modernidad periférica que caracterizó a la Argentina. El país entró a la modernidad pero no como integrante marginal sino como consumidor de las últimas novedades. Ello llevó a una sociedad que demandaba productos ‘modernos’ o ‘novedosos’, tanto en bienes de uso como en consumos culturales, relacionando esta modernidad con la americanidad. Aspectos como el crecimiento de las actividades de ocio y el desarrollo del consumo jugaron un rol central así como el novedoso rol de la mujer como consumidora independiente. Junto con ello, tres factores como el crédito, la publicidad y las marcas cambiaron los modos de consumo y las formas de vida.

Es en esta sintonía que resulta pertinente considerar el caso de la representación del mundo burgués en el cine argentino del período a partir de la idea de ‘modernismo vernáculo’ que propone Miriam Hansen (1999; 2009). La autora recurre a este concepto para repensar las categorías de los planteos neoformalistas de David Bordwell en torno al cine clásico a partir de un factor tan dinámico y cambiante como la modernidad. Es así que propone pensar al cine como una forma vernácula del modernismo para poder

profundizar en como las prácticas cinematográficas globales se articularon con las trayectorias locales de los procesos modernizadores.

Este abordaje, plantea Hansen, permite separar los análisis de los cines clásicos nacionales del exclusivo análisis formal y contemplar las formas en que la experiencia de ser parte de la modernidad global fue un elemento fundamental en su construcción y éxito. Esta modernidad vivida se podría comparar, a través del cine, con experiencias similares en lugares remotos del planeta, pasando a ser representada como un proyecto inacabado que promete una sociedad más justa y humana. Retomando a de Grazia, Hansen plantea que el modelo a seguir pasa a ser el de los Estados Unidos que propone una forma de vida universal relacionada con la tecnología, el consumo y el bienestar<sup>9</sup>.

La transformación que se da en la vida cotidiana a partir de estas dinámicas de modernización basadas en el ocio y el confort encuentran en los medios latinoamericanos un espacio de representación. No es, sin embargo, un simple proceso de exportación de imágenes, sino que son canalizadas por lo que Jesús Martín Barbero (1991) denomina las mediaciones. Este concepto busca conceptualizar la doble relación que se establece entre las formas industriales con las formas culturales por un lado, y con las formas populares por otro. Es aquí que se destaca la importancia de los géneros que median las nuevas formas para el consumo popular. Al igual que los otros autores, Martín Barbero también le otorga un lugar fundamental al cine en su rol de parámetro de la modernidad al proponer una cultura masiva sin clases ni tradiciones con el eje puesto en el consumo familiar. Retomando las ideas de Carlos Monsiváis, considera al cine como un sistema de educación en el contexto de cambios que trae la modernización urbana y la industrialización.

Estas tensiones toman forma en el medio cinematográfico fundamentalmente a partir de su rol en la construcción de imaginarios sociales. Para comprender esta dimensión resulta pertinente retomar los postulados de Cornelius Castoriadis (2007) y de Bronislaw Baczko (1991). El primero plantea a los imaginarios como figuraciones, imágenes, representaciones que no dependen necesariamente de un referente previo sino que construyen una realidad pregnante. A partir de estas propuestas Baczko los propone como una de las principales fuerzas reguladoras de la vida colectiva a partir de su rol en la

---

<sup>9</sup> La modernidad entendida como adelanto tecnológico fue uno de los ejes de esta tendencia, ya que fueron alteraciones que repercutieron hacia el interior del propio hogar familiar. Autoras como Anahí Ballent (1999) o Inés Pérez (2012) destacan la idea de la tecnificación del hogar como elemento principal de los imaginarios del habitar moderno.

definición de los medios de relación del individuo con su sociedad. Al fusionar la información con un sistema de valores aseguran su potencia ya que por un lado establecen una relación de representación con la realidad, pero al mismo tiempo buscan tener un efecto normativizador sobre la misma al provocar una interiorización de conductas y principios en los individuos. Por otro lado plantea que esta operación no se realiza solamente sobre la cotidianeidad de la persona, sino que opera en la organización de la memoria colectiva, donde las representaciones imaginarias toman más valor que los acontecimientos mismos.

Estas tensiones que trae la modernización, no sólo sobre la vida cotidiana sino sobre las propias dinámicas de la producción cultural, suponen por lo tanto un marco fundamental para esta tesis. Asociado a las transformaciones sociales que se producen en simultáneo, fue un proceso que supuso reacciones diversas que se presentaron y debatieron en distintos campos, entre ellos el cinematográfico.

### **Objetivos generales de la tesis**

Este trabajo se propone como objetivo general estudiar la comedia burguesa producida en el cine argentino entre 1939 y 1951, entendiendo que este género se constituye como territorio de disputas en torno a la modernidad, tanto dentro de las dinámicas de la industria cinematográfica como en el de la representación de los procesos de modernización urbana que vivía la sociedad argentina de esos años. Asimismo, esta investigación considera fundamental la puesta en valor de este vasto corpus dentro de la producción filmica argentina, generalmente relegado por los estudios historiográficos y académicos, ya que constituye en una parte fundamental de la producción cultural y la conformación de imaginarios colectivos nacionales.

### ***Objetivos específicos***

- A. Identificar las principales estructuras narrativas y espectaculares que conformaron el género de la comedia burguesa en la década de 1940 para formular aproximaciones teóricas sobre la conformación del género y sus estrategias para la construcción de un universo idílico.
- B. Analizar el diseño narrativo y el sistema de personajes a partir de la conformación de los roles protagónicos, las relaciones entre estos y los secundarios, el lugar de la familia como espacio de acción y la conformación social de las identidades de los personajes.

- C. Ahondar en la representación de los espacios y la puesta en escena tanto en su dimensión material como semántica, con especial interés en la dinámica establecida entre las esferas pública y privada, la conformación del hogar, la especialización de sus ambientes y el lugar de la ciudad como metáfora de la modernidad.
- D. Profundizar en la dimensión temporal y las relaciones establecidas entre el pasado y el presente como posicionamientos frente a la modernidad y su relación con la tradición.
- E. Establecer conexiones entre la dimensión semántica y expresiva de estos elementos y el contexto social en que se inscribe su producción, para, a partir de ello, proponer los principales modelos formales de la comedia burguesa argentina: el cine de ingenuas y la comedia de fiesta.
- F. Estudiar el lugar de la cinematografía en el marco del entramado intermedial argentino de la década de 1940 y sus relaciones con otros ámbitos como el teatro, la radio y la gráfica. Proponer diálogos y puntos de cruce en la estandarización y variación de los modelos genéricos cinematográficos con las dinámicas de profesionalización y especialización de los otros ámbitos.

### **Tesis a sostener**

La tesis principal de este trabajo sostiene que los distintos modelos de representación de la comedia burguesa tuvieron una estrecha relación con las transformaciones contemporáneas de las relaciones sociales, las transiciones generacionales, las modificaciones de los roles inter e intrafamiliares y las dinámicas de movilidad social de los distintos sectores.

Esta tesis permite, asimismo, derivar una serie de afirmaciones complementarias:

- A. La estrategia narrativa de la farsa y la puesta en escena de falsas identidades para presentar una distorsión idealizada del universo burgués permiten una reflexión lúdica sobre las convenciones sociales. De este modo, se busca poner en discusión y evidenciar sus arbitrariedades al mismo tiempo que se evita la identificación del espectador.
- B. La comedia burguesa introduce en el cine argentino un nuevo conjunto de personajes acorde al surgimiento y consolidación de nuevas estrellas dentro de la industria.

- C. La dinámica espacial de las comedias burguesas se puede leer en relación con los cambios en las prácticas sociales en el ámbito de la esfera pública. La mayor apertura a la modernidad implicó una creciente representación positiva del mundo exterior, frente al consagrado espacio del hogar.
- D. La configuración temporal del relato en la comedia burguesa se estructura en torno al modo en que se representa el mundo del pasado y las figuras tradicionales. La mirada que se presenta sobre la modernidad se basa en la inclusión o no de estos factores dentro de los elementos que se ridiculizan y se ponen en discusión en estos films.
- E. La comedia burguesa argentina se presenta en el cine clásico bajo la forma de dos modelos -el cine de ingenuas y el cine de fiesta- que comparten un mismo universo de representación vinculado a la burguesía nacional y una mirada positiva del mismo. La principal diferencia entre ambos es el modo en que articulan sus elementos formales y narrativos para presentar la relación de este mundo con las dinámicas de modernización y transformación de la sociedad.
- F. El cine de ingenuas –primer modelo de la comedia burguesa- presenta un mundo burgués regido por las formas y costumbres de las élites tradicionales, donde se exalta el universo privado de la vida familiar como resguardo frente a las tensiones y cambios de la modernidad.
- G. El cine de fiesta –segundo modelo de la comedia burguesa- se construye en torno a la celebración de la vida urbana moderna a partir de la representación festiva de parejas jóvenes que disfrutaban plenamente del ocio y el entretenimiento y se desprenden de las normas tradicionales de la sociedad.
- H. La comedia burguesa influye en las estrategias narrativas y representacionales de los otros modelos de la comedia de la época, tanto en la tradición popular que viene de los años anteriores como en el emergente costumbrismo de clase media que surge hacia finales de los '40.
- I. El aburguesamiento del cine argentino, acompañado por el surgimiento de figuras y textos propios, dota de nuevo dinamismo a la industria del entretenimiento. En un marco general de estandarización y consolidación de su producción, se fortalecen los modelos genéricos y se favorecen nuevos puntos de cruce y diálogo entre los distintos medios.

## **Estructura de la tesis**

Esta tesis se organiza en una introducción y cinco capítulos. El criterio para esta disposición se funda en la necesidad de transitar las tensiones estructurales en que se basa la comedia burguesa y comprenderla tanto dentro de un contexto histórico como en las distintas expresiones textuales que va encontrando a lo largo de la década. A partir de este recorrido se busca dar visibilidad a la producción de la comedia burguesa en los años 40 y explicitar su importancia histórica en cuanto a discurso masivo con una significativa producción y una destacada pregnancia en la generación de imaginarios sociales.

Si bien el análisis filmico es el principal punto de interés del trabajo, el Capítulo I propone una contextualización del desarrollo de la comedia burguesa al tomar en cuenta tanto el momento cinematográfico en que se inscribe como las dinámicas propias de la industria del entretenimiento argentina. Para ello se considera el momento histórico en que surge la comedia burguesa y las condiciones internas de la cinematografía argentina en que se produce su consolidación. Por otro lado, se analiza el modo en que este proceso de aburguesamiento se produjo en la radio y el teatro, ambos sujetos a reclamos de modernización y la irrupción de nuevos modelos de representación de la burguesía y las clases medias.

Los cuatro capítulos siguientes se presentarán a partir de los modelos identificados dentro del marco de la comedia burguesa. Para ello resultan pertinentes las teorías de Raymond Williams (1981) que proponen estudiar las dinámicas de la producción cultural, considerándola como un espacio fluctuante en el que coexisten distintas variantes representacionales que ocupan estratos diferentes dentro del campo cultural. Desde esta perspectiva la comedia burguesa ocupa un lugar dominante dentro de la producción de comedia cinematográfica del período. Este lugar se puede determinar tanto desde su repercusión sobre la producción en general como a partir del estudio de los cambios que su irrupción produjo en el campo cinematográfico en particular y en el de la industria del entretenimiento en general.

Dentro del género se puede determinar la existencia dos modelos que no son estrictamente contemporáneos sino que suponen una continuidad, ya que cada uno predomina en cada mitad de la década. Ambos dan cuenta de la variedad formal y semántica hacia el interior de la comedia burguesa al mismo tiempo que permiten plantear una continuidad entre ambos al compartir un abordaje lúdico e idílico similar en su representación del mundo burgués.

El Capítulo II por lo tanto se dedica al primer modelo de la comedia burguesa que es el *cine de ingenuas*. Con un apogeo entre 1941 y 1944, esta producción se caracteriza por historias rosas sobre jóvenes muchachas que dan sus primeros pasos en el mundo. Se estudia en este capítulo el quiebre que supone este cine en la cinematografía argentina, a partir del surgimiento de nuevas estrellas –Mirtha Legrand, María Duval- y directores – Francisco Mugica- que traen con ellos un recambio en la forma de representar el mundo burgués.

A partir de un análisis de los modos de representación propios del cine de ingenuas se establece como su eje central la exaltación de la familia como símbolo y defensa frente a los peligros del mundo por fuera del hogar. Tanto su construcción espacio-temporal como su sistema de personajes dan cuenta de la conformación de un microcosmos coherente que retoma los modos de vidas de las élites tradicionales y los transfiere a la representación de la nueva burguesía como nuevo sector hegemónico de la sociedad.

El Capítulo III aborda el segundo modelo de la comedia burguesa, la *comedia de fiesta* que comienza hacia 1946 y entra en declive hacia 1951<sup>10</sup>. Ambientado en el mismo universo idealizado de la burguesía que planteaban los films de ingenuas, este modelo le incorporó los signos de la modernidad desde una óptica positiva. En estos films prima la lógica del consumo y el entretenimiento, junto con protagonistas jóvenes donde el romanticismo es reemplazado por una sexualidad más lúdica y festiva. Sus estrellas suelen ser las ingenuas ya crecidas, pero en el plano de guionistas y directores se da un recambio que acerca a esta producción a una nueva mentalidad.

La permanencia de las estrellas permite comprender en profundidad las transformaciones que este cine provoca en la representación de género tanto en las mujeres como en los hombres. Sus definiciones clásicas son subvertidas al igual que las tradiciones sociales que son presas del espíritu de un presente constante. A partir de la construcción frenética de los relatos, la primacía de la farsa como estructura narrativa y las innovaciones de montaje y puesta en escena, estas películas desechan el idílico mundo burgués de las ingenuas y lo reemplazan por una utopía que permite y celebra la modernidad.

---

<sup>10</sup> La idea de fiesta es tomada de Félix Luna (1984) quien propone este concepto para describir el clima de consumo y prosperidad en que se encontraba inmersa la Argentina en esos años y que sirve como escenario para estas comedias.

Los siguientes capítulos se detienen en los otros dos niveles que propone Williams, el residual o remanente y el emergente. El estudio de estos dos niveles supone considerar a la comedia burguesa como un modelo genérico fértil y potente que implica cambios y transformaciones en las formas narrativas y representacionales de la comedia cinematográfica en su conjunto.

El Capítulo IV trata el campo residual o remanente compuesto por los films de los principales exponentes de la comedia popular de la década de 1930. Si bien no se adhieren completamente a la caracterización de la comedia burguesa, estas películas dan cuenta de las tensiones, negociaciones y transformaciones que se dieron hacia el interior de este espacio. Su análisis permite comprender los impactos del género estudiado sobre la cinematografía argentina y contextualizar su desarrollo.

Se considera en este capítulo el modo en que estas tensiones se hicieron presentes en las obras de Manuel Romero, Paulina Singerman, Niní Marshall, Luis Sandrini y Libertad Lamarque. Todos ellos habían sido figuras fundamentales del cine argentino y mantuvieron su popularidad en los años '40. En sus films, sin embargo, se destaca el aminoramiento de lo que Matthew Karush (2012) caracterizó como 'enfrentamiento de clases' que dominaba la producción de la década anterior. A partir del estudio de su estrategias de integración y conciliación, se ahonda en la complejidad de la interacción de estas figuras con el medio y sus necesarios compromisos.

El Capítulo V por su parte se dedica al espacio emergente en la segunda mitad de la década del costumbrismo de clase media. A partir de 1948 comienzan a realizarse un conjunto de film que se apropian de varios elementos de la comedia burguesa para alejarse de su representación idealizada y acercarse a la realidad cotidiana del espectador. Asimismo, la producción de las comedias burguesas hacia 1951 empieza a decaer tanto cuantitativa como cualitativamente frente al auge dentro de la comedia cinematográfica de este nuevo modelo.

Se aborda en este capítulo los modos en que la estructura farsesca propia de la comedia burguesa es retomada en estos casos para presentar historias más relacionadas con problemáticas de la vida real y borrar el carácter idílico del género. Por otro lado, se considera los nuevos paradigmas de representación que se presentan, que recuperan la exaltación de la estructura familiar del cine de ingenuas, para ubicarla en un universo de clase media cruzado por la modernidad y el consumo, o que retoman el universo festivo para articularlo con estructuras del vodevil y la revista. Por último, se atienden los

cambios en la producción cinematográfica y el recambio general de figuras y directores que llevaron al declive y virtual desaparición del género.

### **Corpus fílmico**

Para la conformación del corpus fílmico y los modelos de análisis se parte de una revisión exhaustiva de la producción de comedia cinematográfica a lo largo de la década de 1940. Este relevamiento buscó construir un objeto de estudio que integrara las obras destacadas por la historiografía tradicional con otras que, por distintos motivos, han sido relegadas u olvidadas. Al mismo tiempo, se encaró una discusión con ciertos preceptos e ideas consolidadas con respecto a la comedia clásica.

Para ello fue fundamental adoptar una mirada que partiera desde el concepto de género cinematográfico, donde resultaron de suma importancia los conceptos de Rick Altman (2000). Alejándose de las miradas ontológicas que predominan en diversos estudios sobre los géneros cinematográficos -por ejemplo en Schatz (1981)-, propone una mirada ‘sintáctico-semántico-pragmática’ que atiende su polimorfismo y la coexistencia de géneros dentro de una misma producción. De este modo, propone recuperar el lugar del espectador en el proceso de definición de los géneros como estrategias de recepción. Junto a ello, plantea la necesidad de considerar las transformaciones históricas de estas definiciones y los procesos de consolidación de los géneros como respuesta a los discursos críticos y teóricos.

Esta forma de entender al género cinematográfico de un modo pragmático a partir de su visualización permitió la construcción de un corpus que se basara en el análisis de los elementos sintácticos y semánticos de las películas. De este modo, se definieron los modelos en función de la manera en que se articulan los elementos y los significados que se proponen a partir de ellos.

Para la identificación de estos elementos se partió desde las propuestas de análisis fílmico que se establecen a partir del concepto de cine clásico propuesto por David Bordwell (1985). En su planteo el autor considera al estilo clásico como un marco dominante con reglas claras y estables, una estética coherente y formas de producción específicas. La constante de esta producción permite un marco general de análisis de los elementos formales de la producción para, a partir de ellos, sistematizar y complejizarlos en su estudio en profundidad.

La construcción del corpus fue asimismo realizada en sintonía con la consulta de fuentes periodísticas del período, fundamentalmente revistas especializadas y diarios de

circulación nacional. Ello permitió comprender la relevancia histórica de lo visionado y contextualizar su producción y recepción. Asimismo, esta tarea complementó la configuración del conjunto filmico a partir de la identificación de la relevancia para el trabajo de films que actualmente no pudieron ser localizados para su visualización.

Esta tesis, por lo tanto, parte de un gran conjunto de películas que han permitido establecer los principales ejes de análisis. Para una mayor profundización se seleccionó el siguiente corpus que representa los puntos centrales de este trabajo: *La rubia del camino* (Manuel Romero, 1938); *Nace un amor* (Luis Saslavsky, 1938); *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938); *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939); *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939); *Chingolo* (Lucas Demare, 1940); *El mejor papá del mundo* (Francisco Mugica, 1941); *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, 1941); *Cándida millonaria* (Luis Bayón Herrera, 1941); *Papá tiene novia* (Carlos Schlieper, 1941); *Adolescencia* (Francisco Mugica, 1942); *Cada hogar, un mundo* (Carlos Borcosque, 1942); *Su primer baile* (Ernesto Arancibia, 1942); *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (Manuel Romero, 1942); *Secuestro sensacional!!!* (Luis Bayón Herrera, 1942); *Eclipse de sol* (Luis Saslavsky, 1943); *La pequeña señora de Pérez* (Carlos Hugo Christensen, 1944); *Adán y la serpiente* (Carlos Hugo Christensen, 1946); *Con el diablo en el cuerpo* (Carlos Hugo Christensen, 1947); *Navidad de los pobres* (Manuel Romero, 1947); *El retrato* (Carlos Schlieper, 1947); *La calle grita* (Lucas Demare, 1948); *Cita en las estrellas* (Carlos Schlieper, 1949); *Los Pérez García* (Fernando Bolín y Don Napy, 1950); *Cuando besa mi marido* (Carlos Schlieper, 1950); *Esposa último modelo* (Carlos Schlieper, 1950); *Arroz con leche* (Carlos Schlieper, 1950); *Cosas de mujer* (Carlos Schlieper, 1951); *Pocholo, Pichuca y yo* (Fernando Bolín, 1951); *Vuelva el primero!* (Kurt Land, 1952); *La mano que aprieta* (Enrique Carreras, 1953); *Alejandra* (Carlos Schlieper, 1956).

## **CAPÍTULO I: Contexto de surgimiento de la comedia burguesa: transformaciones de la industria del entretenimiento y antecedentes cinematográficos**

Hacia 1939 el cine argentino llevaba seis años de producción industrial desde la llegada del sonoro en 1933. Ese año se habían estrenado los dos primeros films hablados nacionales, *¡Tango!* (Luis Moglia Barth) de Argentina Sono Film y *Los tres berretines* (Enrique Susini) de Lumitón. Ambas películas marcaron a su vez las líneas fundamentales sobre las cuales se basó la producción industrial en estos primeros años. Sono Film se dedicó principalmente a películas ambientadas en el mundo del espectáculo con directores como Luis César Amadori. Lumitón, por su parte, orientó su producción más a relatos familiares o a mitologizar el tango, siendo su principal exponente Manuel Romero. Las demás compañías productoras surgidas en esa década como Baires Films, SIDE o Pampa Film oscilaron fundamentalmente entre ambas vertientes (España, 2000b).

En general, en el cine de la década de 1930 predominó una intención de representación de los sectores populares, quienes a su vez se convirtieron en sus principales consumidores. Según las publicaciones de la época, mientras que el cine nacional era rechazado por el público del centro porteño, tenía un gran éxito en las salas de los barrios y los pueblos. En paralelo al éxito interno, esta primera década vio al cine argentino posicionarse en un lugar destacado en el mercado hispanoamericano. Protagonizadas por figuras como Luis Sandrini o Libertad Lamarque, estas historias populares eran la principal imagen del país que se promovía en el exterior.

La gradual consolidación de la industria fílmica en el campo del entretenimiento significó un impacto de grandes dimensiones sobre los otros ámbitos. El teatro comenzó a perder espectadores frente a la atracción de las salas cinematográficas y se acentuó el intercambio de figuras y argumentos entre ambos espacios. La discográfica y la radiofonía encontraron en este medio nuevas vías de explotación y promoción. Para los artistas, productores, directores y músicos se abrieron posibilidades laborales y los dueños de las salas de espectáculos expandieron y reconvirtieron sus negocios (González Velasco, 2014).

Este mecanismo de interrelaciones es algo propio del desarrollo de la cinematografía en el marco de la *industria del entretenimiento*. Gerban Bakker (2008) retoma este concepto para pensar el modo en que, durante las primeras décadas del siglo XX, la producción seriada cinematográfica impactó tanto sobre otras formas espectaculares como el teatro, así como trascendiendo las fronteras geográficas. Su enfoque parte más desde la historia

económica que de los estudios culturales, pero permite dejar de lado el sesgo que conlleva la idea de ‘industria cultural’ para poder comprender más cabalmente las dinámicas internas del entramado intermedial. Bakker plantea que este abordaje permite dejar de lado preocupaciones formales o sociales para abrir campos originales y poco revisados de la historia del entretenimiento.

Esta postura se entronca en gran parte con la tradición británica de los estudios culturales que retoman el concepto de ‘media culture’ para dejar de lado las ideas jerárquicas de la cultura. Douglas Kellner (2001) sostiene que así se pueden evitar las cargas ideológicas de términos como ‘masa’ o ‘cultura popular’, pudiendo englobar distintos ámbitos de la cultura sin sujetarse a preconceptos. Este enfoque permite prestar mayor atención a la dimensión comercial de los productos culturales para comprenderlos en su complejidad. Se logra así evitar lo que el autor denomina la ‘fetichización de lo popular’, es decir la exaltación de lo popular como elemento representativo de una cultura, sin entenderlo en toda su dimensión.

Desde esta perspectiva se puede comprender de forma más completa la dinámica de convergencia de medios que se da en esos años en la Argentina. La radio, la industria discográfica y el cine confluyeron en una estrategia comercial en común, que retroalimentaba a los tres ámbitos con los éxitos respectivos. Retomando las ideas sobre intermedialidad de Patrice Flichy<sup>1</sup>, Cecilia Gil Mariño (2015) destaca la existencia de una multiplicidad de interconexiones que sirven como base al desarrollo de la industria cultural, donde los avances tecnológicos van transformándose en mercancías. En este contexto, la convergencia de intereses y producciones entre los distintos medios se vuelve fundamental para el crecimiento conjunto.

Para ello jugaron un rol central las publicaciones especializadas que actuaban en consonancia con las propuestas de estos medios. Comenzó así a armarse lentamente un sistema de estrellas que intentaba retomar las bases del de Hollywood y adaptarlo a las dinámicas propias de la Argentina. Las revistas apuntaban de este modo hacia un mismo individuo consumidor de los distintos discursos circundantes que los unificaba en su rol de receptor. Gil Mariño denomina a esta figura como el *espectador-oyente-lector*, un sujeto que es parte de la experiencia de consumo de la cultura de masas y circula entre

---

<sup>1</sup> Flichy estudia los inicios del cine en Estados Unidos y Francia y destaca que la transformación de la innovación tecnológica en mercancía fue en el marco de tres actividades interconectadas: la articulación de distintas ramas industriales; un mayor acceso al mercado de bienes de consumo; y la relación de las nuevas tecnologías con formas previas de entretenimiento (Gil Mariño, 2015:35-36).

los distintos espacios de la misma. Su constitución oscila entre su existencia real y su configuración imaginaria por parte de la propia industria.

Esta conjunción de medios alentó al mismo tiempo una circulación de tramas y asuntos entre ellos, lo que llevó a la conformación de un conjunto de temáticas recurrentes compartidas entre el cine, la radio, la música, y, en menor medida, el teatro. Una de ellas fue la experiencia de la modernidad y las tensiones entre las nuevas costumbres y la tradición. Ya fuera en las innovaciones en el tango, el surgimiento de nuevos formatos radiofónicos o las vivencias de los personajes cinematográficos, esta dimensión ocupó un lugar fundamental en la producción de la industria del entretenimiento de la década.

El cine, la radio, el teatro y la música actuaron aquí como mediadores de esta experiencia en el sentido que da Martín Barbero (1991) al término. Si bien el autor hace hincapié en el rol de los medios en este período en la formación de una cultura nacional, se puede afirmar también que median la participación de las masas en los procesos modernizantes globales. De este modo, la experiencia del modernismo vernáculo que describe Miriam Hansen (1999; 2009) es articulada por la industria del entretenimiento local con las tradiciones y realidades del país.

La producción de este entramado intermedial en la Argentina ha sido caracterizada por Matthew Karush (2012) como melodramática. Señala en este sentido que en ella predominaría una mirada maniquea fundada en una estricta e irreconciliable división de clases donde se impugna a los sectores acomodados y se enaltece al pueblo como el verdadero portador de la identidad nacional. Entre los principales exponentes de este modelo en el cine se contarían los melodramas de Libertad Lamarque, los filmes tangueros de Manuel Romero y las comedias de Luis Sandrini.

Para caracterizar a las clases altas de estas producciones, Karush retoma la idea de oligarquía que se popularizó a partir del discurso peronista. Sin embargo, como se propuso en la introducción, los diversos trabajos sobre la estructura social argentina indican que este sector se encontraba en retroceso frente al avance del mundo burgués. Es éste generalmente el antagonista de las producciones culturales del período y no la élite tradicional que describe Karush. La oposición que plantean estos relatos no es por lo tanto fundada tanto en términos de clase. Más bien, la denuncia a los sectores altos es de ser extranjerizantes en su modernidad, opuestos a las tradiciones populares. Es así que la modernidad es presentada como un peligro para los sectores populares y se exalta el mundo tradicional como el del verdadero ser nacional.

La denuncia y el rechazo que se presentaba hacia la burguesía era un componente fundamental del discurso de las películas y radioteatros del período. Al mismo tiempo, era éste el principal punto que despertaba quejas y reclamos en diversos sectores del campo del entretenimiento. Mientras la década fue avanzando y la industria se consolidó, estos cuestionamientos fueron creciendo y generalizándose. En estos reclamos se condensaba una discusión en torno a qué modos de representación debían primar en las producciones nacionales. Tanto desde sectores dirigentes como desde las principales publicaciones se clamaba la necesidad de la aparición de otros sectores sociales, ya sea la clase media o la burguesía, que implicaran una imagen alternativa del ser nacional. Al mismo tiempo se tomaban los modelos foráneos que circulaban en las salas argentinas como ejemplos de formatos que se podían adoptar en el país.

Al instar por una ampliación en la representación de otros sectores sociales, también se apuntaba a una cuestión de orden comercial. Si bien las diversas producciones de la industria del entretenimiento argentina encontraban un público adepto en los sectores populares, los sectores medios y altos eran remisos a su consumo. Ya fuera por distinguirse del público masivo o por favorecer otras formas culturales, éstos quedaban por fuera de la idea de *espectador-oyente-lector* al que se apelaba desde el cine o la radio nacional. La posibilidad de incorporarlos dentro de sus universos de representación podía servir para ampliar el mercado vernáculo y favorecer el crecimiento de la industria.

Este debate debe ser comprendido en el marco general de un país que se encontraba en un proceso cismático de reorganización de su estructura social. Era una sociedad en transición, moderna en algunos aspectos y en vías de modernización en otros. Por un lado, los hijos de los inmigrantes de principio de siglo ya conformaban más claramente una clase media numerosa y afianzada. La crisis del '30 al mismo tiempo había acelerado la cimentación de otros dos sectores: por un lado, los migrantes internos que conformaron un sector obrero urbano diferenciado del tradicional; por otro lado, el creciente espacio de la burguesía industrial y profesional que disputaba cada vez con más éxito los espacios de referencia detentado por las élites (Sautu et al, 2010).

La consolidación de la industria del entretenimiento fue produciéndose al mismo tiempo que se generaban estas transformaciones sociales y modernizadoras. Ambos procesos fueron cruzándose y retroalimentándose. En el campo cinematográfico este conjunto de factores creó el clima que llevó hacia finales de la década al gradual surgimiento de la comedia burguesa.

Es el objetivo de este capítulo indagar en una caracterización del contexto de la industria del entretenimiento argentina en que se da la aparición de la comedia burguesa. Para ello se considerará principalmente la experiencia del *espectador-oyente-lector* como consumidor y agente de las transformaciones en la producción. Se ahondará en este sentido la coexistencia de dos modelos de receptor puestos en tensión. En primer lugar, uno masivo al que se orientan las manifestaciones populares en el cine y el radioteatro. Por otro lado, uno perteneciente a los sectores sociales ascendentes que busca distinguirse a partir de consumos diferenciados, fundamentalmente en el teatro y el cine internacional. Se abordará asimismo las transformaciones que las apelaciones a estos imaginarios de recepción conllevaron en los discursos y las formas de la industria del entretenimiento. En este sentido, se considerará el surgimiento de la comedia blanca en el teatro y la circulación de películas extranjeras que sirvieron de modelos y referencias para la producción nacional.

Por último, se analizarán los modelos propuestos por el cine nacional en el campo de la comedia para ampliar sus universos de representación y apelar a un público mayor en el mercado interno. Se tomará en cuenta los modos en que se propone salir del modelo popular, las intertextualidades presentes en los films y los factores de sus éxitos o fracasos.

### **La apelación a un público masivo en la década de 1930**

Las transformaciones sociales que llevaron al surgimiento de la nueva burguesía y las clases medias en la Argentina se acentuaron a lo largo de la década de 1930. En este contexto, la industria del entretenimiento se encontró en una posición ambigua. Por un lado, el proceso modernizador favorecía la convergencia mediática y el desarrollo económico de los distintos medios. Por otro lado, los sectores sociales ascendentes que protagonizaban estos proyectos se iban alejando de las producciones nacionales, prefiriendo historias que representaran sus ideales y aspiraciones. Desde la industria, por lo tanto, se oscilaba entre seguir favoreciendo discursos que apelaran a los sectores populares o ampliar el repertorio hacia otras variantes.

Esta discusión se dio en un marco de convergencia entre el cine, la radio y la discográfica que había signado en gran parte la década de 1930. Cada uno se había consolidado en la década previa de forma autónoma en sintonía con los desarrollos tecnológicos que les habían permitido ampliar su público y su producción. La transición de la industria filmica al sonoro permitió unificarlos y promover estrategias conjuntas.

Ya desde el período silente el cine había encontrado en el universo del tango y en el del sainete dos vías para el éxito comercial, lo cual se había ratificado con las películas protagonizadas por Carlos Gardel a principios de la década. Fue así que los dos primeros films sonoros argentinos recuperaron estos ambientes y sus temáticas para marcar los posibles rumbos de la cinematografía nacional. Los años '30s fueron, por lo tanto, un período en que la producción filmica fue predominantemente de corte popular.

Como señala Karush (2012), esta visión era la que estructuraba también a la radio y a la industria discográfica. En la primera ello se manifestaba fundamentalmente en el radioteatro, que en un primer momento fue concebido como un entretenimiento destinado al público familiar, retomando las características centrales del folletín y la novela rosa. El primer radioteatro de gran éxito en Argentina fue *Chispazos de tradición*, un folletín gauchesco que se entroncaba en la tradición criollista mientras que al mismo tiempo encontraba un público fundamental en los migrantes internos a las grandes ciudades. Junto con él se desarrollaron otros géneros como las aventuras o el policial. Asimismo sobrevivían formas en retirada de la escena teatral como el género chico (Matallana, 2006).

En el terreno discográfico, el tango había sido la fuerza dominante en los años previos. Sin embargo, para la década de 1930 se planteó una tensión con la idea de modernización para ampliar el mercado global. Al mismo tiempo, en el mercado interno el jazz comenzó a pelearle espacios lo cual llevó a debates hacia dentro del campo musical entre la preservación de la identidad tradicional y la asimilación de nuevas formas (Karush, 2012). En esa misma línea se entroncaba la tradición del sainete y el género chico en el teatro. Sin embargo, para comienzos de la década estos géneros habían entrado en declive frente a otros modelos. Ello no implicó, de todos modos, que quedaran fuera de las dinámicas intermediales, como se puede observar en la circulación de los cómicos populares por los distintos campos del entretenimiento. Sus rutinas manifestaban este carácter híbrido entre distintas formas discursivas y en sus variantes cinematográficas se percibía todavía la interrelación con la radio y el teatro (Valdez, 2000a).

En la conjunción de estos discursos se apelaba fundamentalmente a un imaginario particular del *espectador-oyente-lector*. Éste era parte de un público masivo proveniente de los sectores populares, generalmente inmigrante o migrante interno. Éstos conjuntos sociales eran los principales protagonistas de los argumentos y sus consumidores predilectos.

De entre los posibles universos de representación de esta producción, fue el mundo tanguero el que trajo aparejado mayor éxito. La producción relacionada con la gauchesca o el mundo inmigrante interpelaba fundamentalmente a un público interno, mientras que el tango configuró en torno suyo un modelo que alcanzó gran popularidad en distintos rincones del mundo. Su éxito no era, sin embargo, bienvenido por todos los sectores del mundo del entretenimiento.

En el ámbito cinematográfico, *Cinegraf*<sup>2</sup>, revista dirigida por Carlos Pessano, se quejaba de los valores de este cine y la imagen que se proyectaba hacia el exterior. Su línea editorial aspiraba a regular la imagen que se presentaba del país frente a los países centrales. Preocupado con esa percepción, reclamaba que el cine argentino saliera de los límites de la ciudad y mostrara al país en su completitud, ya que consideraba que allí se podría encontrar una representación genuina del ser nacional. Eran frecuentes sentencias como la siguiente:

El nivel de nuestra producción no se eleva. Continúan los malevos y los guitarristas adueñados de las galerías de filmación. Los comerciantes no tienen el menor intento de practicar un patriotismo sin tangos [...] lo único que periódicamente se muestra en otros países [...] es el cine 'argentino' de 'cabaret life'...Es con él como la Argentina contribuye a formar una idea del argentino. Todo lo cual es tan imposible y grave como para que el gobierno impida la exportación de películas hasta que ellas sean dignas de exportarse y no nos avergüencen como ahora<sup>3</sup>.

En los primeros años las quejas se limitaban fundamentalmente a estos sectores, ligados a la órbita conservadora católica, mientras que desde el resto de la industria se celebraba y alentaba la producción nacional. Sin embargo, para finales de la década este apoyo comenzó a menguar. Desde las distintas revistas se consideraba que se estaba llegando a un punto de inflexión para el cine argentino que exigía tomar determinadas medidas para no correr el riesgo de estancarse. Sus argumentos ya no eran solamente morales, como los planteados por *Cinegraf*, sino que hablaban de la necesidad de expandir el mercado interno.

---

<sup>2</sup> *Cinegraf* fue publicada por la Editorial Atlántida entre 1931 y 1938 con una línea editorial de constante ataque a las películas argentinas por su mal gusto y la omnipresencia del arrabal (Maranghello, 2000).

<sup>3</sup> *Cinegraf*, año III, marzo de 1936, n° 47.

Frente a este panorama, las publicaciones populares como *Radiolandia*<sup>4</sup> y *Sintonía*<sup>5</sup> se permitieron asimismo cambiar su mirada sobre el propio cine nacional. Señalaban así que aquel cine que históricamente habían apoyado no era bueno sino que lo respaldaban por ser nacional. Resulta de interés en este sentido la editorial de *Radiolandia* del 18 de febrero de 1939 que plantea

“...podemos permitirnos el desnudo de una opinión sobre el pasado. Podemos confesarnos que, hasta hoy, eran mayor la esperanza que la realidad. (...) Hasta hoy el cine nacional, como todo lo que ha hecho en el país, era patrimonio exclusivo de las clases humildes. El pueblo, el pueblo crudo y sentimental que vive enamorado de las virtudes y los defectos del país, se acercaba al cine nacional con amor. Y ese amor hacía borrar los errores y realzaba las virtudes. Tenemos que reconocer que sólo en base a esa heroica aceptación –traducida en pesos ante las boleterías- se pudo llegar hasta donde hemos llegado. Ahora que el pueblo pagó el aprendizaje (...) la gente culta dejará de sonreír piadosamente y entrará por la puerta estrecha de las películas criollas. Pero no hay que renegar. La cultura tiene sus desventajas. Una de ellas, sin duda, es la de despreciar a lo que nos rodea”<sup>6</sup>.

Este cambio de postura se puede leer no sólo como un presagio de buenaventura, sino también como una estrategia de impacto comercial. Si bien las condiciones del mercado internacional y la creciente calidad de la producción permitían considerar que el único camino posible era seguir creciendo, también permitía plantear las condiciones que cada uno consideraba indispensables para que se cumpliera dicho destino. Se buscaba variar la imagen de la Argentina que se promovía, proponiendo también representaciones más cercanas al cosmopolitismo y la modernidad que incorporaran otros sectores sociales como espectadores.

Una de las quejas más frecuentes era la reiteración de temas y escenarios en los films de la época. Se señalaba a las compañías productoras como responsables de buscar solamente el rédito comercial. *Cine Argentino*<sup>7</sup> resaltaba en este sentido el peligro que implicaba para las propias empresas esta metodología al plantear que “algunas

---

<sup>4</sup> *Radiolandia* había comenzado a aparecer en 1934, cuando su editor Julio Korn renombra su publicación *La Canción Moderna*. Para la década de 1940 llegó a tener una tirada de 45.000 ejemplares, llegando, en palabras de su creador a ‘la gran masa del pueblo’ (Maranghello, 2000).

<sup>5</sup> *Sintonía* había sido creada en 1933 y era dirigida por Emilio Karstulovic. Sin contar con el mismo éxito que *Radiolandia*, logró sin embargo ocupar un lugar destacado dentro de las revistas dedicadas al mercado del entretenimiento (Maranghello, 2000).

<sup>6</sup> *Radiolandia*, año XII, 18 de febrero de 1939, n° 570.

<sup>7</sup> *Cine Argentino* fue fundada en 1938 por Antonio Ángel Díaz, dueño del noticiario *Sucesos Argentinos*, y circuló hasta 1944 (Maranghello, 2000).

productoras argentinas están embarcadas en una labor febril. Su ritmo de trabajo no admite otros límites que los de la propia resistencia física de intérpretes y operarios.”<sup>8</sup>

Desde *Radiolandia* y *Sintonía* se criticaba fundamentalmente la excesiva reiteración de las temáticas, argumentando que ya no contaba con el mismo favor que anteriormente le diera el público nacional<sup>9</sup>. En este sentido, *Sintonía* fustigaba la película *Gente Bien* (Manuel Romero, 1939)<sup>10</sup>, diciendo que “esta película, de mala factura, no ‘pegó’. Fue un mal negocio para la productora y disminuyó el prestigio de la productora”<sup>11</sup>.

Esta afirmación, sin embargo, refuerza el hecho de que las publicaciones no eran actores neutrales dentro del campo cinematográfico. A pesar de que *Sintonía* señalaba a este film como un nuevo fracaso, en la cartelera cinematográfica del diario *Crítica* se puede observar que, a diferencia de la gran mayoría de los films nacionales que duraban una semana en la sala de estreno para luego pasar al circuito barrial y del interior, el film de Romero se mantuvo durante dos meses –del 7 de junio al 2 de agosto- alternando junto con *Divorcio en Montevideo*, del mismo director, entre los cines Hindú y Monumental. El ‘mal negocio’ que señala *Sintonía* se contradice de este modo con la duración en cartel de dos de los filmes del director. Se puede suponer por lo tanto que detrás de la crítica al cine de Romero la revista apuntaba al cambio de rumbo que se reclamaba para el cine nacional.

Las publicaciones reconocían a la existencia del *espectador-oyente-lector* y relacionaban las transformaciones del campo del entretenimiento a los cambios que se percibían en su conducta. En su primer número de 1939, *Radiolandia*, dedicada hasta el momento fundamentalmente al universo radiofónico, anunciaba que, dada la trascendencia que estaba cobrando el mercado cinematográfico, comenzaría a cubrirlo en sus páginas junto con la radio y el teatro<sup>12</sup>. De modo inverso, en agosto de ese año, *Cine Argentino*

---

<sup>8</sup> *Cine Argentino*, año II, 15 de junio de 1939, n° 58.

<sup>9</sup> En la crítica de *La vida es un tango* (Manuel Romero, 1939), *Sintonía* señalaba que se estaba cayendo en el peligro de la repetición excesiva de tramas y personajes que terminarían perjudicando a la producción cinematográfica local. (Año IV, 15 de febrero de 1939, n° 304)

<sup>10</sup> *Gente bien* es uno de los filmes de Romero donde se expone de modo más evidente la visión de la sociedad que el director mantenía. El argumento se centra en una madre soltera (Delia Garcés), quien es rechazada por el aristócrata padre de su hijo (Enrique Roldán) y encuentra refugio y amor en un conjunto de músicos (Hugo del Carril, Tito Lusiardo y June Marlowe), que la amparan y acompañan. A partir de una visión polarizada donde los ricos representan la hipocresía y el desprecio por el otro, y los pobres la camaradería y la sencillez, Romero presenta un mundo dicotómico de exaltación de los trabajadores y repudio de las clases altas de la sociedad.

<sup>11</sup> *Sintonía*, año V, 18 de octubre de 1939, n° 339.

<sup>12</sup> *Radiolandia*, año XII, 7 de enero de 1939, n° 564.

informaba que, debido a las exigencias de los lectores, comenzaría a publicar una nueva sección, *Radio-Film*, dedicada a la radiofonía<sup>13</sup>.

Esta cobertura ampliada que proponían ambas publicaciones permitió al mismo tiempo que los reclamos que se hacían con respecto a un medio en particular se extendieran sin problemas a los demás. Es interesante en este sentido señalar cómo en la radio se generaban conflictos similares con respecto a la necesidad de una renovación que ampliara su público. En su evaluación de fin de año sobre la radiofonía *Sintonía* titulaba “1938 fue un año de crisis interna del broadcasting argentino”. Esta situación se debía según la publicación a dos motivos: el empeoramiento de la calidad de los programas y el decreto firmado por el presidente Ortiz que permitía la intervención del Estado en el medio. Si bien la relación con el Estado fue siempre uno de los ejes más complicados del medio radiofónico, es destacable que también se apuntara a las falencias de la programación como elemento conflictivo.

Dos años después *Radiolandia* señalaba que

La desorientación es general. ¿Qué quiere el público en radio? ¿Por qué los éxitos más firmes hasta hace pocos meses, pasan ahora sin pena ni gloria ante el micrófono? ¿Cómo es que no responden a su valor en tantos miles de pesos, figuras consideradas estelares, no sólo en radio sino en el cine? ¿Cómo deja de gustar una orquesta típica, inmensamente popular hasta hace poco o tienen éxito sensacional las transmisiones de los conciertos de Toscanini? ¿No es que el público no quería nada selecto?<sup>14</sup>

Frente a ello, en la misma columna se contestaba

El público quiere hoy programas de mayor equilibrio. Un panorama radial más armónico. La nota estridente ha sido relegada para siempre. Lo chabacano no podrá subsistir mucho tiempo. (...) Es el mismo público pero quiere otras cosas. No busca astros o estrellas, sino programas, ya sean para el enriquecimiento de su cultura artística, por goce estético o por necesidad de esparcimiento. Lo fundamental será darle al broadcasting un mayor contenido de cultura.<sup>15</sup>

Lo que desconcertaba era por lo tanto el gusto del público y los motivos de los éxitos y fracasos del dial. Frente a la repercusión de una serie de adaptaciones literarias se cuestionaba

---

<sup>13</sup> *Cine Argentino*, Año II, 17 de agosto de 1939, n° 67.

<sup>14</sup> *Radiolandia*, año XIII, 7 de septiembre de 1940, n° 651.

<sup>15</sup> *Radiolandia*, año XIII, 7 de septiembre de 1940, n° 651.

Si es verdad que el público quiere lo chabacano, ¿a qué se debe el éxito reciente y extraordinario de algunas grandes novelas, en disidencia con lo que el radioescucha está acostumbrado a recibir...? Claro que, como lo hemos mencionado anteriormente, no creemos en absoluto que el oyente quiera la cosa burda o cursi, que se enseñorea de los micrófonos porteños, salvo honrosas excepciones, sino que faltan en el radioteatro, libretos de calidad y episodios que aporten algo a la inquietud general del arte.<sup>16</sup>

El principal interrogante para los críticos era cómo congeniar estos gustos por la ‘alta cultura’ con el éxito de formas menores como el radioteatro. Sobre éste último, se quejaban de que se caracterizaba por una “ausencia casi total de verdaderos valores, de esa franciscana pobreza de temas y de léxico”<sup>17</sup>. Se repetía así la crítica a un género considerado como un espacio menor, intrascendente e incluso nocivo dentro del campo del espectáculo. Si bien a partir de 1935 se había comenzado a vincular con compañías de teatro para profesionalizarse y diversificarse, siguió siendo un formato rechazado como ejemplo de la baja cultura (Martín Barbero, 1991).

Más allá del rechazo que provocaba en distintos ámbitos, la crisis del radioteatro a finales de la década debe pensarse también en el impacto que tuvieron en el medio las transformaciones de la industria del entretenimiento. Las principales compañías recorrían las salas teatrales, diferenciando así al *radioteatro para escuchar* del *radioteatro comercial*. Mientras que el primero era pensado solamente en su lugar de transmisión radiofónica, el segundo implicaba una estrategia comercial de mayor alcance y cercanía con el público (Seibel, 2010).

Estas nuevas formas de consumo llevaron a un replanteo con respecto a los temas y argumentos sobre los cuales estructurar sus guiones. El cine encontró una salida a esta crisis de crecimiento ampliando su repertorio hacia formas como la comedia burguesa, pero las circunstancias particulares de la radio implicaron la necesidad de otras estrategias. Si bien ambos medios compartieron figuras y argumentos en este proceso, la ampliación del *espectador-oyente-lector* radial no fue hacia el universo burgués sino hacia el hogar de clase media.

En su programación se puede percibir las tensiones y contradicciones del período. En ella convivían representantes de la alta cultura como la ópera con una producción foránea como el jazz y ritmos locales como el tango. Al mismo tiempo, su ingreso en los hogares fue el ejemplo más claro de la democratización del confort, ya que, como plantea Andrea

---

<sup>16</sup> *Radiolandia*, año XIII, 10 de agosto de 1940, n° 647.

<sup>17</sup> *Sintonía*, año V, 6 de marzo de 1940, n° 359.

Matallana, fue uno de los principales caminos para la “incorporación a un ritmo creciente de los bienes de consumo y las comodidades materiales” (2006:75). De este modo la articulación que tuvo el medio con la modernización urbana fue diferente de la que se observa en la cinematografía. Mientras que el cine creaba un mundo idílico en su pantalla, la radio apuntaba a un consumo más cotidiano que se introducía en la realidad diaria del consumidor. En este caso no era a la burguesía que se apuntaba sino a la creciente clase media bajo la idea del ‘hogar’ y la ‘familia’ como categorías de la vida doméstica donde se insertaba el medio.

Es a partir de esta distinción que se puede considerar el modo en que el radioteatro y el cine dieron respuestas claramente diferentes a los reclamos de renovación y ampliación de su repertorio. El cine fue en busca del público de los sectores altos que le era generalmente remiso y le ofreció a los sectores populares escenarios que ya no apelaban a su identificación sino a sus aspiraciones. Para ello, apuntó a una representación del mundo burgués construida en torno a la modernidad cosmopolita. La radio, en cambio, buscó un universo más cercano a la realidad de su receptor, en torno a un costumbrismo de clase media. Ello derivó hacia el radioteatro familiar de clase media, que encontraría su principal exponente en *Los Pérez García*, estrenado en 1942. El idilio de la representación fílmica que abría un mundo de posibilidades en la modernidad no fue adoptado por la radio. En su lugar se prefirió un universo más cercano a su oyente, del que éste pudiera ser partícipe.

### **La comedia sofisticada en el teatro argentino**

Gran parte de los procesos que vivían estos medios que se estaban consolidando dentro del entramado intermedial nacional encontraban antecedentes unos años antes en un proceso similar en el campo del teatro. El teatro argentino que se había caracterizado en las primeras décadas del siglo XX por la preponderancia del sainete y luego del género chico vito, a principios de los años '30, una gradual crisis de estos géneros. Ambos habían funcionado como modos de representación del mundo de los inmigrantes y los conventillos y sus dinámicas sociales y allí se presentaban la movilidad social y los valores de los sectores ascendentes (Gallo, 1970). Si bien no desaparecieron completamente, para finales de la década eran un fragmento muy reducido de la escena nacional.

Este recambio fue visto como una crisis ya que no se veía una clara renovación que generara nuevos formatos dominantes. Simplemente se tenía la sensación de una lenta

agonía, como planteaba Luis Moglia Barth a finales de la década: “¿El teatro? ¡Vaya! El sí que está en crisis. No conozco sus causas, porque nunca he estudiado a fondo el problema, pero es indudable que nuestro teatro languidece vertiginosamente”<sup>18</sup>. Ello no significó, sin embargo, la desaparición de la dramaturgia argentina de las tablas, sino la aparición de nuevos modelos. Como señala Carolina González Velasco (2012), la retirada del género chico y de la estructura de secciones en la programación teatral abrió el camino a la proliferación de grandes obras y a una mayor interacción entre los escenarios, el cine y la radio que tomaron sus figuras, argumentos y géneros. Ello implicó asimismo la proliferación de obras nacionales que dejaban de lado la estructura de un cuadro para pasar a obras de tres actos, lo cual conllevó una reestructuración del modelo de negocios de las propias salas teatrales.

El intento de ampliar el público que caracterizarían al cine y la radio de finales de la década ya se había producido aquí. En lugar del *espectador-oyente-lector* de los sectores populares, el teatro había comenzado a apelar en sus obras y en su público a aquellos que participaban activamente de los procesos de modernización y movilidad social. No se buscaba por lo tanto una representación realista del mundo que habitaban sino una puesta en escena de los imaginarios a los que se aspiraba.

La discusión sobre el lugar de lo popular y la necesidad de apelar a los sectores cultos guiaron gran parte de las decisiones y debates del campo. Un ejemplo de ello se encuentra en la creación del Teatro Nacional de la Comedia por parte de la Comisión Nacional de Cultura en 1935. Su creación fue celebrada por los críticos y reporteros pero criticada desde otros sectores. Beatriz Seibel rescata estos debates donde sectores más cultos criticaban el cariz de este teatro al rechazar que se inaugurara con una obra de Laferrere y que se excluyeran ciertas figuras nacionales destacadas de su conducción. Como plantea Seibel este teatro “en los sectores cultos de la sociedad hegemónica se descalifica por ‘popular’, y en los sectores intelectuales de izquierda ligados al teatro independiente por ‘comercial’” (2010:122-124).

En este marco surgió una nueva forma de comedia que pasaría a ser el género fundamental del teatro comercial hasta finales de los años '40: la comedia asainetada, y luego la comedia blanca o asainetada. En sus obras el conventillo y los inmigrantes fueron gradualmente desapareciendo para dar un nuevo lugar a la clase media ascendente y la nueva burguesía. Como señala Marina Sikora (2009) al compararla con el grotesco, en

---

<sup>18</sup> *Sintonía*, año IV, 22 de marzo de 1939, n° 309.

esta comedia se presenta el éxito del proyecto liberal a partir de personajes que se insertan socialmente y prosperan<sup>19</sup>.

Estas obras encontraban un antecedente claro en la dramaturgia nacional en la producción de Gregorio de Laferrere, que había sido elogiada por la crítica culta pero tildada al mismo tiempo de superficiales. Sikora (1995) resalta que sus obras presentaron intertextualidades con el vodevil y con el sainete y fueron la génesis de una comedia “con una módica tesis realista”. De ellas derivó la comedia asainetada que apuntaba a un público burgués y a la creciente clase media borrando gradualmente el carácter tragicómico y cuestionador de Laferrere.

La década del '30 fue en este sentido el momento de florecimiento y consagración de un conjunto de autores especializados en estos géneros. Entre ellos se destacaron una serie de binomios: Camilo S. Darthés y Carlos Damel (*Los chicos crecen; Un bebé de París*); Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas (*Así es la vida; Los tres berretines*); Malfatti y Tito Insausti (*Esposa último modelo; Al marido hay que seguirlo*); Carlos Goicochea y Rogelio Cordone (*El gallito de la casa; Su noche de bodas*); Carlos Olivari y Sixto Pondal Ríos (*No salgas esta noche; Los maridos engañan de 7 a 9*).

Con distintos intereses y estrategias, todos ellos llevaron adelante una renovación en el teatro comercial que condujo a una puesta en escena de la vida urbana de un modo renovado. En estas obras se plasmaban imágenes de confort, lujo y prestigio social que van configurando el imaginario colectivo de la vida de estos sectores. Como protagonista principal de estas obras se situaba la familia burguesa, lo que permitía un mayor desarrollo del aspecto sentimental de las tramas (Sikora, 1995).

Estas transformaciones de la escena nacional se dieron de un modo dialógico con las vertientes dramáticas foráneas que llegaban al país a través de las compañías europeas. La tradición de estos conjuntos realizando giras en los escenarios argentinos no fue novedosa para estos años, sino que venía desde décadas previas. De este modo circulaban textos y figuras que dieron a la dramaturgia argentina una variedad de influencias. Previo al estallido del cine como mediador de los discursos más modernos, estas compañías solían ser las principales portadoras de las novedades provenientes de Europa.

---

<sup>19</sup> De un modo similar a lo que ocurre en la historiografía del cine, Marina Sikora (1995) señala que el campo de la comedia teatral en el teatro argentino ha sido poco trabajado, presa de una serie de prejuicios de liviandad o intrascendencia. Es así que son contados los trabajos que han ahondado en las características de la producción de la comedia teatral en estos años. Generalmente se ha puesto el foco en la producción independiente o en las remanencias del sainete y el grotresco, pero no en un estudio de la comedia asainetada y su transición hacia una comedia burguesa.

Dedicadas a lo que se denominaba ‘teatro culto’, las obras que ponían en escena eran generalmente aquellas a las que asistían los sectores altos. Dentro de su repertorio se contaban los principales autores europeos, desde Shakespeare a Pirandello, y solían contar con gran aceptación de la crítica de los principales periódicos y revistas culturales. Amado Villar, crítico de la revista *Vértice*, indicaba que estas obras apuntaban a un público ‘standard’, de ‘media clase intelectual y social’. Sin embargo se lamentaba que ese público de “paladar suficientemente afinado para distinguir los matices de las salsas” no abundaba en la ciudad de Buenos Aires, y que “a los hijos de italianos y a los hijos de españoles les gusta reír y llorar con mayor fuerza”<sup>20</sup>.

Entre los géneros que frecuentaban se destacaba la comedia sofisticada en sus distintas vertientes. Heredera de la comedia de costumbres, este género provenía del teatro burgués de Moliere y había tomado distintas formas en los países que se había desarrollado (Pavis, 1980). De este modo convivían en las compañías extranjeras la vertiente británica de Noel Coward, la italiana de Aldo de Benedetti, la francesa de Louis Verneuil e incluso las comedias y sainetes del español Carlos Arniches. Todos ellos se destacaron en el período de entreguerras por una comedia satírica del mundo burgués cosmopolita. Englobados bajo denominaciones como farsa, vodevil o *pochade*<sup>21</sup>, sus obras circularon en los años ’20 y ’30 por los principales escenarios urbanos, exportando y difundiendo imaginarios sobre el mundo burgués.

Resulta de gran interés en este aspecto detenerse en la importancia que dentro de este género pasó a tener en el período de entreguerras la producción húngara con nombres como Ferenc Molnar, Ladislav Fodor y Stephan Bekeffi. Este repertorio se situó en estos años en un lugar relevante como generador y exportador de textos a nivel global, siendo Hollywood en el terreno cinematográfico, y Broadway en el teatral, sus principales compradores. Esta visibilidad en las principales carteleras globales le permitió asimismo pasar a ocupar un puesto destacado en los intereses de compañías internacionales que llevaron luego sus historias alrededor del mundo. Katalin Por (2006) propone en su estudio sobre la exportación del teatro húngaro que el éxito en Estados Unidos fue el

---

<sup>20</sup> *Vértice*, año I, septiembre de 1938.

<sup>21</sup> Farsa, vodevil y *pochade* fueron tres términos que en la crítica de los años ’30 se utilizaban indistintamente para hablar de las comedias de equívocos francesas y centroeuropeas. Martinolli (2011) señala que la confusión entre ellos es algo normal, y busca en este sentido esclarecer las diferencias. Farsa sería la forma primigenia, frecuentemente contaminada con otros géneros. El vodevil es un derivado de ella, con estructura de tres actos, donde el equívoco es involuntario y la trama se basa en los artilugios del protagonista para salvarse del error. La *pochade*, por último, es un desprendimiento en un acto no musical del vodevil, donde el equívoco es creado por el protagonista, quien luego pierde control del mismo.

principal motor para la posterior universalización y masificación de estas obras. Del mismo modo, las demandas desde esta industria central habrían llevado a los propios autores europeos a moldear sus obras para adaptarlas a los gustos internacionales<sup>22</sup>.

Fue tal el lugar que pasó a tener el teatro húngaro en la escena nacional que los diarios ya lo postulaban como un género en sí mismo. En noviembre de 1938, frente al estreno de *Un juego de sociedad*, de Fodor por parte de la compañía de María Guerrero, *El Diario* comenzaba su crítica con el siguiente texto:

Hasta hace algunos años, cuando alguien preguntaba:

-¿Ha ido usted al estreno de anoche? ¿Qué es esa comedia? –

El interlocutor respondía:

-Es una obra un poco picante; pero muy poquito. Nadie tendría derecho a escandalizarse. Amable también. Ocurren en ella muchas cosas, en fin, es una comedia francesa.

En respuesta a esa misma pregunta, se dice actualmente:

-Es una comedia húngara.

Ni la pregunta ni la respuesta han cambiado. La comedia húngara ha substituido a la comedia francesa.<sup>23</sup>

De un modo similar, cuando en 1941 Paulina Singerman estrenó *Me casé con un ángel*, de Janos Vaszary, *La Razón* expresaba que

Así como los prestidigitadores extraen de una caja toda suerte de objetos y animales, los autores húngaros sacan del motivo más trivial e inverosímil una comedia en tres actos. Algo de gracia en el diálogo, de elegancia en el ambiente, destreza en la construcción y encadenamiento de las escenas y ya está.<sup>24</sup>

A tal nivel llegó el reconocimiento de la comedia húngara que en críticas de otras producciones se filtra como parámetro. Por ejemplo, frente al estreno de *Una mujer demasiado honesta* del italiano Nicolas Manzari, *Libre Palabra* plantea que “no puede, ni trata, esconder la influencia de los más cotizados comediógrafos húngaros”<sup>25</sup>. Lo que se entiende por estos rasgos es expuesto en la crítica de *La Prensa* de *Venga ud. el primero*, de Stephan Bekeffi y Adorjan Stella por la compañía de Singerman. Allí se plantea que “Tiene la pieza las características generales del teatro húngaro, esto es un

---

<sup>22</sup> En 1942, bajo el título de “América, paraíso de los escritores teatrales húngaros”, *Sintonía* presenta una entrevista a Hugo Lifetz, representante de los derechos de obras extranjeras en la Argentina. Allí destaca el rol jugado por los Estados Unidos en la difusión de la dramaturgia húngara y su marcada inserción en el campo teatral nacional (Año VII, 04 de marzo de 1942, n° 416).

<sup>23</sup> *El Diario*, 28 de noviembre de 1938.

<sup>24</sup> *La Razón*, 16 de marzo de 1941.

<sup>25</sup> *Libre Palabra*, 10 de mayo de 1942.

argumento frívolo con picardía que la acerca al típico ‘vaudeville’ parisiense, y un diálogo que tiende a la brillantez, ágil y ameno”<sup>26</sup>.

Autores como Fodor y Bekeffi se sumarían así a Arniches, Verneuil o de Benedetti al repertorio de obras que entre los años ’30 y ’40 familiarizó al público con la comedia sofisticada y al mismo tiempo entrenó a directores, productores y actores en el medio. Sus obras constituyeron las fuentes de gran parte de las comedias burguesas del cine nacional de esos años. En ese sentido fue fundamental también el rol de las empresas teatrales vernáculas que fueron apropiándose de estas obras y probándolas en escena.

Compañías como la de Elsa O’Connor o Lola Membrives se centraron así en este repertorio con obras como *Rumbos de vida* de Noel Coward o *Tres noches de amor* de Ossyp Feline la primera, y *Un mundo loco* de Sacha Guitry o *No te me escaparás* de Margaret Kennedy y Pierre Sabatier la segunda. Mecha Ortiz por su parte alternaba entre obras europeas como *De 5 a 6 de la tarde* de Ladislao Fodor con éxitos de Broadway como *Mujeres* de Clare Boothe. De igual modo, había compañías como la de Enrique Muiño y Elías Alippi o la de Pierina Dealessi, que se especializaban en las comedias blancas de los binomios autorales locales nombrados previamente. Ambos grupos pusieron en escena gran cantidad de las obras de Malfatti-de las Llanderas, Darthés-Damel o de Goicochea-Cordone.

Un caso singular y marcadamente significativo fue el de Paulina Singerman, quien representó la conjunción de estas tendencias, alternando entre autores locales y extranjeros. Su compañía cobró tal éxito que a mediados de la década de 1930 emprendió una exitosa gira por Hispanoamérica. En su producción se condensaba gran parte del cosmopolitismo que caracterizaba a estas obras. En su paso por México, por ejemplo, el crítico Nemesio García Naranjo proclamaba que

No se concibe a un artista del Plata amarrado a gauchos ni a payadores, sino recibiendo en su alma juvenil la caricia de todos los pueblo. Y así es Paulina Singerman: un día nos presenta una comedia del brasileño Viana; al día siguiente, encarna un personaje del austríaco Molnar; luego caracteriza a una norteamericana ingenua de Sturges, y así burilando su espíritu con cinceladuras de todos los pueblos, recibiendo inspiraciones de

---

<sup>26</sup> *La Prensa*, 16 de julio de 1943.

todos los países, Paulina vuela por todos los escenarios del mundo como una mariposa que lleva en sus alas los colores de todas las banderas.<sup>27</sup>

Resulta por lo tanto destacable revisar el repertorio que llevó a escena su compañía en los primeros años luego de su regreso de la gira, ya que es un claro ejemplo de la gradual homologación entre la alta comedia europea y las nuevas producciones locales. Entre ellas se cuentan clásicos como *La fierecilla domada* de William Shakespeare o *Francillon* de Alejandro Dumas (h) junto con comedias de costumbres como *Amor, dulce amor* de Noel Coward, *Me casé con un ángel* del húngaro Janos Vaszary o *Divorciémonos* de Victorien Sardou y Émile de Najac. Intercaladas entre estas puestas Singerman presentaba asimismo *Esta chica es un demonio* y *La mejor del colegio* de Malfatti-Insausti y *La niña sale de noche* y *Una rubia peligrosa* de Goicochea-Cordone.

Al mismo tiempo que llevaba con su compañía estas obras al teatro Astral, la actriz debutó con gran éxito en el cine en *La rubia del camino* (Manuel Romero, 1938) comenzando una carrera cinematográfica de diez films a lo largo de seis años. En las distintas variantes que encarnó al mismo tiempo su persona se condensa el momento de incertidumbre y ensayos que caracterizó a la industria del entretenimiento de finales de los años '30, que oscilaba entre las tendencias extranjeras, el desarrollo de líneas locales y la búsqueda de nuevos modelos de éxito.

### **El cine internacional en Argentina**

El *espectador-oyente-lector* al que apelaban estas nuevas variantes teatrales podría ser pensado en consonancia con el 'público estándar' que plantea Amado Villar. No sería éste un individuo proveniente de los sectores populares y consumidor de radioteatros y comedias de Luis Sandrini, sino uno más proclive a formas foráneas y más modernas. Su relación con la industria del entretenimiento sería más heterogénea aunque se caracterizaría por un rechazo hacia las producciones nacionales. En el caso cinematográfico se lo podría relacionar con aquel al que *Radiolandia* acusa de culto y despreciativo.

Los hábitos cinematográficos de este sector del público estarían más cercanos por lo tanto a las películas extranjeras, tanto norteamericanas como europeas. En el terreno de la comedia que podía ver este sector de los espectadores, se mantenía un continuo con los

---

<sup>27</sup> Citado en Assaf (1937). José Assaf, un crítico nacionalista, tomaba a Singerman como el ejemplo de uno de los males del teatro nacional por su conducta extranjerizante y por poner en escena obras que corrompían el gusto y la moral del público.

desarrollos teatrales que se señalaron previamente. A partir del crecimiento de la industria filmica en los años '20 ambos medios comenzaron a retroalimentarse para conformar un género de comedia sofisticada. La década de 1920 había sido el momento de quiebre de la comedia norteamericana, donde el *slapstick*<sup>28</sup> que había sido el modelo principal del género hasta el momento, llegó a una cumbre a partir de la cual empezó a declinar. Es pertinente retomar aquí las ideas de Geoff King (2002) quien destaca que la transición del *slapstick* hacia una comedia sofisticada fue un intento de los estudios cinematográficos no sólo de adecentar la producción, sino de apelar a las clases medias que contaban con mayor poder adquisitivo<sup>29</sup>.

Pablo Echart (2005) propone un recorrido por los distintos factores que llevaron a las transformaciones de la comedia norteamericana, planteando un número de ejes que permiten ser pensados en relación con el trayecto del cine argentino. Para ello, retoma en primer lugar la distinción que Northrop Frye establece entre la comedia aristofánica y la shakespeariana. Mientras que la primera refiere a una forma política, intelectual, la segunda conforma un modelo romántico y emocional. Echart plantea que la transición que se da de una comedia de cómicos a una de costumbres o romántica puede ser leída desde esta óptica. De este modo los problemas sociales o políticos de los relatos pasan a ser mediados y tamizados a través de las problemáticas sentimentales.

Al mismo tiempo, a partir de las figuras de Cecil B. DeMille y, fundamentalmente, Ernst Lubitsch, Echart destaca el rol de las obras teatrales europeas que circulaban en el mundo del entretenimiento de la década. Señala a estos directores como los primeros innovadores en esas formas de la comedia al incorporar el mundo de las clases altas y sus aventuras románticas en las pantallas cinematográficas. De este modo, resalta el universo cosmopolita de estas obras iniciales que serían apropiadas por el cine norteamericano para la configuración de un género propio: la *screwball comedy*.

La *screwball* fue la forma dominante de la comedia norteamericana de los años '30 y el principal referente para gran cantidad de directores argentinos, quienes citaban a sus

---

<sup>28</sup> El *slapstick* es una forma de la comedia con raíces en el vodevil y el music hall que se basa en el *gag* y el humor físico. Suele carecer de una estructura narrativa sólida y busca un efecto de risa inmediato. Fue la forma dominante de la comedia de los primeros años con nombres como Charles Chaplin o Buster Keaton como sus principales referentes (King, 2002).

<sup>29</sup> Plantea en este sentido que la comedia de cómicos suele atraer en las distintas partes del mundo a un público popular, ya sea Jacques Tati en Francia, Chaplin en los Estados Unidos o Cantinflas en México. En gran parte ello se debería a la predominancia de una narrativa que enfrenta al cómico con el mundo y el orden establecido, configurándolo como figura inconformista que despierta la identificación del público (2002).

realizadores como los ejemplos a imitar<sup>30</sup>. A pesar de ser un término aceptado universalmente, la definición de este género es difusa y no hay consenso en la bibliografía sobre sus componentes, su periodización o los films que le pertenecen. Echart (2005) sitúa su esplendor entre 1934 y 1942, momento en que se cristaliza este modelo de comedia alocada sobre la batalla de los sexos donde las diferencias de la pareja pueden ser superadas gracias al amor. Este amor no es el de las comedias rosas sino que está cargado de una energía vital que arrasa con lo que se le cruza y lleva a la idea de un mundo sin diferencias, de utópica armonía. Estas comedias ocuparon un lugar central dentro de la cartelera cinematográfica nacional de la década de 1930.

Más allá de esta predominancia norteamericana, otros cines como el francés y el italiano tuvieron también una gran presencia. Se puede retomar así la relación triangular entre Europa, Estados Unidos y América Latina que plantea Paranaguá (2003). En ella se propone una tensión entre el espectáculo y la frivolidad americana con la sofisticación y el academicismo europeo. Esta relación tirante entre ambos polos y sus influencias caracterizaría el desarrollo cultural de la primera mitad del siglo XX.

La presencia de este espectro filmico se evidencia ya hacia mitad de la década, como destacan los comentarios del *Heraldo del Cinematografista* acerca de que las tramas de los vaudevilles franceses son trilladas. Frente al estreno de *Simona es así -Simone est comme ça*, (Karl Anton, 1933)- observan que los argumentos de las farsas francesas resultaban ilógicos “para nuestro público, que entiende las cosas de distinto modo”<sup>31</sup>. Para 1938, sin embargo, las comedias francesas fueron cobrando más aceptación en el público. En su balance del año, *Sintonía* destacaba el afianzamiento del cine francés en el medio argentino lo cual lo adjudicaba a su espíritu más inquieto que los norteamericanos<sup>32</sup>. En igual sentido, el *Heraldo* señalaba su aceptación y lo recomendaba para públicos familiares, señalando que

el gusto del público está sufriendo ruda transformación, en lo que respecta a los films franceses. Varios son los éxitos registrados en 1938, y han sido exhibidas películas de reales méritos. No queremos officiar de augures, pero los exhibidores deberían no olvidar

---

<sup>30</sup> A lo largo de 1939 la revista *Sintonía* entrevista a varios realizadores dentro de la serie “Los directores de nuestro cine”. Al ser consultados sobre sus referentes cinematográficos, la mayoría destaca a Frank Capra, uno de los principales exponentes de la *screwball comedy*, tanto por su pericia técnica como por la mirada que tiene sobre el mundo.

<sup>31</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 7 de febrero de 1934.

<sup>32</sup> *Sintonía*, año IV, 11 de enero de 1939, n° 299.

este material, que a poco que se anuncie mejor, que sea tomado con más dedicación por quienes lo exhiben, rendirá mucho más.<sup>33</sup>

Efectivamente el peso de estas producciones hacia finales de la década significaba un número considerable dentro de la cartelera local. En 1936 de 503 films estrenados, 380 eran de los Estados Unidos, 21 argentinos, 18 franceses, 45 alemanes y 26 hispanoamericanas. En 1939 entre las 467 películas estrenadas se contaban 331 norteamericanas, 46 argentinas, 42 francesas, 9 italianas, 6 alemanas, 29 hispanoamericanas<sup>34</sup>. Más allá de la clara predominancia de Hollywood, es destacable el lugar de las producciones francesas, italianas y alemanas. Ello permite complejizar el universo fílmico en que se insertaba el *espectador-oyente-lector* que sumaba en su experiencia de recepción esta variedad de mundos y relatos.

No sólo en cuanto a sus números es interesante el lugar de la producción europea en el consumo del entretenimiento local, sino que también los imaginarios que de allí se derivaron. El principal en este sentido es el concepto de las películas de ‘teléfonos blancos’, término retomado luego por la crítica y la historiografía nacional para englobar la comedia burguesa. Esta idea proviene de las comedias románticas y los films de colegialas italianos de la década de 1930 inspiradas en el teatro húngaro y la comedia alocada americana (Reich, 2002). Éstas implicaban un ideario estético de opulencia y privilegios en el marco de una representación utópica que cautivaba y distraía al espectador (Hay, 2002)<sup>35</sup>.

La *screwball* norteamericana, las farsas francesas y las comedias de teléfono blanco italianas fueron por lo tanto los principales referentes de la comedia internacional que poblaron las carteleras porteñas de la década de 1930. El cine de cómicos, tan exitoso en el período mudo fue perdiendo lugar frente a este nuevo modelo de comedias de costumbres y comedias románticas que, con distintos matices, no eran disruptivas sino que presentaban lúdicamente mundos modernos llenos de lujos y confort.

### **Antecedentes en el cine nacional: El fracaso de la vía cosmopolita**

---

<sup>33</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 7 de diciembre de 1938.

En la misma sintonía, en abril de 1939 se quejan del problema de la llegada de estos films a las pantallas nacionales lo cual perjudica su éxito ascendente (*Heraldo del Cinematografista*, 26 de abril de 1939).

<sup>34</sup> Datos obtenidos de los resúmenes semestrales del *Heraldo del Cinematografista*.

<sup>35</sup> Es interesante para remarcar este entramado de circulación de obras y tendencias, que la historiografía del cine italiano utiliza como término alternativo al de ‘comedia de teléfono blanco’ el de ‘comedia all’ungherese’ (comedia a la húngara). Ello se debe a que predominaban aquí también las fuentes teatrales de ese país como alternativa a las obras farsescas francesas (Forgacs, 2002).

La circulación de las comedias sofisticadas extranjeras no permearon en un primer momento al cine argentino. No se apelaba por lo tanto a un *espectador-oyente-lector* distinguido, sino que se privilegiaba un público masivo. Sin embargo, hacia 1937 comenzó una lenta diversificación. Ese año el número de películas producidas siguió su ritmo ascendente pasando de 21 a 35 films, y surgieron nuevas compañías productoras. Plantea Octavio Getino (1990) que fue hacia este año que comenzó a considerarse una producción destinada a los sectores medios y se comenzaron a plantear dos líneas claramente diferenciadas de directores. Por un lado, la vertiente de inspiración popular con éxito internacional que incluyó el populismo de Romero y los dramas sociales de Mario Soffici y Leopoldo Torres Ríos. Por el otro, una tendencia de inspiración burguesa que englobó la estitización europeizante de Luis Saslavsky, las historias de la pequeña burguesía artística de Luis César Amadori y eventualmente las comedias burguesas de Francisco Mugica.

Dentro de esta segunda línea que lentamente se empezó a abrir surgieron los primeros antecedentes de la comedia burguesa en la producción nacional. En ellos lo que se encuentra es un cambio en la representación del mundo burgués, tratándolo con mayor empatía y optimismo, junto con un refinamiento de los recursos formales y narrativos. Lo que los engloba es la apelación a modelos que permiten pensar a estos films más en sintonía con la producción extranjera que poblaba las carteleras que con las tradiciones locales. Este carácter extranjerizante o cosmopolita fue algo asimismo retomado por la crítica de la época al buscar comprenderlos.

Un primer caso destacable es el de *Una porteña optimista* (Daniel Tinayre, 1937)<sup>36</sup>, segundo film del realizador formado en Francia que se radicó en Argentina a mediados de los años '30. Es esta la historia de dos hermanos burgueses huérfanos a quienes su tío hace creer que han quebrado. Ambos deberán trabajar, pero la historia amorosa estará protagonizadas por la hermana que se enamora de un millonario pagado por su tío para conquistarla. Luego de que se develen las intrigas, vence el amor y la vuelta al orden preestablecido.

La producción de la película fue considerablemente menor que otras contemporáneas por lo cual su lugar en la promoción periodística y en la apreciación crítica ha sido bastante reducido. Es sin embargo de gran interés para este trabajo destacar las críticas del momento que hacen referencia a su carácter de excepcionalidad en el contexto de su

---

<sup>36</sup> No se pudo encontrar una copia de este film en el transcurso de la presente investigación por lo cual su análisis se basa en las fuentes consultadas.

producción. En el diario *La Nación* se la describe como “una pieza frívola de entretenimiento ágil, divertida, por momentos graciosa y con un estilo moderno, en el que se halla un marcado nexo de atmósfera con algunas comedias cinematográficas francesas, ligeras, musicales, muy celebradas hace tres o cuatro años”<sup>37</sup>. La reseña del diario *Crítica* es más extensa en caracterizar su peculiaridad:

el tema se aparta de todo lo que se ha presentado hasta ahora en el cine nacional. Es un calco no del todo perfecto de los argumentos desarrollados en las comedias americanas de tipo ‘standard’. (...) Hay una interesante amalgama de dos escuelas distintas, hoy menos diferenciadas en el panorama artístico universal: la europea, afecta al enfoque original, sugestivamente expresivo, y a la lentitud que emerge de su tendencia al detallismo; y la americana, de ritmo rápido, ágil y propensa al superficialismo<sup>38</sup>.

Es destacable, por lo tanto, que las críticas apuntaron a las referencias de cines extranjeros para caracterizarla. *Una porteña optimista* no tuvo mayor éxito y quedó luego olvidada en la historiografía, incluso en los trabajos que han abordado la obra de Tinayre<sup>39</sup>. Sin embargo, su trama y su recepción permiten pensarla como una peculiaridad que puede haber servido como una de las primeras aproximaciones del cine argentino a la comedia burguesa. Al mismo tiempo, de su tibia recepción y presencia en la taquilla se puede inferir un público aún no entusiasta de este tipo de producciones en el cine nacional.

A diferencia de Tinayre, Luis Saslavsky incursionó en el género no sólo como una búsqueda formal o estilística sino con una película que actuó como manifiesto de su postura frente al cine nacional. El director había dirigido en 1937 *La fuga* con la que había llamado la atención de la crítica por su cuidado estético y formal y su propuesta alejada de las tradiciones del cine local. Se le adjudicaba ello a su paso por Hollywood donde había ido como corresponsal y había interactuado con figuras de renombre. Según Fernando Martín Peña, Saslavsky renegaba del cine de extracción popular de directores como José Agustín Ferreyra y su idea de autenticidad (2012).

En *Nace un amor* (Luis Saslavsky, 1938) cuenta la historia del enfrentamiento entre una troupe de actores de revista y Pigmalión, un crítico teatral (José Gola)<sup>40</sup>. Éste rechaza la

---

<sup>37</sup> *La Nación*, 26 de febrero de 1937.

<sup>38</sup> *Crítica*, 26 de febrero de 1937.

<sup>39</sup> Una de las escasas referencias a esta película dentro de trabajos historiográficos es la de Gregorio Anchou quien la describe como “acaso el primer esfuerzo de la cinematografía argentina en la línea de la comedia sofisticada, es decir, una serie de enredos donde el mayor problema existencial lo constituye el aburrimiento excéntrico de los poderosos y cómo hacen para resolverlo” (2000:479).

<sup>40</sup> La elección de Gola como protagonista remite de forma directa al lugar de galán popular que el actor ocupaba en el cine argentino con films como *Puente Alsina* (José A. Ferreyra, 1935). Ricardo Manetti

orientación hacia el entretenimiento de sus obras y reclama un teatro que represente más de cerca el sentir popular, sin afectaciones ni artificios. Molestos por sus críticas negativas, los actores deciden hacerse pasar por simples trabajadores que viven en un conventillo para así lograr que Pigmalión los contrate para protagonizar una obra que él ha escrito. Fascinado por este ambiente, el crítico va a vivir con ellos mientras llevan adelante los ensayos de la obra. Cuando luego de su estreno se revela la farsa, Pigmalión se derrumba en un mundo de alcohol y peleas callejeras hasta que es rescatado por una de las actrices, quien se ha enamorado de él.

Con este film, Saslavsky realiza un claro manifiesto en contra del cine popular de Romero y Ferreyra y a favor de las posibilidades de un cine de género. Su preocupación no son los intentos de representación de la realidad o del sentir popular, sino la posibilidad del entretenimiento, las historias y la innovación estilística. Si bien el film no es estrictamente una comedia burguesa, muchos de sus elementos confluyen en una mirada innovadora cercana a una de las líneas posibles que seguiría eventualmente el género: la farsa basada en la puesta en escena de falsas identidades.

Resultan interesantes para analizar en función de esta investigación dos aspectos de la película. En primer lugar, la tesis central del relato que confronta las ideas realistas de la representación popular con la artificialidad que señala el director en estas intenciones. En la figura de Pigmalión, Saslavsky busca condensar las fallas que él detecta en el cine nacional y su producción contemporánea. Sobre todo el foco es puesto en la idea de autenticidad para lo cual se vale de la puesta en escena de una farsa con la complicidad del saber del público. Al compartir con el espectador el conocimiento del engaño, el director apunta a evidenciar el carácter artificial de la representación de lo popular y hacerlo extensivo al cine del período.

Frente a esta mentira que el film establece en complicidad con el espectador, sólo se mantiene ignorante Pigmalión. No sabe por ejemplo que los muebles y la decoración del conventillo son sacados del teatro, e incluso los destaca por su realismo. Más claro queda aún su ignorancia de lo real en la primera noche que convive en el conventillo. Esa noche, los actores se ven envueltos en una trama policial con unos maleantes que falsifican billetes allí mismo. Mientras tanto, el crítico trabaja sobre su obra, ajeno a lo que sucede a su alrededor. Cuando a la mañana siguiente se encuentra con ellos, destaca lo tranquila que ha sido la noche.

---

(2014) lo describe allí como “el cuerpo del obrero”, y señala que fue siempre “la estrella doliente del melodrama sin importar el género que actúe”.

Esta ceguera permite al mismo tiempo a Saslavsky ridiculizar al personaje cuando se devela el engaño. No es esta revelación producto de su interacción con los otros personajes, sino que es a partir de la reacción del público de su obra teatral, quienes reconocen en los actores a figuras consagradas. En un paralelo con la escena inicial que mostraba al crítico disgustado con la revista teatral, la escena se construye a partir de un montaje del público comentando sobre la identidad real de los artistas. La falsa autenticidad de la representación es evidente para todos salvo para su creador, quien cree obstinadamente en su realidad.

Frente a esta denuncia de la mentira de las representaciones realistas, Saslavsky propone una salida hacia el cine de género, remitiendo fundamentalmente a los modelos provenientes de Hollywood. A lo largo del film se suceden secuencias que remiten a los principales formatos exitosos del cine norteamericano, refuncionalizados a la trama. Se pueden destacar así la presencia de los siguientes géneros:

- El musical al estilo Busby Berkeley, presente en la puesta en escena de los números musicales que la compañía presenta en el teatro. El film abre con un número musical de revista de la compañía protagonista filmado con planos fragmentados, posiciones extrañas de la cámara, encuadres internos y juegos de blancos y negros. A diferencia de los números tradicionales que buscaban poner en el centro al artista, es aquí la dirección la que sobresale, ya que su punto de vista no es el de ningún personaje interno a la trama.
- El cine de terror de los estudios Universal y su galería de monstruos, presente en la escena de la primera noche que pasan en el conventillo. Allí, los personajes recorren el conventillo en medio de una iluminación expresionista poblada de claroscuros, planos inclinados y sonidos fuera de cámara que extrañan el espacio que hasta ese momento se había presentado de forma realista. Sumado a ello, Hilde (María Santos) lleva en su cara una máscara de belleza que la emparenta con los monstruos de la Universal.
- El cine de gánsters, con figuras e iconografía propia del género, en las escenas de los maleantes que falsifican dinero por la noche en el sótano del conventillo. Los modismos y velocidad de sus parlamentos, sus ropas e iconografía y la subtrama policial que protagonizan remite de forma directa a las formas principales de las películas policiales norteamericanas del período.

- La comedia slapstick que se hace presente en la persecución final del film. El falsificador que trabaja con los gánsters resulta ser un loco escapado del manicomio. Mientras se presenta la obra de Pígalión, se produce una rutina de humor físico en sus intentos de huir de los enfermeros que lo quieren capturar. La secuencia alterna entre el humor físico propio del cine mudo y rutinas de vodevil, resaltadas por la musicalización circense.

Todas estas secuencias son pequeñas historias dentro de la narrativa general del film. Sirven así para proponer posibles rumbos y demostrar su factibilidad dentro del cine nacional. Es así que más que como un todo coherente, el film se presenta como una sumatoria de alternativas planteadas por el propio director.

Como marco a todo ello se presenta la estructura de la comedia farsesca basada en el engaño y las falsas identidades. Esta técnica, propia de la tradición de la comedia teatral, propone el uso de los engaño como estrategias menores de la trama o como grandes estructuradores de los argumentos (Roso Díaz, 2003). En el último caso, se puede sostener que una de sus funciones fundamentales es la de presentar una tesis a demostrar por parte de la obra apelando a la complicidad del saber del espectador.

Saslavsky reconoce esta estructura y su relación con la tradición de la comedia sofisticada internacional en el modo en que la presenta. La escena en que los artistas deciden armar esta puesta en escena remite iconográficamente a las *screwball comedies* norteamericanas. La secuencia comienza por un diálogo telefónico –con grandes teléfonos blancos- entre las dos actrices principales de la compañía, Blanca e Hilde. Blanca está desayunando en su cama de dos plazas acompañada por un gran perro llamado Marco Antonio, mientras que Inge habla desde su baño de espuma. Luego toda la compañía se reúne en la casa de dos pisos de Blanca para decidir cómo vencer a Pígalión. Los diálogos, la puesta en escena y la decoración de la secuencia traen por primera vez al cine nacional los escenarios de las comedias y operetas que poblaban la comedia alocada norteamericana y los vodeviles franceses y centroeuropeos<sup>41</sup>.

La secuencia final del film sirve para reforzar el carácter excepcional de esta puesta en escena. Una vez develada la verdad y humillado Pígalión, éste desciende en la miseria

---

<sup>41</sup> La propia presencia de los Estados Unidos alrededor de las ideas del film se presenta en el personaje de la fotógrafa del periódico donde trabaja Pígalión. Como personaje cómico que rodea la trama, sirve como comentario. Cuando Pígalión festeja con sus compañeros que su causa por la Verdad ha triunfado, es interrumpido por la fotógrafa quien quiere retratar el momento. Aquí cada personaje se queda quieto en una pose de introspección hasta que se toma la fotografía para luego continuar con su conversación. Saslavsky subraya así sus ideas sobre la naturaleza artificial de la representación y el lugar fundamental de las formas norteamericanas en su construcción.

emocional. Con una banda sonora de carcajadas que expresa el estado mental del personaje, se lo filma caminando por las calles de la ribera. Aunque el ambiente es el típico del cine nacional, es presentado bajo una construcción detallada de luces y sombras que lo acercan a lo poético y lo alejan del realismo. Se suceden escenas con un organillero, en un cafetín y en la prisión, donde se presenta el realismo que reclamaba Pigmalión. Saslavsky se permite así retomar el universo popular al que denunciaba para resaltar su falsedad y el desinterés que le provocaba frente al heterogéneo universo presentado previamente. El final del film presenta a Blanca salvando a Pigmalión de la perdición en el arrabal y el alcohol, una metáfora de la salvación que Saslavsky propone puede traer esta forma de pensar el cine a la industria nacional.

A diferencia de *Una porteña optimista*, el estreno de *Nace un amor* no pasó desapercibido. Según Atilio Mentasti, presente en la primera proyección, “la gente silbó y pateó de tal manera que daba miedo” (Calistro, 1978:68). Las críticas sin embargo no fueron tan negativas, aunque es notorio el desconcierto general con respecto a los géneros y a la valoración de la misma. *La Nación* le critica a Saslavsky estar “divorciado de la realidad más simple” para luego criticarle la “inverosimilitud de los personajes” y la “falsedad de sus ambientes”. Al mismo tiempo, igual que con Tinayre, destacan los aires cosmopolitas del director al señalar que “nos trae al ánimo el recuerdo de Josef von Sternberg y de René Clair, y descubre para nuestros films una honrosa posibilidad internacional”<sup>42</sup>.

La reseña de *Crítica* por su parte refuerza la idea de un rechazo por la complejidad del film:

...los [espectadores] que no son tan refinados ni tan catadores de técnica, los que no aceptan que todo esto se haga a costa del interés del verdadero arte que no es buen gusto solamente, el arte al que los verdaderos artistas sacrifican todas aquellas cosas así empleen sus facultades en frivolidades de farsa, esos sacaron la impresión de que *Nace un amor* es un mariposeo de imágenes en torno a mil y un motivos: de farsa, de comedia policial, de misterio, de revista, etc<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> *La Nación*, 28 de abril de 1938. Algo similar propone Enrique Amorim en la revista *Nosotros* quien señala que “se pudo rodar en Francia, en Alemania, en los Estados Unidos... (Con capitales argentinos, se entiende...) No parece un film concebido por una mente criolla... Tómese si se quiere como un elogio, pero como tal no lo estampamos. Tal orientación no reclama nuestro cine.” (*Nosotros*, año III, abril de 1938, n°25)

<sup>43</sup> *Crítica*, 28 de abril de 1938.

El film era visto como una obra de calidad por lo tanto, pero al mismo tiempo como algo extraño al cine nacional. Un resumen de ello se encuentra en el comentario de Calki en *El Mundo*, quien tras una crítica laudatoria alertaba sin embargo que

quizás no se deba seguir –en cine nacional- por ese camino, imitando a los norteamericanos. Ellos, habiéndolo hecho todo en este género, están al final del camino. (...) Nuestro cine, como el país, es joven. Recién empieza a buscar forma. Debe ser fuerte, propio. Como alarde, *Nace un amor* es magnífico. Pero ¡a trabajar con otras cosas, con humanidad!<sup>44</sup>

Los films de Tinayre y Saslavsky señalaban la existencia de la capacidad para hacer films diferentes dentro del cine nacional, insertándolo en vertientes internacionales. Su recepción, sin embargo, planteaba aún las reticencias por parte del público y de la crítica para películas que se alejaran de las formas de representación dominantes en el cine nacional. Si bien los reclamos de adecentamiento continuaban, estas experiencias daban un marco más claro a la renovación esperada.

#### **Antecedentes en el cine nacional: El éxito de la vía integradora**

*Una porteña optimista* y *Nace un amor* fueron intentos de una industria en crecimiento por variar y acrecentar su producción, en manos de compañías todavía en desarrollo como Pampa Film o Artistas Argentinos Asociados<sup>45</sup>. No pudieron o no quisieron, sin embargo, ampliar el *espectador-oyente-lector* al que apelaban, manteniendo una distinción entre un público selecto y uno popular. Fue en cambio uno de los estudios fundantes del cine nacional el que encontró el camino que abriría paso a la comedia burguesa y a un recambio significativo en temas, estrellas, directores y universos de representación en el cine argentino. Con el estreno el 19 de julio de 1939 de *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939), Lumiton abrió un camino novedoso que concilió los reclamos de adecentamiento con la inclusión del mundo burgués y las dinámicas intermediales. Al mismo tiempo, se conjugaban los distintos ámbitos de la industria del entretenimiento al incorporar como base argumental la dramaturgia teatral que se había desarrollado durante la década.

Adaptación de la exitosa obra costumbrista de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, el filme se centraba en la historia de una familia burguesa porteña desde

---

<sup>44</sup> *El Mundo*, 28 de abril de 1938.

<sup>45</sup> Con el mismo nombre que luego tomaría la compañía fundada por Muiño, Demare, Alippi y Magaña, ésta fue en realidad la conjunción de Daniel Tinayre, Ángel Mentasti, Nedda Francy, Arturo S. Mom y la PAF (Productora Argentina de Films). Luego del alejamiento de Tinayre, tanto Artistas Argentinas Asociados como PAF dejaron de existir (Anchou, 2000:479)

principios de siglo XX hasta el presente de la producción. Desde la mirada del padre que ve a sus hijos crecer y abandonar el hogar familiar para crear sus propias historias de vida, se transforma en una oda al trabajo y la familia como sostenes fundamentales en tiempos de modernización de la sociedad. La película se centra en la familia de Ernesto y Eloísa, que tienen tres hijas y un hijo adolescente. Viven junto a Alberto, el cuñado dedicado a la política, en la casa que compra Ernesto al comienzo del film. A lo largo del film las hijas se van casando y el hijo se va a Europa a probar fortuna. Solamente queda con sus padres Felicia, quien se ve imposibilitada de contraer matrimonio por la oposición de sus padres a las ideas socialistas de su pretendiente.

La película había sido anticipada como un evento significativo desde el inicio del rodaje y las publicaciones daban cuenta de su filmación con gran expectativa<sup>46</sup>. La novedad que se presentaba y generaba tal reacción no se debía solamente al nuevo director, sino a la aparición de un nuevo universo representado. Con esta película aparecería finalmente la clase media ascendente y la burguesía como protagonistas que despertaban la empatía y la identificación del espectador, y con ellas el ideal central de la movilidad social.

A diferencia de los sectores altos de los films de Romero, generalmente emparentados al imaginario de una oligarquía terrateniente de élite, los protagonistas de *Así es la vida* pertenecen a una burguesía industrial y profesional, descendiente de inmigrantes. Éste es uno de los factores fundamentales para promover las ideas de ascenso social y la apelación a los sectores medios, ya que el eje fundamental del relato pasa por la exaltación del trabajo honesto y la cohesión familiar como vías para el bienestar en el mundo moderno. El film no se hace cargo de las críticas de Romero a las clases dirigentes sino que presenta una representación de éstas claramente diferente desde una óptica costumbrista más empática<sup>47</sup>.

El núcleo de la historia es la familia burguesa protagonista de la historia. Como plantea Claudio España (2000b) se da un paso del patio del conventillo de *Los tres berretines* hacia la mesa familiar de *Así es la vida*. Esta mesa es recurrente a lo largo del film y se la utiliza como marca del paso del tiempo. Cada vez que aparece es filmada del mismo modo. La cámara empieza en un plano cerrado sobre ella para luego ir alejándose. De

---

<sup>46</sup> *Sintonía* en una nota titulada “Con emocionada curiosidad se espera el estreno de ‘Así es la vida’” afirmaba que se esperaba ansiosamente “una película de excepción, de esas que se recuerdan siempre con placer y cariño y se ven más de una vez con interés.” (Año IV, 12 de julio de 1939, n° 325)

<sup>47</sup> Consultado Mugica acerca de su decisión de transformar este sainete en una comedia blanca, respondió “saqué toda la parte asainetada; la corté y cambié en otra cosa... Lo chabacano y los chistes gruesos nunca me gustaron. Por ello, en cuanto agarré *Así es la vida*, me chocó la parte de sainete. No me gustó; no lo sentía; además, lo que no se siente, no hay que hacerlo nunca” (Calistro, 1978:303).

este modo va exponiendo quienes están a su alrededor en ese momento de la historia, y pone a este espacio como su aglutinante. Para reforzar su lugar sagrado, es iluminada con una luz blanca que la destaca en su lugar central. Luego de presentarla, las escenas pasan a ser un conjunto de planos medios y primeros planos de los comensales que establecen las situaciones y las relaciones entre ellos en ese momento.

La familia no pasa solamente a ocupar un lugar central como personaje central de la trama, sino que, aún más importante, es la figura que mediatiza la modernidad. Juega un rol central en ello el modelo de domesticidad que comienza a consolidarse en ese período, tanto en el imaginario social como en las prácticas cotidianas. Frente a los avances de la sexualidad y la mujer moderna, este ideal canalizaba estas tensiones a partir de “una felicidad basada en la conciliación entre el deseo y el orden moral” (Cosse, 2007:133).

El cine previo tenía como uno de sus elementos fundamentales las diferencias generacionales y a partir de ello estructuraba relatos críticos del mundo moderno. De este modo se alteraba la estructura que primaba en otras películas del período como *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937) o *Mateo* (Daniel Tinayre, 1937) que buscaban contener los valores tradicionales frente a las transformaciones urbanas y sociales (Gil Mariño, 2015). *Así es la vida*, en cambio, presenta los cambios y las transformaciones como parte del ciclo vital. Frente a su inevitabilidad se propone al ámbito familiar como aquel que lo filtra y lo adecúa a sus principios. De este modo, el ascenso social y los cambios de costumbres pasan a ser aceptables en el marco de una sociedad donde la burguesía está creciendo y tomando un nuevo lugar hegemónico en la sociedad.

Este lugar de filtro queda claro tanto en el inicio como en el final del film. La película comienza con la imagen de un cuadro colgando en la pared que retrata una familia con el padre, la madre, las tres hijas y el hijo varón. De fondo suena una música tradicional. Lentamente la cámara se aleja de la pared para mostrar a dos muchachas jóvenes que bailan mientras una tercera toca el piano. El salón en que se encuentran está atiborrado de muebles y adornos, entre los cuales se destacan un arpa, sillones, pequeñas esculturas y espejos en las paredes. Cuando termina el tema musical, las jóvenes se aprestan a descansar conversando sobre sus novios y sus futuros casamientos. Esta rutina es interrumpida cuando perciben desde la ventana la presencia de un organillero en la calle, presentado desde un plano subjetivo de la mirada de las jóvenes, con la ventana y las cortinas de por medio. La menor de las hermanas toma una moneda y se asoma al balcón desde donde llama al organillero y le paga para escuchar un tema. Es recién aquí que

aparece en imagen el mundo exterior, donde el organillero toca *El choclo* frente al balcón de las jóvenes. Mientras el hombre es rodeado por niños escolares y hombres de todas las edades, las hermanas bailan en el mismo salón en que antes practicaban el vals, hasta que son interrumpidas por el tío, un político que se presenta como ‘hombre del pueblo’, que propone enseñarles cómo se baila correctamente. Este nuevo baile es interrumpido por la madre de la familia, quien, engalanada para salir a la calle, reprende el accionar de sus hijas lamentando ‘¡Ay, si las ve su padre!’ mientras censura esta ‘música de perdición’. Esta escena plantea la casa familiar aún inexpugnable frente a los cambios del mundo exterior. El tango y el mundo corrupto del tío son factores ajenos al idilio interno del hogar familiar. La única contaminación que se filtra a lo largo del film es el socialismo encarnado en Carlos, el pretendiente de Felicia, la hija mayor. Su romance se vuelve trunco por el choque entre sus ideas y el catolicismo de la familia<sup>48</sup>. El desarrollo de esta trama lleva a un último acto que refuerza el carácter ineludible de la modernidad y la necesidad de aceptarla a través del matiz de la familia.

Este tramo final de la película se abre con imágenes de la ciudad moderna. Se sucede un montaje del edificio Kavanagh, los autos y transportes urbanos y las rutas nacionales mientras la imagen superpone el año 1939. Por la ruta pasa un auto a toda velocidad, conducido por una muchacha joven, acompañada por un hombre. La cámara los filma de frente mientras conversan, donde se devela que es Tota, nieta de Ernesto, quien va desde Rosario a visitar a su abuelo. La caracterización de la joven, entusiasmada por la velocidad de su auto y con los pelos al viento, remite en gran parte a la figura de la mujer moderna, muy presente en la narrativa de ficción de la época. Ésta era una muchacha cosmopolita, moralmente emancipada que asume un rol activo en su vida. Su nueva actitud se manifestaba tanto en su vestuario y su arreglo personal como en su trato con la sociedad (Toussonian, 2013).

La secuencia es continuada luego por una escena entre Ernesto, Alberto y Liberti, un viejo amigo inmigrante, donde hablan del paso del tiempo y se presenta de forma cómica la tesis del film acerca de la aceptación de los nuevos tiempos y los cambios que ello trae.

---

<sup>48</sup> El socialismo de Carlos es de todos modos matizado y amenguado cuando debe explicarle al patriarca familiar sus ideas. Cuando Ernesto le pregunta por sus ideas, sostiene que su partido “pretende que haya un poco más de justicia en el mundo, pretende que el pueblo se eduque que sepa leer y escribir, que se proteja el trabajo (...) piden lo que es justo, lo que es humano”. La escena se presenta con Carlos de pie frente a Ernesto sentado, estableciendo una relación asimétrica, que se rompe en el final de la explicación donde Ernesto se pone de pie. Lo político se filtra así a través del debate de ideas entre dos hombres planteados a la par a tal punto que cuando el patriarca se encuentra con su esposa le dice “si el socialismo es lo que me acaba de decir, andá con cuidado, no sea cosa que yo también me haga socialista.”

La llegada de Tota los interrumpe y presenta la situación de la joven, que ha escapado con su novio frente a la oposición de sus padres a la relación. Tota plantea que quiere la ayuda de ellos pero que si se niegan no le importa, su vida sigue. La discusión se establece a partir de una serie de planos medios que presenta a Ernesto por un lado, Liberti y Alberto por otro, y Tota junto a Felicia, remarcándose así el paralelismo de sus situaciones.

Mientras la joven explica su forma de ver la vida, la cámara se va acercando a Felicia, quien finalmente reacciona y suplica por la felicidad de su sobrina. Luego de solucionado el conflicto central, vuelve el hijo de Europa, quien ayuda a limpiar la imagen de Carlos, y la hija rosarina informa su pronta visita. El film termina con Ernesto acercándose a la mesa presidida por el retrato de su difunta esposa y, en contraste con la situación anterior en que lamentaba que había que achicar la mesa, le dice sollozando ‘Hay que agrandar la mesa, vieja’.

Más allá del final conciliador, es destacable el rol protector y matizador de la familia nuevamente. Así como en la secuencia inicial era el hogar el que dejaba fuera los peligros del tango y las malas costumbres, aquí es el que alberga y protege a la joven moderna. Su rechazo a las normas instituidas y al lugar que la sociedad le asigna es frenado por la aceptación familiar.

El estreno de *Así es la vida* fue celebrado por las revistas especializadas como el quiebre que se esperaba. *Sintonía* celebraba que “Ya se ha filmado la gran película argentina. Esa gran película que esperábamos ansiosamente para ver reunidas todas las magníficas posibilidades de nuestro cine, desde el punto de vista interpretativo y técnico”<sup>49</sup>, mientras que *Radiolandia* destacaba que

Hay una demostración de fuerza extraordinaria como la dejada expuesta en ‘Así es la vida’, comedia del más puro corte, donde la evocación de una época porteña se realiza con toda claridad y precisión. Ahora, puede decirse, nuestra cinematografía al ser netamente argentina, podrá cumplir una de sus más interesantes misiones: llevar las emociones de nuestro pueblo a todos sus hermanos. Emociones que son, en realidad, abrazos de íntima y fraternal cordialidad<sup>50</sup>.

En lugar de quebrar y cuestionar las tradiciones fílmicas locales, Mugica las abrazó para convertirlas en algo más aceptable para las clases medias y la burguesía. Retomó para ello el modelo cabalgata de Romero de seguir a los personajes a lo largo del tiempo. A

---

<sup>49</sup> *Sintonía*, año V, 26 de julio de 1939, n° 327.

<sup>50</sup> *Radiolandia*, año XIII, 29 de julio de 1939, n° 593.

diferencia de éste, que apuntaba un mundo donde solamente el paso del tiempo llevaba a la melancolía, se alejó de la nostalgia tanguera y el mundo de las luces del centro. En su lugar, planteó el paso inexpugnable del tiempo y propuso una nueva actitud para enfrentarlo, que pusiera la familia y la estabilidad social como ejes estructurantes de su universo.

Al situar a la familia en un primer plano, retomaba asimismo el universo de *Los tres berretines* para ascenderlo socialmente. La riqueza y el ascenso social pasaron entonces a ser presentados bajo una mirada positiva. De esta forma gradualmente en los años siguientes la burguesía iría tomando un lugar central en las narrativas propuestas desde la comedia cinematográfica, presentada como un universo idílico al cual ya era lícito aspirar. Estas nuevas formas permitirían, por lo tanto, ampliar el *espectador-oyente-lector* al que se apelaba desde las producciones. Ya no se diferenciaba a los sectores populares de los medios y altos, sino que se los integraba bajo una exaltación de historias y problemáticas comunes a todos.

## **Conclusiones**

La década de 1930 fue un momento de consolidación de la industria del entretenimiento argentina. A partir de una estrategia de convergencia de medios, se fomentó el intercambio y la retroalimentación entre los distintos campos del entretenimiento. De este modo circularon entre ellos actores, técnicos, guionistas, músicos y productores. Asimismo los argumentos y las temáticas pasaron a ser compartidas, al igual que las problemáticas y las quejas que despertaban sus producciones en distintos campos de la esfera pública nacional. Este capítulo buscó dar cuenta del espíritu de transición que dominaba en este ambiente hacia finales de la década y que preparó el terreno para la aparición de la comedia burguesa.

En la década de 1930, tanto el cine como la radio y la discográfica buscaban apelar fundamentalmente a un *espectador-oyente-lector* masivo, identificado con los sectores populares. De este modo, producían obras con temáticas cercanas a su realidad y los incluían como protagonistas. Esta tendencia encontró detractores tanto desde sectores dirigentes como desde dentro de la industria. Por un lado se consideraba que se presentaba una visión negativa del ser nacional. Por otro lado, se instaba a la necesidad de apelar a un público mayor que incluyera los sectores medios y altos, permitiendo así ampliar y diversificar el mercado interno.

Esta parte del universo de recepción que no era proclive al entretenimiento local había encontrado a lo largo de la década diversas formas espectaculares para consumir. El teatro había dejado de lado el sainete y el género chico para incorporar comedias blancas y sofisticadas, extranjeras y nacionales, que incluían a los sectores sociales ascendentes. En ellas se resaltaba el carácter cosmopolita y moderno de este ámbito social.

Un universo similar se presentaba en el cine internacional que circulaba por las pantallas cinematográficas argentinas. Allí, el espectador compartía la experiencia de la modernidad con personajes de distintas partes del mundo. Sin embargo, cuando se intentó llevar al cine nacional estos modelos, fueron rechazados por el público masivo.

Recién a finales de la década, con el estreno de *Así es la vida*, se encontró un modelo que despertara el favor del público y la crítica. A diferencia de los intentos anteriores en el campo filmico, este film no apeló a públicos diferenciados sino que englobaba tanto a los sectores populares como a los medios y altos. Permitió así la identificación para estos últimos, pero también la conformación de imaginarios y aspiraciones concretos. Al incorporar la modernidad a la realidad nacional, concilió ambos factores a partir de la exaltación de la familia como punto de equilibrio. En los años siguientes este modelo encontraría en el cine de ingenuas su mayor exponente.

Allí, la familia se transformaría en un símbolo de protección frente a los cambios del mundo moderno. Al mismo tiempo, establecería los límites para la preservación de los valores tradicionales sin para ello negar el impacto de los procesos modernizadores. En este cine se conjugarían gran cantidad de las transformaciones de la industria del entretenimiento en los años '30, al incorporar los modelos teatrales y cinematográficos que apelaban al receptor burgués y congeniarlos con las tradiciones espectaculares del cine y la radio. En mundo que estaba entrando en una guerra de magnitudes desconocidas y en un país donde la estructura social se estaba reorganizando, la incertidumbre cubría todos los ámbitos de la vida pública y el núcleo básico del hogar pasaría a ser el último refugio del mundo conocido.

## **CAPÍTULO II: El cine de ingenuas como primer modelo de la comedia burguesa: el idilio familiar del hogar burgués**

El éxito de crítica y público de *Así es la vida* marcó el comienzo de un cisma en el campo de la cinematografía nacional. Los productores lo tomaron como un ejemplo a seguir y comenzaron a buscar repetir su fórmula. En los años siguientes proliferaron films que retomaban un mundo familiar, con problemáticas cotidianas, defendiendo valores tradicionales sin por ello rechazar la modernidad.

A lo largo de 1940 se estrenaron títulos como *Dama de compañía* (Alberto de Zavalía)<sup>1</sup>, *Mi fortuna por un nieto* (Luis Bayón Herrera) y *Medio millón por una mujer* (Francisco Mugica). Estas películas buscaban repetir el estilo de Mugica y eran celebradas por los críticos como intentos nobles. Sin embargo, no lograron despertar el interés del público masivo lo cual llevó a que 1940 fuera evaluado como un año cinematográfico de saldo negativo en el campo cinematográfico<sup>2</sup>.

El problema no radicaba en la calidad de la producción sino en el público al que se interpelaba. Mientras que se festejaban los intentos de ampliar el mercado interno, se señalaban las limitaciones de estas tentativas. En su recomendación a los exhibidores sobre los destinatarios de los films, el *Heraldo del Cinematografista* describía a *Medio millón por una mujer* como “de gracia demasiado fina” para los públicos populares<sup>3</sup>. La publicación se preguntaba, al mismo tiempo, por qué el cine argentino no lograba cambiar los modelos gastados de Manuel Romero, Luis Amadori y Luis Bayón Herrera<sup>4</sup>.

Los reclamos y propuestas de cambios seguían siendo los mismos que antes de *Así es la vida*. Se clamaba por nuevas temáticas y argumentos pero al mismo tiempo no se sabía cómo evitar la pérdida del favor del público. Una de las claves posibles que se proponían era un relevo en el terreno de las estrellas, ya que, si bien se filmaban nuevos argumentos, éstos eran encarnados por los mismos actores del cine popular como Olinda Bozán o Enrique Serrano. Un recambio de los guiones llevaba latente, por lo tanto, la necesidad de generar nuevas figuras en el campo cinematográfico que los pudieran protagonizar.

---

<sup>1</sup> Claudio España la señala como la iniciadora de lo que denomina la ‘comedia blanca’. Su caracterización de este género se acerca al cine de ingenuas ya que plantea que no tiene elementos sociales ni realistas, sólo conflictos del corazón, y apelan a los sentimientos (España, 1984)

<sup>2</sup> Esta dimensión de crisis e incertidumbre fue luego también retomada por Domingo di Núbila quien la caracteriza como una crisis de crecimiento que busca solamente un rédito comercial y termina ahuyentando al público (1959:143).

<sup>3</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 13 de marzo de 1940.

<sup>4</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 23 de octubre de 1940.

Esta variedad de problemas y debates pareció llegar a una posible solución con el estreno, el 4 de junio de 1941, de *Los martes, orquídeas*, dirigida por Francisco Mugica. El film fue un éxito tanto en el campo de la crítica como con el público y abrió las puertas a un novedoso universo de representación dentro del cine argentino: la comedia burguesa. Por un lado, mantenía la tendencia hacia una representación más positiva del mundo burgués sin para ello destratar las bases populares del cine nacional. Por otro lado, lo hacía a partir de un quiebre profundo con los films antecesores en el terreno de los intérpretes y los personajes que éstos interpretaban. La película fue originalmente propuesta como un vehículo para Juan Carlos Thorry y Enrique Serrano, figuras ya instaladas en la industria del entretenimiento argentina. Sin embargo, su principal atracción fue la debutante adolescente Mirtha Legrand. A partir de su personaje de una joven cándida y virginal, se transformó en el principal referente del primer modelo dominante que adoptó la comedia burguesa: el cine de ingenuas<sup>5</sup>.

Este cine logró incorporar a la producción argentina un repertorio de temas, escenarios e imaginarios que no habían estado presentes en las películas de los años anteriores. Ello fue posible en gran parte por el recambio que propulsó en los papeles protagónicos, incorporando nuevas figuras como Legrand, su melliza Silvia o María Duval. Estas actrices pasaron a integrar un repertorio de jóvenes ingenuas que proliferaron en estos años en el cine nacional.

La figura de la ingenua no fue una creación de estas películas, sino que era un personaje que ya circulaba en distintas corrientes literarias, teatrales y filmicas. Con ella se identifica a una muchacha adolescente, bella, pura, generosa, virginal, que todavía no ha entrado en contacto con el mundo. Dentro del cine europeo esta variante encontró su mayor exponente en el cine italiano de teléfonos blancos. Sin embargo, como señala David Forgacs (2002), sus raíces provenían generalmente de obras alemanas y húngaras, lo cual contribuía a dotar a estos films de una ambientación que apelaba a las fantasías. Sus historias transcurrían en espacios no identificados y servían como canalizadores de los deseos y aspiraciones de sus espectadores.

En medio de esta circulación internacional de ingenuas se destacaba el caso del cine de Hollywood y la figura de Deanna Durbin, la joven estrella a quien se le adjudicaba la

---

<sup>5</sup> Raúl Horacio Campodónico (2005) propone como el primer film de ingenuas *Doce mujeres* (Luis Moglia Barth, 1939), película de internado de señoritas protagonizada por Delia Garcés. Sin embargo, destaca que la variedad de personajes de la actriz en esos años, que incluye la madre soltera de *Gente bien*, menguaron su cristalización en ese rol. Por otro lado, su rol en esta película fue opacado por la figura de Olinda Bozán, quien acaparó los elogios de la crítica al darle mayores matices a su personaje cómico. (Di Núbila, 1998)

responsabilidad de haber salvado a los estudios Universal de la bancarrota. Durbin recibía una amplia cobertura de revistas como *Radiolandia* o *Sintonía*, tanto por sus películas como por su vida privada<sup>6</sup>. Al mismo tiempo, su nombre era usado como caracterización de las ingenuas locales, a quienes se las publicitaba como las ‘Deanna Durbin argentinas’. Esta actriz, junto con Mickey Rooney, fueron los principales referentes en el cine norteamericano de los años ’30 de la comedia familiar<sup>7</sup>. Bruce Babington y Peter William Evans (1989) señalan que este cine celebra el rol educativo de la familia, presentaba los peligros a los que es expuesta y los diluía en pos de un final feliz, buscando constantemente apelar al placer y la identificación del espectador.

El lugar central de la familia es también un ingrediente fundamental en la forma en que se configuró el cine de ingenuas en la Argentina. En este sentido, retomó estos modelos foráneos pero también se entroncó en una tradición nacional con referentes filmicos como *Los tres berretines* o, más cercano en tiempo y formas, *Así es la vida*. La exaltación de la familia es un componente que también se hallaba presente en las comedias blancas teatrales de autores como Darthes/Damel (*Los chicos crecen*) o Malfatti/de las Llanderas (*La gallina clueca*). Estas distintas corrientes nacionales e internacionales sirvieron como referentes para la conformación y consolidación del cine de ingenuas.

Este modelo fue muy prolífico entre 1941 y 1945, llegando en 1942 a ser el 20% de la producción filmica nacional (Campodónico, 2005). Más allá de su relevancia, la historia del cine nacional lo ha dejado generalmente de lado. Domingo Di Núbila describe estas películas como “historias almibaradas, especial y a menudo artificialmente preparadas para heroínas sonrientes y virginales” (1962:211). José Agustín Mahieu (1966) las sitúa dentro de un proceso de involución del cine nacional como films superficiales. Trabajos posteriores como el de Peña (2012) le otorgan un lugar menor dentro de la historia del cine nacional. Otros textos como el de Paladino, le dan mayor relevancia pero ponen el foco simplemente en que se trata de “jovencitas soñadoras, que despiertan al amor, adolescentes de voz aguda y sonrisa pudorosa, se entronizan en la pantalla y cautivan al público femenino” (1995: 206).

---

<sup>6</sup> Durbin ocupaba un lugar destacado entre los artistas de Hollywood que recibían atención por parte de las publicaciones. No sólo se promocionaban sus películas, sino que hay notas dedicadas a su noviazgo, su casamiento, su retiro, su vuelta al cine y su retiro definitivo. En las notas sobre su vida privada se presenta la misma idea de idilio que recubre al cine de ingenuas, al punto que la nota de *Sintonía* sobre su boda se titula “Floreció un idilio cinematográfico en la vida real de Diana Durbin” (*Sintonía*, año VI, 14 de mayo de 1941, n° 394).

<sup>7</sup> Así como Mirtha Legrand o María Duval eran nombradas las ‘Deanna Durbin argentina’, figuras como Ángel Magaña o Semillita fueron señalados en distintos momentos como los ‘Mickey Rooney argentinos’.

Si bien la figura de la ingenua es central al interior de este modelo, las innovaciones de este cine fueron mayores y más profundas. Sus cambios trascendieron el terreno de los intérpretes e impactaron directamente en la forma en que el cine argentino representaba el mundo y generaba imaginarios. Alteraron así radicalmente la conformación de los espacios y la relación entre lo público y lo privado, los modelos de familia propuestos, los roles sexuales, los valores exaltados y defendidos en sus relatos y la relación con la modernidad y las tradiciones.

El principal cambio fue el paso al frente de la burguesía como universo de representación de los films bajo una mirada optimista. El mundo de los sectores altos que había sido denunciado en la comedia popular de la década anterior se transformó en el cine de ingenuas en un escenario idílico. Esta dimensión puede ser pensada desde las propuestas de Mijail Bajtin (1989) sobre el cronotopo idílico que se hace presente de distintos modos en la historia de la novela literaria<sup>8</sup>. En él se presenta una imagen del hombre como un ser sublimado, con las mejores cualidades, envuelto en relatos donde un mundo armónico ve su orden amenazado para eventualmente restaurarlo al final. Los acontecimientos de la vida idílica se producen en microuniversos autosuficientes aislados del mundo y el espacio pasa a ser la dimensión que vincula a las personas que se encuentran en distintos momentos de sus vidas. La dimensión temporal se basa por lo tanto en una estructura cíclica, donde lo cotidiano es fundamental pero no se lo representa de modo realista sino sublimado.

Pensar la dimensión idílica del cine de ingenuas permite asimismo relacionarlo con los postulados acerca de los aspectos utópicos de la comedia que Kathleen Rowe (1995) retoma de Northrop Frye. A partir de la idea de que toda narrativa habla del nacimiento, muerte y renacer de un orden específico, Rowe postula que la comedia se estructura fundamentalmente en torno a la última instancia, a partir de relatos que enfatizan la liberación de la muerte para proponer luego la posibilidad de un nuevo orden y la cristalización de una nueva sociedad.

El cine de ingenuas pone el foco más bien en el renacer de un orden específico, construido en torno a un imaginario idílico del universo familiar. En sus historias, los peligros externos son filtrados por las barreras del hogar y lo que se pone en juego no implica grandes riesgos. Lo que prima es una celebración de la familia burguesa como un universo autocontenido, que protege a sus integrantes y sirve como resguardo para quienes quieren

---

<sup>8</sup> Bajtin (1989) propone el concepto de cronotopo para plantear la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales que son determinantes para la conformación de los géneros literarios.

formar parte de ella. La dimensión normativa de los imaginarios sociales que plantea Baczkó (1991) cobra aquí relevancia, ya que los modelos familiares propuestos en estas películas no están necesariamente anclados en realidades contemporáneas a la producción. Más bien, se trata de propuestas que formulan un ideal aspiracional de la familia burguesa.

Este aspecto es relevante también en la forma en que el cine de ingenuas presenta al mundo burgués. Este modelo filmico surge en años en que la burguesía se consolidaba como un actor social que reemplazaba a las élites tradicionales en el lugar de ‘faro cultural’. Ello implicaba también una transformación en las formas de vida y las costumbres de los sectores altos de la sociedad que se abrían a los cambios suscitados por la modernidad y los modos de vida norteamericanos (Losada, 2009).

Sin embargo, el universo burgués presentado en estas películas remite más a las tradiciones de las élites de principio de siglo, tanto en su habitar, como en sus formas de sociabilidad, sus costumbres cotidianas y sus comportamientos. El mundo moderno sólo entra en sus hogares cuando se presenta teñido de la decencia y la honradez requerida por el hogar burgués. Como señala Abel Posadas este cine “mitifica y tematiza, mediante la exaltación, formas de vida que no podían subsistir ya en la década del ‘40” (1983).

De este modo, el cine de ingenuas incorporó una de las principales propuestas de *Así es la vida* que era la aceptación de la modernidad a través del filtro de la familia. Ello se hizo presente en la atenuación de la conflictividad social, la tendencia a los espacios privados y la exaltación de las tradiciones encarnadas en personajes ancianos. El mayor exponente, sin embargo, de esta postura se dio en la sexualidad de sus protagonistas, que implicó el borramiento de la mujer moderna en pos de la ingenua, reemplazándose el deseo pasional por el ideal del amor romántico. Con esta fórmula conservadora y compacta, fue un cine que ocupó un lugar dominante en el campo de la comedia en la primera mitad de la década.

Es el objetivo de este capítulo profundizar en un análisis del cine de ingenuas y sus elementos formales, narrativos y semánticos. Para ello se considera su relación con la producción filmica previa y con el contexto social en que se inscribe. Se ahonda en su relación con las transformaciones de la estructura social y con los debates en el ámbito de las élites con respecto a la supervivencia de sus modos de vida. En este sentido se consideran los diferentes modelos que asumió este cine que plantearon distintas formas de representar el idilio familiar.

Se analiza en primer lugar la comedia familiar como principal exponente de la creación de un mundo de fantasías en torno al hogar burgués a partir de la conformación de un universo hermético y armónico hacia dentro de la esfera privada y el lugar metafórico de la familia como fortaleza inexpugnable. En segundo lugar, se ahonda en la comedia romántica como un modelo más abierto al mundo moderno, donde la burguesía ascendente reemplaza a las élites tradicionales y las formas farsescas presentan una construcción alternativa del idilio. Por último, se profundiza en otros modelos menores que asumió el cine de ingenuas que, poniendo el foco en otras figuras de la estructura familiar, presentaron variantes de representación consistentes con las dos formas principales.

### **Impacto del cine de ingenuas**

*Los martes, orquídeas* marcó un hito dentro del cine argentino, tanto por su éxito como por su impacto sobre el campo del entretenimiento. Ulyses Petit de Murat le dedicó una nota en el diario *Crítica*, donde planteaba que por fin el talento de los realizadores argentinos había encontrado una forma de “incidir en el interés de la masa”. Celebraba que para ello habían logrado “divertir con limpieza, lejos de la asfixiante atmósfera cómica de los sainetes que luchaba por ahogar el nacimiento de un lenguaje realmente cinematográfico”<sup>9</sup>. *Radiolandia* por su parte la proclamaba “la mejor comedia filmada en el país” y a sus guionistas, Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari como “los libretistas más completos y con mejor sentido del cine del medio local”<sup>10</sup>. Cuatro meses después de su estreno *Sintonía* festejaba “Éxito extraordinario. Crítica y público están contestes en afirmar la calidad de la obra. (...) inyecta savia nueva al cine argentino. Se esperaba el éxito pero la reacción fue inesperada. Y –lo más interesante– marcó un rumbo. Fue y es nueva conquista”<sup>11</sup>.

Este nuevo camino señalado por el éxito del film fue rápidamente asimilado por la industria que se abocó inmediatamente a explotar las posibilidades de este nuevo modelo. Como se mencionó previamente, la figura de la ingenua no era una novedad total para el cine nacional ya que actrices como Delia Garcés la habían incorporado previamente a su

---

<sup>9</sup> *Crítica*, 9 de junio de 1941.

<sup>10</sup> *Radiolandia*, año XIV, 14 de junio de 1941, n° 691.

<sup>11</sup> *Sintonía*, año VII, 29 de octubre de 1941, n° 407.

A tal punto llegó el impacto de *Los martes, orquídeas* que es posible encontrar notas periodísticas en diarios como *La Nación*, *Clarín* o *Buenos Aires Herald* festejando los aniversarios de su estreno en 1981 y 1991.

repertorio. Lo que implicaba un cambio era el idílico mundo burgués que se presentaba y las posibilidades narrativas que abría este nuevo escenario.

Al mismo tiempo, prontamente comenzaron a surgir las posibilidades de nuevas formas de explotación cuando Hollywood se mostró interesado en el guión de *Los martes, orquídeas*. Este emprendimiento fue llevado adelante por negociaciones entre Columbia y Lumiton, donde primero se firmó un acuerdo de distribución<sup>12</sup>. Hacia principios del año siguiente se anunció la filmación de *You Were Never Lovelier* (William A. Seiter, 1942), una remake del film protagonizada por Fred Astaire y Rita Hayworth. Su producción despertó una marcada atención por parte de los medios especializados nacionales. Al estrenarse en Argentina bajo el título de *Bailando nace el amor*, no recibió la aprobación de la crítica, que la tildó como una versión inferior a la local criticando el exotismo de los escenarios. Sin embargo, al mismo tiempo, se celebró que Buenos Aires fuera presentada como una ciudad moderna y cosmopolita<sup>13</sup>.

Más allá de su calidad, el mayor orgullo surgido por la existencia de esta remake era que el cine argentino había pasado a formar parte de la discusión global y despertaba interés en el mercado internacional. Luego de tantos años de reclamar un cambio de imagen frente al mundo, el cine de ingenuas mostraba que alejarse de la comedia popular abría nuevas posibilidades<sup>14</sup>. Ello se veía reflejado asimismo hacia dentro del circuito de exhibición nacional. A partir de estas nuevas propuestas filmicas, el cine argentino comenzó a llegar a salas del centro porteño como el Gran Rex o el Suipacha. De este modo se convocaba a las clases medias y altas a estos films, abriendo nuevos territorios y posibilidades de explotación (Campodónico, 2005).

El éxito comercial llevó por lo tanto a que en estos primeros años proliferaran las comedias de ingenuas. No era sólo su performance en la cartelera y su renovación argumental lo que motivaba esta multiplicación. Como señala Campodónico (2005), este cine fue al mismo tiempo de gran utilidad para ayudar a los estados contables de los estudios de producción. Frente a los problemas económicos que generaban los elevados *cachets* de las estrellas más populares, los contratos de las jóvenes aliviaban los costos de

---

<sup>12</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 17 de septiembre de 1941.

<sup>13</sup> *Radiolandia*, año XVI, 20 de febrero de 1943, n° 779.

<sup>14</sup> En este sentido, en agosto de 1942, *Heraldo* publicó una entrevista a Salvador Sacías, representante de Cine Colombia S.A., quien señalaba que las películas argentinas que atraían más público eran las comedias sentimentales como *Los martes, orquídeas*, mientras que estrellas como Niní Marshall, Pepe Arias o Tito Lusiardo ya no eran convocantes (26 de agosto de 1942).

las producciones. Se pudo pasar así de los \$75.000 que facturó Luis Sandrini por *Chingolo* (Lucas Demare, 1940) a los \$350 que cobraban las ingenuas.

Las productoras tendieron por lo tanto a una búsqueda de nuevas figuras para incorporar al cine nacional. Surgieron así en estos años nombres como Nury Montsé –*Canción de cuna* (Gregorio Martínez Sierra, 1941)-, Nelly Hering –*Secuestro sensacional!!!* (Luis Bayón Herrera, 1942)- o Marianita Martí –*Dieciséis años* (Carlos Hugo Christensen, 1943)-. Muchas de estas actrices eran probadas en distintas películas para determinar la reacción que suscitaban en el público y sus posibilidades en el medio. Mientras que algunas se mantuvieron como secundarias o se retiraron rápidamente, otras jóvenes que dieron sus primeros pasos en estos films pasaron luego a ser estrellas destacadas del cine argentino. Actrices como Zully Moreno, Silvana Roth (ambas actúan en *Los martes, orquídeas*) y Olga Zubarry (*Dieciséis años*) comenzaron en papeles secundarios en el cine de ingenuas y fueron gradualmente pasando a un primer plano.

Una estrategia recurrente en estas búsquedas de nuevas figuras fueron los concursos promocionados por revistas o compañías del campo cinematográfico<sup>15</sup>. De ellos surgieron quienes se convertirían en las dos principales ingenuas: Mirtha Legrand y María Duval. Ambas debutaron en el cine siendo adolescentes y prontamente se posicionaron como estrellas del medio. Se convirtieron así en imágenes frecuentes en las tapas de las revistas y en protagonistas de notas sobre sus vidas personales y sus aspiraciones actorales. La primera en aparecer fue Legrand, quien logró rápidamente independizarse de su hermana melliza para convertirse en estrella por su propia cuenta. Para 1942 sin embargo, *Sintonía* proclamaba a María Duval como ‘la ingenua N° 1’ y señalaba que “Al caso tan sonado de las hermanitas Legrand, sólo puede comparársele en importancia el de la no menos interesante María Duval, la más graciosa tal vez de las ‘ingenuas’ del cine local”<sup>16</sup>.

Ambas actrices pasaron rápidamente a ocupar las tapas de las principales publicaciones y a ser protagonistas de notas de todo tipo. En agosto de 1941 *Sintonía* se preguntaba ‘¿Las hermanitas Legrand son gemelas?’<sup>17</sup> mientras que para finales de 1942 *Radiolandia* destacaba que “María Duval cree que aún debe recorrer un largo camino para alcanzar el éxito”<sup>18</sup>. De esta forma se construyó lo que Richard Dyer denomina el texto estrella. Éste

---

<sup>15</sup> En 1939 se estrenó *Caras argentinas* (Carmelo Santiago, 1939), única película del realizador, que contaba con la particularidad de presentar un elenco compuesto de actores surgidos de un concurso, entre quienes se encontraba Elisa Galvé.

<sup>16</sup> *Sintonía*, año VIII, 18 de febrero de 1942, n° 415.

<sup>17</sup> *Sintonía*, año VII, 6 de agosto de 1941, n° 401.

<sup>18</sup> *Radiolandia*, año XV, 14 de noviembre de 1942, n° 765.

implica la conformación de una persona pública que conlleva la ligazón indisoluble entre actriz y personaje. En el contrato con el espectador, la personalidad de sus personajes era la misma que la de las jóvenes en la vida real (Shingler, 2012).

El impacto de estas jóvenes fue lentamente permeando el campo del entretenimiento en su conjunto. En el universo radiofónico este fue un período en que se consolidaron nuevas categorías de oyentes ligadas al ámbito del hogar, como las amas de casa, los niños o la familia. La programación por lo tanto fue incorporando a este público en sus destinatarios y creando emisiones para ellos (Matallana, 2006).

Dentro de estas nuevas producciones se incorporaron las ingenuas en radioteatros o magazines orientados fundamentalmente a un público juvenil femenino. Se apuntaba así al mismo sector al que se lo consideraba el principal consumidor de las películas protagonizadas por ellas. Un caso destacado en este sentido fue el de Radio *Splendid*. Allí, Duval encabezó a partir de 1942 una compañía teatral con obras como *Una mentira por mes*. Las hermanas Legrand por su parte protagonizaron *El club de las amigas de Mirtha y Silvia Legrand* en la misma radio entre 1942 y 1943.

Desde estos distintos flancos de la industria del entretenimiento, las ingenuas pasaron por lo tanto a ocupar un lugar de suma relevancia en el imaginario colectivo. No sólo su cine implicó una transformación significativa del campo filmico, sino que dieron inicio a un proceso de renovación. Es significativo en este sentido el testimonio de Olga Zubarry, quien describe cómo su acercamiento al cine fue inspirado por la figura de María Duval:

Y la historia empieza cuando la veo a María Duval en cine. Le pedí a Thorry que me llevara a Lumiton a conocerla y me acuerdo que llegué cuando estaba rodando *16 años* con Christensen. (...) María era un verdadero ídolo para las adolescentes de aquel tiempo (Posadas, 2009).

Entre 1941 y 1944 las ingenuas pasaron, por lo tanto, a convertirse en las estrellas de la flamante comedia burguesa. Abel Posadas señala que su relevancia como emblemas responde a búsquedas y ansiedades del público generalmente femenino. Sin embargo, plantea, que el término 'ingenua' se convirtió en la crítica y la historiografía en un concepto vago e indefinido:

Ha sido un lugar común, entre los estudiosos del cine argentino, creer que no hay diferencia alguna entre las diversas actrices que intentaron este molde. Es así como Delia Garcés, las mellizas Legrand, la por entonces Elisa Galvé, y hasta Silvana Roth habrían entrado en esta categoría. Se trata de un error: para comenzar, Roth era singularmente malévola y desdeñosa. Alcanzó a delinear un tipo de mujer que debe analizarse dentro de

un profeminismo. (...) Silvia Legrand no cuajó en los flojos vehículos en los que la envasaron. Elisa Galvé en su etapa Soffici nada tiene de las cualidades que se le exigían a este ícono de la ingenua. Delia Garcés ya era madre soltera en 1939 (...). Y quedan, por lo tanto, dos candidatas a ocupar el trono: Mirtha Legrand y María Duval.

La ingenua ha sido por lo tanto una forma de denotación genérica de las actrices que las encarnaban. En pos de agrupar y clasificar se han incorporado dentro de estas tendencias películas disímiles con distintas propuestas narrativas e ideológicas. Como señala Posadas, fueron Mirtha Legrand y María Duval las dos actrices que encarnaron de forma consistente y constante esta figura en películas con una propuesta narrativa similar.

Es así que se puede hablar de ambas como estrellas cinematográficas y retomar los planteos de Martin Shingler (2012) sobre esta categoría. En su estudio sobre la conformación del sistema de estrellas, Shingler destaca el rol que juega el *typecasting* o encasillamiento de los actores dentro de ciertos tipos para agilizar y estandarizar el sistema de producción. Esta práctica permite mayor accesibilidad en su comercialización y reduce la incertidumbre del espectador frente a la oferta de la cartelera cinematográfica. De este modo, la industria tiende hacia la producción de ‘vehículos’ para las estrellas, películas destinadas a explotar el tipo específico en una producción estandarizada que ofrece en cada film un mismo modelo, con algún detalle que los distinga.

En el caso de ambas actrices, se conformaron a su alrededor una serie de sistemas significantes que configuraron modelos asimilables a cada una. Al mismo tiempo, surgieron tímidamente otras posibilidades narrativas del cine de ingenuas como los films colectivos o los de muchachos ingenuos. Todas estas variantes compartían el mismo universo idílico de límites claramente definido entre lo público y lo privado, la exaltación de la familia como filtro de la modernidad y la focalización sobre los valores tradicionales<sup>19</sup>.

### **Hogar, tradiciones y ascenso social en la comedia familiar**

La familia ha sido uno de los grandes temas del cine argentino desde sus inicios. El cine de los '30s había sido ambiguo sobre ella, alternando entre la tradición costumbrista de *Los tres berretines* y la visión crítica de realizadores como Manuel Romero. Para la

---

<sup>19</sup> Estos modelos no eran exclusivos, y se dan casos donde Mirtha Legrand interpreta historias más cercanas al modelo de María Duval –*Soñar no cuesta nada* (Luis César Amadori, 1942)- o viceversa –*La novia de primavera* (Carlos Hugo Christensen, 1942), o donde confluyen Legrand con el cine de muchachos – *Adolescencia* (Francisco Mugica, 1942)-. Sin embargo, a grandes rasgos, ambas actrices se mantuvieron en estos moldes a lo largo del período de esplendor del modelo.

década siguiente sin embargo se consolidó un modelo de representación optimista donde “el matrimonio y la familia son la panacea que resuelve y ordena todos los conflictos, fuera de la cual no es verosímil pensar en ‘personajes buenos’” (Berardi, 2006:89).

Es aquí donde se ve uno de los cambios fundamentales que se consolidaron a partir del estreno de *Así es la vida*. A diferencia de *Nace un amor*, donde sus protagonistas estaban unidos solamente por lazos laborales, el film de Mugica presentaba un universo compacto, férreo donde la familia ocupaba el lugar central. Los valores que los unían se alejaban por lo tanto de lo material y se basaban en una serie de valores e historias compartidas.

No es cualquier modelo familiar el que toma este lugar, sino que se relaciona estrechamente con lo que Eduardo Míguez (1999) define como el ‘modelo de familia de clase media’. Éste es un modelo, no necesariamente de existencia fáctica, pero sí de marcada pregnancia en los imaginarios. Sobre él se depositan imágenes como la urbanización, la movilidad ascendente, la diversificación de consumos y la corrección social. Su anclaje temporal implica una proyección al futuro pero que no descuide la moral y la conducta tradicional.

Esta idea de familia es la gran protagonista del cine de ingenuas. A lo largo de los distintos modelos en que se pueden encuadrar estas películas, el mundo privado del hogar burgués es la principal constante que se presenta incólume frente a cualquier circunstancia. Es en la comedia familiar donde queda más clara esta construcción, ya que aquí la propia ingenua se integra a una trama donde el protagonismo no reside solamente en ella sino en todo el conjunto familiar.

Al analizar el desarrollo de este modelo en el cine norteamericano, Noel Brown (2012) plantea que se configuró en torno a una serie de constantes que servían para presentar una visión idílica de la vida familiar en las pequeñas ciudades de Estados Unidos. Entre ellas se pueden destacar la familia extendida que vive una vida simple y ritual, la importancia de los padres como figuras de autoridad y transmisores del saber y el protagonismo de adolescentes que despiertan al amor y aprenden a ser adultos. En el cine argentino se presenta una matriz similar, con la diferencia de que no se ambienta en las pequeñas ciudades alejadas de la modernización, sino que se refuerza su carácter de fortaleza al posicionar los argumentos en medio de las transformaciones de la gran ciudad.

La principal estrella asociada a la comedia familiar en el cine de ingenuas fue María Duval. La joven había comenzado su carrera en el espectáculo en la compañía radiofónica de Roberto Airaldi, para luego entrar al mundo del cine. Allí, luego de ganar un concurso,

apareció en un rol menor en *Su hermano José* (Antonio Momplet, 1941). Ese mismo año pasó a tener mayor exposición en *Canción de cuna* (Gregorio Martínez Sierra, 1941), donde interpretaba una huérfana viviendo en un convento. Si bien su papel era secundario, llamó la atención de la prensa y, apadrinada por Chas de Cruz, comenzó a ser celebrada como la nueva estrella. El año siguiente pasó a protagonizar películas como *Cada hogar, un mundo* (Carlos Borcosque, 1942) o *Su primer baile* (Ernesto Arancibia, 1942). En ellas conformó de forma más clara su texto estrella, el de la joven huérfana que busca una familia a la cual pertenecer.

Ello queda claro ya en *Su primer baile*, que cuenta la historia de Blanquita (Duval), una adolescente huérfana que es llevada a vivir con su abuelo (Ernesto Vilches) y dos tías solteras, Etelvina y María Cristina (Felisa Mary y María Santos), en una casa oscura y lúgubre. Allí se encuentra con el rechazo que genera su condición de ser fruto de una relación prohibida de su madre. La trama se centra en la disminución de las rispideces de la familia y el renacer del hogar, ganados por la inocencia y la pureza de la joven. Al mismo tiempo se desarrolla una subtrama sentimental de un romance adolescente de la niña con Alfredo (Esteban Serrador), un artista amigo de la familia. El film termina con un baile propio de un cuento de hadas donde Blanquita es presentada orgullosamente en sociedad y es aceptada públicamente por su familia.

En esta película Duval se asocia ya al papel que la identificaría en los siguientes años. Su aparición en pantalla presenta algunos de los rasgos que la definirían. Luego de que se anuncia su llegada, la joven entra por la puerta de la casa. La escena va alternando entre imágenes de la joven y del abuelo que la observa. Blanquita es filmada en un primer momento en un plano de cuerpo completo, vestida con ropas simples, medias hasta la rodilla, sin llamar la atención. Luego sigue un plano americano donde se percibe más claramente su rostro con una sonrisa infantil, que esconde rápidamente al inclinar la cabeza avergonzada. Por último, ya en un primer plano, levanta la cabeza con la misma sonrisa y una mirada cómplice. A diferencia de la imagen tradicional de las estrellas cinematográficas asociada al *glamour* y la distinción, esta presentación del personaje apunta más a la identificación que al disfrute del espectador. Cuando la cámara se detiene en sus piernas no es para admirarla sino para mostrar el perro vagabundo que la acompaña. Blanquita no es una imagen a seguir ni a desear sino que sus rasgos sobresalientes residen por fuera de la imagen.

A continuación, su presentación frente al abuelo y las tías es una escena con muy pocos cortes donde el relato de la joven sobre su vida previa lleva adelante el ritmo. Aquí se

evidencia el registro actoral de Duval, a la cual Abel Posadas (2009) describe como una ‘actriz de plano-secuencia’, que devela sus motivaciones a partir de dejarse llevar por sus personajes. Se caracteriza por una gestualidad reducida y una actuación decidida basada en los primeros planos. Su mirada es firme y al mismo tiempo deslumbrada, clara en su determinación. Del mismo modo, su registro de voz alterna entre la obnubilación y la autoridad. En contraste con las adolescentes despertando al romance que interpretaba Mirtha Legrand, los personajes de María Duval son niñas pasando a la adolescencia. En su caracterización prima la inocencia y el descubrimiento asombrado del mundo. Ello era resaltado en sus nombres, generalmente apelativos en diminutivo, como Blanquita o Negrita<sup>20</sup>. No son, sin embargo, personajes débiles o miedosos sino que se ven inspirados por un sistema férreo de principios y valores y un ideal concreto del mundo familiar.

Esta constancia se manifiesta a lo largo del film. Más allá de las distintas circunstancias por las que pasa, Duval no cambia mayormente su registro que demuestra la ensoñación en su voz y la firmeza en los movimientos. Incluso el final del film, con su elegante vestido de baile, presenta una construcción similar desde la actuación. Se mantienen aquí gestos como la sonrisa cómplice, la inclinación tímida de la cabeza y la voz suave que no sube de tono. La diferencia de esta escena con su primera aparición es que su abuelo y tías ya no están posicionados frente a ella en el plano, marcando una distancia. Aquí, más bien, los tres la rodean, manifestando visualmente su integración al grupo familiar.

Las transformaciones entre ambas escenas expresan claramente la base del texto estrella que conformaría Duval. El motor de sus acciones es generalmente la búsqueda de una familia que la acepte tal como es. En este accionar va asociado, aunque no como objetivo de la niña, el ascenso social que le permite dejar de ser una pobre huérfana para ser la hija adolescente de una familia burguesa. En este proceso deja atrás un mundo pasado que queda en el olvido. *Su primer baile* enfatiza ello cuando la niña concurre a su escuela para buscar más datos sobre su filiación y se entera que no hay ningún registro sobre su vida anterior<sup>21</sup>. En sus personajes se encarnan las posibilidades que abre el mundo idílico del hogar familiar de los sectores altos de la sociedad.

---

<sup>20</sup> Esta tendencia al diminutivo es ridiculizada en una de las pocas comedias de fiesta que realizó Duval cuando dejó atrás los papeles de ingenua. En *El extraño caso de la mujer asesinada* (Boris Hardy, 1949) encarna a una joven esposa burguesa. Mientras duerme, sus sirvientas se ríen de ella, comentando su ignorancia del mundo, y se refieren constantemente a ella como ‘tesorito’, ‘gatita’, señalando que si algún día es asesinada será referida como ‘la asesinadita’

<sup>21</sup> Algo similar ocurre en *Casi un sueño* (Tito Davison, 1943), donde Negrita (Duval), cuando se le pregunta por el origen de su nombre, explica que se lo puso ella misma como una manera de comenzar de cero su vida sin rastros de sus penurias pasadas.

La primacía de la trama familiar lleva a que lo romántico quede en un segundo plano. Aquí el romance de Blanquita con Alfredo no adquiere mayor densidad ni desarrollo. Lo amoroso es presentado como un factor más del espíritu general de cuento de hadas que permea el relato. Las escenas entre ambos son presentadas de forma salteada a lo largo del film como para recordar al espectador de su existencia, pero no se problematiza su relación ni se la asocia a la trama central de la niña.

Es, sin embargo, en estos fragmentos de la historia donde se recurre más asiduamente a elementos cómicos que permiten reforzar la liviandad de la trama romántica. Un ejemplo de ello es la escena en que Alfredo lleva a Etelvina y Blanquita a pasear en auto por Palermo. A lo largo del recorrido los personajes van cambiando de posición dentro del vehículo, representándose visualmente el acercamiento entre la pareja de jóvenes y la aceptación de la situación por parte de la tía. Todos estos movimientos son filmados de un modo agitado, que alterna entre primeros planos desencajados, planos generales y una banda sonora amena. La escena culmina con la imagen de los enamorados, tirados en el piso luego de chocar el auto, ambos despeinados y desarreglados mientras se declaran su amor. Sin embargo, no termina en el clásico beso de este tipo de historias sino que ambos cierran los ojos y acercan sus rostros, tocándose de perfil.

La escena del auto es la máxima aproximación al deseo dentro de la película, lo cual se resalta por la imagen del accidente que muestra a ambos personajes desaliñados. En el resto de sus escenas el romance no pasa más allá de declamaciones y miradas embelesadas. El carácter excepcional de esta secuencia se basa en que es uno de los pocos momentos del film que presenta el mundo por fuera de la casa familiar. Este espacio exterior queda así asociado con una realidad ajena al mundo mágico al que ingresa la niña. Como se ha señalado, son lugares de donde la joven viene huyendo y, por lo tanto, no llama la atención que en gran parte se emparentan con el mundo popular, un ambiente que la comedia familiar deja por fuera.

En *Su primer baile* hay un posicionamiento claro con respecto a este mundo, ya que se lo presenta de forma explícita en dos instancias. El film comienza en la noche de año nuevo, con un montaje de festejos públicos, fuegos artificiales, niños celebrando, jóvenes bailando y mucha actividad mientras suenan las campanas. Hacia el final del segmento, la cámara sigue a un grupo de niños que corren por las calles y se detiene en la ventana de una casa donde el mayordomo cierra las cortinas. Dentro de la casa se encuentran las dos hermanas junto con su padre cenando. A diferencia de los primeros planos y planos detalles de los festejos públicos, el interior del hogar es filmado en planos generales que

resaltan la soledad de estas tres personas y sus sirvientes. Esta secuencia contrasta la algarabía pública de los sectores populares con la decadencia privada de las élites.

Esta representación cambia radicalmente hacia el final de la película. En la noche del baile con que cierra la historia, se presenta el ingreso de los invitados a la casa familiar. En una toma general del exterior se muestra una multitud agolpada en las puertas que observa y comenta lo que ocurre. El conjunto humano es filmado como una masa indefinida, reunida por la admiración hacia lo que allí ocurre. Se resalta así la renovación de la élite que ha rejuvenecido y ha vuelto a ser un centro de atención para el resto de la sociedad<sup>22</sup>.

Este desplazamiento de los sectores populares hacia el espacio de quienes admiran embelesados es central para la construcción del mundo idílico de las ingenuas. El terreno de fantasías que habitan es configurado así a partir de la mirada de quienes no pertenecen a él. En este sentido, Blanquita es la mayor exponente de esta posición ya que no sólo puede observar ese mundo sino que logra entrar a él y ganarse un lugar. Se puede regresar así a la idea de idilio familiar que propone Bajtin (1989). Allí juega un rol central la mirada de los personajes infantiles que encarnan el impulso vital y la presencia acentuada de la idea de futuro.

En estas películas lo idílico está mediatizado generalmente a través de la idea del cuento de hadas. La mirada absorta de la niña frente a este nuevo universo lleva a que se presente constantemente en sus películas la idea de un mundo de fantasía. Su primera impresión de la casa de *Su primer baile* es que parece un palacio encantado. De igual modo, cuando en *Casi un sueño* (Tito Davison, 1943) su pretendiente le pregunta a Negrita, el personaje de Duval, si alguna vez viajó, ella responde “Viajan los ricos, ¡Cómo voy a viajar yo!”. Más adelante, cuando él la invita a un parque de atracciones, la niña mira a cámara exultante y exclama “¡No puedo creerlo, lo he soñado siempre!”, interpelando de forma

---

<sup>22</sup> Es pertinente destacar la presencia de lo popular en otra película de ingenuas. En el caso de *Soñar no cuesta nada*, que presenta una escena en el mundo del arrabal. Cuando el padre de la ingenua lleva a un grupo de turistas amigos a recorrer la noche porteña terminan en la Vuelta de Rocha, donde los extranjeros esperan encontrarse con la verdadera Argentina de gauchos y malevos. Cuando llegan se dan cuenta que allí rige la ley por lo cual le pide a su abogado (Francisco Álvarez) que contrate a unos hombres del lugar para que finjan atacarlos. Éstos aceptan la oferta, pero se retiran sin cumplir la actuación. Al final de la noche, los turistas se retiran decepcionados por no haber presenciado la verdadera argentinidad.

Lo más interesante de esta secuencia es que no cumple ninguna función específica dentro del relato más que ser un vehículo para las rutinas cómicas de Álvarez, por lo cual puede ser pensada más como un comentario metatextual. Al exponer el aburrimiento de los extranjeros frente a este mundo, se puede leer esta secuencia como un señalamiento de la tibia reacción que recibían las películas arrabaleras en el mercado filmico internacional.

directa al espectador en su alegría. En ambas ocasiones, es filmada en un primer plano que refuerza la mirada soñadora y la pureza de sus parlamentos<sup>23</sup>.

La presencia del mundo de sueños permite asimismo a la comedia familiar tomar una posición determinada frente al mundo moderno en que se inserta su producción. La modernidad pasa a ser parte de esa esfera pública exterior que queda por fuera del hogar familiar. No se la niega sino que la ingenua privilegia la concreción de sus sueños maravillosos por sobre la vida de la muchacha moderna. El mundo moderno en estos films es parte de aquello que la joven deja atrás al momento de entrar en el hogar familiar. Tanto en las costumbres como en la puesta en escena de los caserones no se ven generalmente rasgos de la contemporaneidad sino que predomina el espíritu mágico de los cuentos de hadas<sup>24</sup>.

La comedia familiar propone por lo tanto un universo para admirar e imitar. No lo hace necesariamente desde una óptica de clases sociales sino que se plantea en torno a las costumbres y principios. Si bien en *Su primer baile* la familia protagónica pertenece a las élites que aún conservan sus formas de vida tradicionales, no es este el caso de todas estas películas. En otras ocasiones donde el relato se centra en personajes de sectores medios ascendentes, las formas de vida de los sectores altos son planteadas como el modelo a seguir para los protagonistas, y, por lo tanto, presentadas como tal al espectador.

Este es el caso de *Cada hogar, un mundo*, donde la ingenua es Martita (Duval), quien queda huérfana en un pueblo del interior y llega a la gran ciudad para ser recibida por la familia de un antiguo amor de su madre. Allí se incorpora al grupo familiar y despierta peleas por su amor entre dos de los hermanos, Alberto (Carlos Cores) y Raúl (Oscar Valicelli). Mientras se desarrolla esta trama, una de las hermanas (Silvana Roth) se casa

---

<sup>23</sup> Esta imagen de niña viviendo su sueño se trasladó a su imagen pública como queda explícito en sus declaraciones al diario *Los Principios* en 1944, donde dice que está en “la edad de los sueños y, también de las realidades. A veces creo que mi vida no ha sido más que un cuento de hadas y que todo esto de reportajes, fotografías, *premieres* y aplausos sucede en un maravilloso sueño del que no quisiera, si alguna vez tuviera que hacerlo, despertar” (Citado en Valdez, 2000b: 356).

<sup>24</sup> En *Su primer baile* el costado mágico de la casa familiar se condensa en una habitación privada del abuelo que la denominan el cuarto de los relojes. El momento en que el anciano decide mostrárselo a la niña significa el instante en que la acepta definitivamente en la familia. La escena comienza con la cámara posicionada en un rincón de la habitación a oscuras, mientras en el otro extremo se asoma la luz de la puerta que se abre para que entren Blanquita y su abuelo. Allí se presenta un cuarto colmado de relojes de todo tipo. El plano cambia luego a un plano medio inclinado de ambos personajes mientras comentan sobre la habitación. “Medir el tiempo es manía de viejos” le dice el abuelo, envuelto en preocupaciones de su vejez, a lo cual la niña comenta que “parece un libro de cuentos”. A partir de ello, comienza las historias de los relojes mientras la cámara se detiene en cada uno de ellos. Los relatos terminan con un zoom hacia un reloj que perteneció a la madre de Blanquita, pero cuando el abuelo va a contar su historia se interrumpe para escuchar las campanadas de mediodía de todos los relojes juntos. Mientras suenan, la cámara realiza un paneo sobre los relojes, y acompañados por la banda sonora crean un universo de ensoñación, resaltado en la mirada embelesada de Blanquita que se cruza con el rostro orgulloso y feliz del abuelo.

y tiene un hijo, el padre de la familia (Rufino Córdoba) se embarca en un emprendimiento comercial con su yerno y la tía (María Santos) persigue el amor de un amigo de la familia (Homero Cárpena).

La trama argumental del negocio que monta el padre con el yerno es la vía por donde se presentan las aspiraciones sociales del conjunto familiar protagónico. Una de las primeras secuencias del film los muestra preparando su hogar para recibir a los Saldías, su familia política que tiene orígenes de alcurnia. La secuencia comienza con un plano general de la sala del hogar familiar a donde entra corriendo Ángela, la tía, gritando. Se produce aquí un paneo para introducir a la hija mayor que baja las escaleras mientras le explica a la tía como poner la mesa. Casi sin cortes, la cámara se va moviendo acompañándolas mientras van pasando por otros ambientes del hogar. De este modo se pueden observar los muebles y las decoraciones que se asemejan, sin serlo, a las casas de los sectores altos.

Cuando la madre y la tía solterona discuten sobre la preparación de la mesa, la primera indica que “no podemos ser menos que los Saldías, si ellos comen así es porque así come la gente distinguida”. Del mismo modo, la presencia del retrato del abuelo resulta en una discusión donde se tensiona la necesidad de demostrar linaje con la falta de atributos estéticos del difunto. Se deja explícito así que no es una familia de alta alcurnia sino gente que está disfrutando de un buen vivir y busca imitar las pautas de conducta de la alta sociedad. Al igual que el modelo familiar de clase media, los modos de habitar el hogar son presentados como un ejemplo a seguir.

La secuencia sigue con la introducción de los otros hijos de la familia que van apareciendo por distintos espacios. A cada uno la cámara lo sigue, mostrando así el salón principal, el cuarto donde está el piano, el hall de entrada, todo con movimientos que construyen los espacios del hogar familiar reforzando este carácter de imitación de costumbres. Una de las principales transformaciones del cine de ingenuas fue la aparición como espacio central de grandes caserones con escaleras y ornamentaciones que detentaban historias familiares, tradiciones y distinción. La casa de *Cada hogar, un mundo* no llega a estas dimensiones pero se la configura de tal modo que se emparenta con aquellos espacios.

Las dos plantas que habitan están unidas por una escalera que ocupa un lugar destacado. En el piso superior se encuentran los dormitorios, espacios privados propios de la vida íntima de la familia. En ningún momento se filman los pasillos o se presenta algún tipo de imagen que permita armar un plano de referencia de estos espacios. Solamente se

presenta el interior de las habitaciones, estableciendo un límite sobre lo que el espectador puede conocer de este ámbito privado<sup>25</sup>.

La planta inferior por su parte es el espacio de recepción y de interacción con la esfera pública. Allí los dos ambientes constantes son la sala y el comedor. Éste último, que en *Así es la vida* era el territorio sagrado de reunión familiar, va perdiendo lugar en el cine de ingenuas frente a la sala de estar. Es aquí donde se reúne la familia y donde se plantean los desarrollos de la trama. Estos espacios se comunican con una galería que da al jardín, el ámbito privilegiado para las escenas románticas. Películas como *Los martes, orquídeas*, *Cada hogar un mundo* o *Su primer baile* representan allí los momentos de cortejo y enamoramiento de sus jóvenes protagonistas. Se retoma así la idea del amor romántico presente en estas películas que relaciona estas pasiones con la naturaleza. En el ‘balcón de flores’ (Posadas, 2009) la pareja se entrega al amor en un escenario bucólico.

En la búsqueda de preservar la intimidad es interesante destacar la ausencia de dos espacios fundamentales de la casa en la representación del hogar de las ingenuas. No son mostrados ni los baños ni la cocina en estas películas. A diferencia de los dormitorios, que también conforman la vida privada, las acciones que se desarrollan en estos ambientes no tienen ningún efecto sobre las tramas argumentales.

Estas películas retoman en la representación del hogar familiar retoman la idea presentada en el inicio de *Así es la vida*, donde las hijas observaban al organillero por la ventana, resguardadas en la seguridad de la casa familiar. Aquí también, se convierte en una metáfora de la defensa frente a los peligros del mundo exterior. Como se ha planteado en *Su primer baile*, los muros del hogar dejan por fuera al mundo popular y a los avances de la modernidad. Estos elementos, que podían ser desequilibrantes para la armonía familiar, son filtrados y aceptados solamente cuando se incorporan a los principios y valores tradicionales de la familia burguesa.

El carácter de fortaleza inexpugnable toma en *Cada hogar, un mundo* un nuevo nivel ya que los peligros que azotan desde el exterior cobran otra importancia. A diferencia de nuevas costumbres sexuales o el ascenso de determinados sectores sociales, aquí es la guerra en Europa la que se presenta como amenaza del equilibrio interno. Su peligrosidad hace que la representación de la fortaleza familiar sea aún más explícita.

---

<sup>25</sup> Un espacio íntimo de la planta superior que se torna semipúblico son los balcones de estos dormitorios, que suelen dar a un jardín interior de la casa. La apertura al mundo que proponen no es por lo tanto con la esfera pública, sino que un contacto con la naturaleza que refuerza el carácter idílico del hogar.

El conflicto bélico irrumpe en medio de una escena bucólica en que la familia está pasando un día en el Delta del Tigre para celebrar la concreción del sueño de la casa propia. Todos visten ropas claras y los planos del ambiente son luminosos y diáfanos. En medio de esta armonía se introduce, por medio de un mensaje emitido por la radio, la declaración de la guerra. Ello cambia las circunstancias de todos los personajes, postergando la compra de la vivienda familiar, alterando los negocios de padre y yerno y llevando a Raúl a alistarse en la marina.

Es importante aquí destacar el lugar fundamental que ocupa la radio como emisor de este mensaje, y, por lo tanto, como mediador entre la familia y las amenazas del mundo exterior. Al comunicarse el inicio del conflicto bélico, la imagen no se centra en ningún personaje, sino que se detiene en un plano inclinado ominoso del aparato radial. De esta forma se representan vías alternativas del ingreso de las amenazas dentro del ámbito familiar, y, aún más, la creciente inevitabilidad de ello a partir de las nuevas tecnologías y los avances de la modernidad.

La radio vuelve a tener un rol central en la secuencia final del film, ambientada en el festejo de fin de año donde se resuelven los conflictos. Alberto logra traer de regreso a Raúl, y le deja el terreno libre para que esté con Martita. La familia así vuelve a estar reunida y es presentada en un plano general que encuadra a todos frente a la mesa. Los festejos son nuevamente interrumpidos por la transmisión radiofónica que emite un mensaje de año nuevo:

Este mensaje de año nuevo es para usted, usted y usted, jefes de hogares argentinos, para sus esposas, para sus hijos. Nunca como hoy tiene valor esta fiesta secular para todos los argentinos y los habitantes de esta tierra que se sientan también argentinos. Usted, jefe de una familia que formó un hogar y lo hizo grande, que tuvo una compañera y le dio hijos, que hizo suyos los problemas de los seres a quienes engendró, olvide sus propios problemas. Manténganse unidos y en calma y aunque el panorama del mundo sea sombrío recuerden que seguimos trabajando, creyendo en nuestras industrias y confiando en nuestras propias fuerzas. Cada fábrica que se levanta es un eslabón en nuestro progreso. Cada hogar que se forma son hombres nuestros que nacen para el mañana. Vayamos en busca de nuestro futuro, sigamos adelante.

Mientras se oyen estas palabras, la imagen cambia a presentar un plano americano de conjunto que encuadra aún más cerradamente a los personajes parados de frente al espectador. A diferencia del anuncio de la guerra, donde la imagen se detenía en el aparato radiofónico, aquí se resalta el carácter humano de la alocución. De este modo se remarca

que el mensaje radial excede a los personajes y busca interpelar directamente al público. La familia pasa por lo tanto a ser una metáfora del país y un ejemplo de unión y fraternidad a imitar. La solidez, la fortaleza y la defensa frente a los peligros externos que son propias del cine de ingenuas pasan a tomar un nuevo significado como base de la protección frente a la guerra en Europa.

En estas escenas, *Cada hogar, un mundo* deja de lado el idilio característico del cine de ingenuas para enfrentar su mundo ideal con las realidades contemporáneas. Queda explícita de este modo también la homologación de la familia con la nacionalidad argentina que se encuentra reforzada en una versión preliminar del guión del film. Allí se describe de la siguiente manera la escena final:

El 'speaker' explica la posición de la República Argentina asociando la entrada del año al conflicto actual, la confianza y la esperanza en el futuro, la serenidad que todos los ciudadanos deben observar, pues mientras algunos de sus hijos cuidarán de la integridad de su nombre y su territorio sin llegar hasta la guerra misma, los demás, los que quedan en los hogares, en su trabajo, en sus fábricas, deben continuar con fe la obra emprendida para el constante engrandecimiento de la patria.

Todos escuchan con emoción. La cámara se aleja, levantándose, viéndose a esa familia reunida, símbolo de todas las familias argentinas, escuchando la voz del 'speaker', que, en primer plano, llena los ámbitos con su serena confianza y su seguridad en el porvenir de la Nación<sup>26</sup>.

De este modo, la familia burguesa del cine de ingenuas ya no es solamente un ejemplo a seguir para preservar las formas tradicionales, sino que se transforma en el ámbito de seguridad y armonía en medio de un mundo en crisis. *Cada hogar, un mundo* es, por lo tanto, la expresión más clara del universo de representación de la comedia familiar, en donde la pertenencia al hogar asegura la tranquilidad, la contención y la construcción de un futuro mejor.

### **La conciliación del idilio y el mundo moderno en la comedia romántica**

Con la comedia familiar el cine de ingenuas se ubicó en una línea de continuidad con los cambios propuestos por *Así es la vida*. Se mantuvo allí una visión de la modernidad como un factor indetenible y la importancia de la familia como filtro frente a ella y como defensa frente a las amenazas externas que ponían en peligro la armonía del hogar. Es así

---

<sup>26</sup> Fuente: Carpeta de la película, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken

que las tramas románticas ocuparon un lugar secundario frente a los argumentos que se centraban en la exaltación de la familia desde el punto de vista obnubilado de la joven protagonista.

*Los martes, orquídeas*, la película que dio inicio a este cine, planteó, sin embargo, los indicios para un modelo alternativo: la comedia romántica. Como señala Kathleen Rowe (1995), al partir de las diferencias entre dos individuos, la comedia romántica crea un mundo en desequilibrio que encuentra su armonía en la unión de ambas partes. Ello permite al género establecer una relación distinta con la esfera pública a la que se presenta en la comedia familiar.

Así como la principal referente de la comedia familiar fue María Duval, en la comedia romántica este lugar lo ocupó Mirtha Legrand. La actriz se había acercado al cine luego de ganar, junto con su hermana melliza Silvia, un concurso de carnaval en Avenida de Mayo en 1940 que las llevó a debutar en un rol menor junto a Niní Marshall en *Hay que educar a Niní* (Luis César Amadori, 1941). A partir de allí, luego de que Delia Garcés declinara el papel protagónico de *Los martes, orquídeas*, Mirtha fue convocada por Lumiton para su primer estelar. Si bien inicialmente se intentó que siguiera presentándose con su hermana como pareja estelar, el film de Mugica marcó un camino fundamental para que la joven se convirtiera en una de las principales estrellas del cine nacional.

*Los martes, orquídeas* cuenta la historia de Elenita Acuña (Mirtha Legrand), la menor de las cuatro hijas de un empresario industrial. Siendo ella tímida, introvertida y poco propensa a la interacción con el sexo opuesto, el padre (Enrique Serrano) decide inventarle un pretendiente secreto que le envía semanalmente flores. Cuando mantener la mentira comienza a atentar contra el éxito del plan, surge la necesidad de darle existencia física a este admirador. Para ello el padre contrata para que pose como Efraín, el encumbrado pretendiente de su hija, a Cipriano (Juan Carlos Thorry), un joven pobre y honrado que le reclama insistentemente una posibilidad laboral. La comedia de engaños continúa al mismo tiempo que el amor crece entre Elenita y su falso pretendiente. Eventualmente, se devela la verdad y el amor triunfa.

La película había sido pensada originalmente como un vehículo para sus dos estrellas masculinas, que mantenían así sus roles tradicionales, Serrano como el porteño avivado con alma de niño y Thorry como el hombre común, honrado y testarudo. Sin embargo, el gran atractivo resultó ser la joven adolescente que soñaba con el amor de novela rosa y declamaba poesías a la luz de las estrellas.

Mirtha Legrand se consagró inmediatamente con este film y pasó a ser una estrella alrededor de la cual se construían argumentos. Este primer éxito marcó al mismo tiempo la matriz narrativa sobre la que se inscribieron los guiones que se armaron para ella. En películas como *El viaje* (Francisco Mugica, 1942), *Claro de luna* (Luis César Amadori, 1942) o *Adolescencia* (Francisco Mugica, 1942) se iría especializando en la comedia romántica.

Elenita presenta ya algunas de las principales características que caracterizarían a sus personajes. Al igual que María Duval, la primera aparición de Mirtha Legrand en escena no llama inicialmente la atención, ya que entra al cuadro en un plano americano vestida con ropas simples. Se destaca este bajo perfil al lado del de sus hermanas que están vestidas con ropas de fiesta, resaltándose así el carácter ingenuo de la niña. Cuando la imagen pasa a un primer plano de Elenita escuchando las críticas de su familia a su vestuario ya se hace presente uno de los rasgos principales que tomarían los personajes de la actriz. Su gesto es altivo, su mirada firme y desafiante, demostrando un franco orgullo al expresar “Yo soy como soy, mamá”.

Ya en la fiesta, la niña es destacada por fuera de la multitud que celebra el casamiento de la hermana mayor. Cuando el padre la encuentra, se da una de las escenas de balcón de flores que describe Posadas (2009). En este momento se conforma la base del texto estrella de Legrand. Al ser interpelada por su desinterés por el coqueteo con los muchachos, ella responde:

Cierro los ojos y pienso cosas maravillosas. Me veo linda, admirada. Entro al salón lleno de luces y espejos, todo el mundo me mira y me corteja. Muchas veces estoy en una noche de luna. A mi lado hay un joven de ojos seductores que me toma la mano y me habla de amor, mientras a lo lejos se oyen cantos. Así paso horas y horas

La escena es filmada en un primer plano, sin cortes, mientras la intensidad de la voz y los gestos marcados de la actriz dan una mayor densidad al parlamento. En sus decisiones actorales se remarca una idea de artificialidad que no se halla presente en María Duval. Esta característica no reside tanto en su composición del personaje sino en su integración al mundo que la rodea. A diferencia de las ingenuas de Duval que ansían ser parte de la fantasía del hogar familiar, Elenita busca conciliar el mundo moderno que habita con sus fantasías románticas.

Dentro de la mayor importancia que pasa a tener la trama romántica es necesario detenerse en el ideal amoroso que se presenta como aspiración para las jóvenes ingenuas.

Beatriz Sarlo (2011) ha estudiado la aparición de esta idea romántica en la literatura sentimental de comienzos del siglo XX. Allí describe la tensión entre la moral de la sociedad y el amor entendido como pasión que forma la base de esta producción literaria. Estos relatos, predominantemente melodramáticos, tematizan las relaciones y las problematizan a partir de las diferencias sociales y la imagen pública. El cine de ingenuas retoma este mismo ideal romántico pero le impone los límites de la moral para que no pase de ser un sentimiento a una pasión. De este modo transforma al amor en algo noble y aceptado dentro de los muros del hogar.

Es así que los intereses románticos de las ingenuas pueden ser en muchas ocasiones ajenos al universo social de las jóvenes, siempre y cuando se adecuen a los valores de la familia de la niña. Alfredo en *Su primer baile* es un pintor, Pablo en *La novia de primavera* es un escritor, Eduardo en *Casi un sueño* es pianista. A todos ellos los une el hecho de ser artistas, por los que son sujetos de una caracterización que sublima sus aspectos positivos y niega cualquier tipo de defecto, resaltando su particular sensibilidad. Son muchachos jóvenes, honrados, firmes en sus principios y románticos, pero asexuados.

Esa es la característica principal de Cipriano en *Los martes, orquídeas*. Las primeras apariciones del joven en el relato lo presentan buscando trabajo en las oficinas del señor Acuña. Para reforzar su condición de hombre esforzado la cámara se detiene en un agujero de su zapato, como consecuencia de tanto caminar para conseguir empleo. Cuando el padre de Elenita decide contratarlo para el engaño de su hija se presenta el universo de Cipriano de forma explícita.

La escena muestra al joven en el dormitorio que ocupa en una pensión. El ambiente se presenta sobrecargado, con una cama, el tocador, un banco con objetos de cocina y ropa colgada. A partir de la construcción espacial, Mugica expone las diferencias socio-económicas de Cipriano con los Acuña. Luego de realizar un desplazamiento de la cámara que evidencia las dimensiones reducidas de la habitación del muchacho, corta a una escena en el hogar de la familia burguesa. Allí, nuevamente realiza el mismo movimiento de cámara, pero en esta ocasión el ambiente mostrado es solamente el dormitorio de las hijas. Con este simple contraste Mugica establece las distancias entre ambos universos.

A lo largo del film el joven va cambiando su peinado y sus ropas como **forma** de integrarse al mundo de Elenita. El final lo presenta como un hombre nuevo, distinto del buscavidas del comienzo, pero firme en sus principios. En la escena con que cierra el relato, Elenita le revela que se ha enterado del engaño. La secuencia se filma con los primeros planos de los dos jóvenes que permiten notar las transformaciones que ambos han vivido desde el

comienzo de la historia. Más allá de que ambos siguen hablando del amor romántico, sus aspectos físicos denotan su mutación. Cipriano viste un traje, zapatos sin agujeros y sombrero, mientras que Elenita tiene ropas y un peinado que la alejan de su imagen de cándida adolescente y la acercan a la de las jóvenes con más conocimiento del mundo. Cipriano, al mismo tiempo, se diferencia en gran parte de los hombres que protagonizaban las comedias y melodramas de la década previa. No es un muchacho moderno ni cosmopolita, pero sí asume una sensibilidad diferente. Su apellido Rosetto lo sitúa como descendiente de inmigrantes italianos, un hombre intentando vivir el sueño del ascenso social. Pascual Quinziano compara a los personajes masculinos de estas comedias con sus contrapartes de las películas norteamericanas de Frank Capra, describiéndolos como un

hombre-medio, que no destaca por su 'cuna' ni por virtudes o dones personales extraordinarios [que] subirá las banderas del trabajo esmerado y continuo, el esfuerzo y la moral íntegros, conformando un background ideológico que recorre las comedias de la época y desembocando en el ítem clave: la unión y el resguardo de la familia (1992:136-137).

A partir de su unión a las ingenuas, estos muchachos logran entrar en el mundo de la burguesía y vivir la movilidad social ascendente. Su ingreso es favorecido justamente por compartir los mismos valores e ideales y por demostrar su valía para ser aceptados por este sector social. Como señala Hobsbawm (1998), la idea del mérito personal era central para poder progresar en la sociedad, y sólo no crecían socialmente aquellos que carecían de las cualidades necesarias.

Al anclarse aún más en las posibilidades de la realidad, estas películas se alejan del mundo de hadas que habitan los personajes de María Duval. Para mantener el idilio comienza a aparecer gradualmente aquí una estrategia narrativa propia de las comedias sofisticadas que es la puesta en escena de situaciones farsescas en torno a falsas identidades. De este modo se mantienen escenarios irreales, pero no ya desde lo fantástico sino desde la propia complicidad con el saber del espectador que, al tener un mayor conocimiento de la verdad de los personajes, obtiene una perspectiva más amplia sobre ellos y disfruta de su lugar de superioridad.

Mientras en *Los martes, orquídeas* la mentira es fabricada por el padre en complicidad con la madrina y Cipriano, a lo largo de los siguientes films de ingenuas la niña pasa de ser la víctima del engaño a ser quien lo realiza. Es así que en *Soñar no cuesta nada* será Trencitas (Legrand) quien asociada con el abogado familiar finja ser otra persona,

mientras que en *La pequeña señora de Pérez* (Carlos Hugo Christensen, 1944) ya será una obra totalmente individual de la niña la puesta en escena de la farsa. Si bien el engaño y la falsa identidad no eran desconocidos en el cine nacional, el modo en que estos films los incorporaron a las narrativas significó una nueva variante. A diferencia de los cómicos, cuyas impostaciones resaltan su carácter de rutina a ser admirada, aquí forman parte de los desarrollos de la trama (Brunovska y Jenkins, 1995). No son ya sólo mecanismos destinados al humor como un *gag* sino que implican una construcción narrativa que los justifique, los desarrolle y los conduzca a una conclusión lógica.

Estas formas al mismo tiempo requieren una participación más activa del espectador ya que basan su estructura narrativa en la repartición del saber entre los distintos personajes. Por ejemplo, en *Los martes orquídeas*, se establecen dos campos del saber diferentes. Por un lado quienes conocen el engaño, es decir el señor Acuña, la madrina y Cipriano. Por otro lado, los engañados, es decir Elenita, sus hermanas y su madre. Cada parlamento de uno de los personajes es entendido de modo distinto por los otros según su participación o no en el engaño. Del mismo modo, cuando al final del film las hermanas descubren la mentira, interpretan que su padre le está siendo infiel a su madre con la madrina. Ello lleva a que en el momento de develarse la verdad no sólo haya distintos niveles de saber, sino que también hay un campo de saber erróneo que abarca a algunos de los personajes. El uso de la farsa en el cine de ingenuas está supeditado a los fines últimos de la representación idílica de un mundo burgués sin conflictos. Por lo tanto, la potencialidad disruptiva de este mecanismo de evidenciar las arbitrariedades y convenciones del mundo en que se inscribe no es llevada a sus últimas consecuencias. Su desarrollo dentro del cine de ingenuas se limita a exponer tesis sobre la familia y el amor romántico, sin cuestionar sus bases.

Aquí la farsa se pone por lo tanto en tensión con el idilio. Cuando al final de *Los martes orquídeas* Cipriano le explica a Elenita que los romances con los que ella sueña sólo existen en la literatura. Ella decide renunciar a su vida de fantasías para asegurarse el amor y el matrimonio del muchacho. Sin embargo, al abrazarlo, en un primer plano que cierra el relato, ella suspira por 'Efraín'. La tensión entre el idilio que vive la niña y la realidad con la que se encuentra no se resuelve del todo. Es ella quien aprende a conciliarlos para asegurarse la concreción de sus deseos.

La farsa que permite dejar de lado el mundo de hadas lleva a su vez a un anclaje mayor en la realidad en la comedia romántica. Es en este sentido significativo que hay un cambio en el universo social en que se sitúan. Si en la comedia familiar el mundo de las élites

tradicionales está presente como escenario de la acción o como ideal a aspirar, aquí este lugar lo pasa a ocupar la burguesía ascendente. A diferencia de la familia de *Cada hogar, un mundo* que quieren imitar a los Saldías y comportarse como las clases altas de principios de siglo, las familias de *Los martes, orquídeas* o *Adolescencia* se muestran conformes con su lugar en la sociedad.

*Adolescencia* es uno de los casos más interesantes de la comedia romántica ya que aquí el mundo moderno se encuentra más presente y es visto con una óptica más abierta. Influye en ello que, si bien es una comedia romántica, el protagonista masculino tiene un lugar más destacado en el desarrollo de la trama. Aquí el romance inicial se da entre Alberto (Ángel Magaña), un joven inocente que recita poemas y sueña con ser el hijo de Chopin, y su vecina Elvira (Legrand). Frente a las burlas de su familia y amigos, el joven alega su superioridad moral y desprecia el mundo material como corruptor de las cosas bellas del mundo. A lo largo del film, sin embargo, va entrando en contacto con la realidad donde sus ideales son puestos a prueba y su romance corre peligro frente a la aparición de Raúl, un joven empresario llegado de Estados Unidos. Para no perder a Elvira, Alberto finge conseguir un trabajo mientras va empeñando adornos de su hogar que le permiten comprarle regalos. Sin embargo, el film termina con Alberto reconociendo públicamente sus errores mientras asiste al casamiento de Elvira.

El universo en que se desarrolla la película es presentado desde el comienzo. Mientras la cámara se desplaza por casas arboladas de una zona residencial, una voz over dice:

Un barrio de Buenos Aires. Uno de esos barrios apacibles, con grandes arboledas y casas con jardín. Aquí la vida es sencilla, los días transcurren lentamente y al caer la tarde todo el barrio se perfuma con el aroma de los jardines recién regados. Barrios tranquilos, con chicas en los balcones, muchachos que hacen la pasada y novias que tocan el piano. Todos los vecinos se conocen. Es gente buena. Vamos a presentarles a una de estas familias, vive en esta casa.

Aquí la imagen corta y se dirige al interior de un hogar familiar donde están presentes los distintos integrantes, y cuando nombra a cada uno se detiene en planos medios. La voz sigue diciendo

La familia está reunida. El padre como todos los padres vive preocupado de sus negocios. La madre, como todas las madres, vive preocupada del arreglo de la casa. La chica, como todas las chicas, se preocupa de su arreglo. Y en cuanto al hijo menor es un adolescente. ¿A dónde irá tan apurado? ¿Irá al colegio? ¿Al trabajo? ¿A hacer deportes? ¡Qué

esperanza! Va a ver a su novia. Conocerán ahora la aventura de este muchacho, uno de los tantos muchachos porteños.

En este prólogo ya se hacen presentes dos de los elementos más relevantes de *Adolescencia*. En primer lugar, la forma en que se estructura la familia en la comedia romántica. A diferencia de *Así es la vida* o *Cada hogar, un mundo*, se presenta aquí una familia modelo de cuatro integrantes. Como señala Susana Torrado (2003) los procesos de reestructuración social y modernización urbana llevaron a un descenso en el número de hijos que tenían las familias. Esto se hace presente en los escritos de Alejandro Bunge (1940), un destacado pensador de las élites, quien señalaba que esta práctica era la responsable del declive de la influencia de los sectores tradicionales en la sociedad. Fue así, que en consonancia con el modelo propuesto por Eduardo Míguez, la familia tipo de padre, madre y dos hijos pasó a reemplazar el imaginario familiar de la estructura extendida.

Por otro lado, cada integrante de la familia es identificado con un rol determinado a partir de imágenes metonímicas que resumen en una acción sus rasgos principales. El padre es filmado leyendo el diario, vestido con un traje y anteojos, en una clara imagen de un hombre de negocios. La madre, por su parte, comparte el plano con la mucama, reforzando su carácter doméstico, mientras le da indicaciones sobre la limpieza del hogar. La hija está sentada en un sillón limándose la uñas sin pronunciar ningún parlamento. El hijo, que va a ser el protagonista, es quien se presenta más activo bajando rápidamente las escaleras para ir a ver a su novia.

Más allá de presentar a cada personaje, la figura destacada además del joven protagonista pasa a ser el padre. En *Los martes, orquídeas*, era el padre de la familia quien organizaba los engaños para la felicidad de su hija y se destacaba por sobre los demás integrantes. Aquí es también Fortunato, el padre de Alberto, quien imparte las principales enseñanzas y guía a su hijo por la senda correcta. Para ello el film presenta una subtrama con Roberto, un amigo de Alberto, que actúa como contraparte para mostrar dos modelos de paternidad. Luego de que aquél deja su hogar familiar para irse a vivir al centro, una escena muestra a los padres de ambos jóvenes discutiendo sobre la situación y sobre sus hijos. La escena es filmada en un plano que los presenta de cuerpo completo. El padre de Roberto está sentado mientras que Fortunato está de pie, estableciéndose así una asimetría entre ambos que deriva de sus posturas. El primero critica a la juventud moderna que ‘no les importa todos los sacrificios que uno hace para educarlos, son egoístas, rebeldes’. Una vez que se

va, Fortunato comenta a su hijo: ‘Realmente Roberto no es un buen hijo, pero tampoco Don Faustino es un buen padre.’

La conclusión del film lleva a Roberto y Faustino a reconocer sus errores y reconciliarse. Cuando Fortunato enferma, Faustino se da cuenta que si él se enfermara no contaría con un hijo que lo cuide. Allí recapacita acerca de su esfuerzo en hacer que su hijo lo respete porque considera que se olvidó de enseñarle a querer a su padre. En lugar de mostrar la escena de su reencuentro, la película los presenta ya reconciliados. En el final del film, durante la boda de Elvira, la cámara va filmando a cada uno de los personajes con su pareja romántica. Al llegar a Roberto lo presenta parado junto a su padre, ambos cruzando miradas orgullosas. De este modo la trama romántica da un espacio a historias sobre la paternidad en el mundo moderno y la necesidad de repensarlas para mantener el idilio familiar.

La historia de Roberto permite también detenerse en el otro aspecto fundamental presentado en el prólogo. Allí se presenta al barrio como el escenario de la acción, lo cual implica ampliar la acción de los límites del hogar al mundo exterior. Las barreras que conformaban los muros de la casa pasan aquí a ser límites metafóricos expresados en el universo idílico barrial. Tanto el cortejo de Elvira como la camaradería de Alberto con sus amigos transcurren principalmente en los jardines frontales de las casas familiares, con mayor interacción con el público. Son así personajes con más contacto con el mundo que los rodea y con los cambios que ocurren en la sociedad<sup>27</sup>.

El peligro ya no está en el terreno exterior sino en ‘el centro’, a donde va a vivir Roberto. Allí se produce una escena inusual del cine de ingenuas que refuerza la mayor apertura a la modernidad de la comedia romántica. Cuando Alberto va a visitar a su amigo a la pensión céntrica, encuentra en su lugar a una joven seductora. En esta escena, Magaña exagera sus tics y su actuación nerviosa para resaltar el estado de agitación interna del joven frente a esta situación. La imagen los muestra a ambos en un plano cerrado donde la mujer va moviéndose cada vez más cerca del joven, que al mismo tiempo se reacomoda inquieto en el espacio. La conversación deriva en un lento galanteo donde el rostro del

---

<sup>27</sup> Es interesante destacar el tipo de vivienda que presenta *Adolescencia*. A diferencia de los grandes caserones, aquí se presenta un chalet más reducido y funcional. Éstos eran en estos años un paradigma del habitar de los sectores medios y altos, ligado a una idea modernizadora. En ellos se privilegiaba la

compactación de las plantas, reducción de la superficie de las habitaciones, racionalización y simplificación de las disposiciones y los diseños e incorporación de nuevos dispositivos y artefactos de confort. (...) una amplia reformulación de las formas, las características y las superficies de las diferentes habitaciones (...) para que ellos pasaran a responder a lo que se denominaba entonces una ‘concepción de vida moderna’” (Ballent, 2005: 192).

actor va virando hacia una mezcla de ensoñación, excitación y sorpresa, mientras se pasa cada vez a planos más cercanos de sus rostros. Luego de que la mujer lo besa, Alberto, en primer plano, abre asombrado los ojos, sonríe y se abalanza hacia adelante, saliendo del cuadro, hacia donde está la mujer.

Después de la escena se observa la imagen del joven en las calles del barrio, caminando decidido y silbando. Allí se cruza con Elvira y trata de seducirla de forma más recia, envalentonado por su debut sexual. La joven, sin embargo, lo rechaza cuando él intenta besarla apasionadamente. Si bien el muchacho ha entrado en contacto con las costumbres modernas del centro, el film se encarga rápidamente de demostrar que éstas no son bienvenidas en el territorio idílico del barrio.

El mundo laboral también se presenta más claramente en *Adolescencia*, pero no ya como espacio del padre proveedor sino como parte del choque del joven con la realidad. En un montaje cuando Alberto busca trabajo se presentan varias oficinas céntricas alternadas con avisos clasificados de los periódicos. Dichas escenas son filmadas con música ominosa e iluminación con claroscuros y sombras de persianas, elementos que remiten al cine negro. Al igual que el centro, son espacios contrapuestos al bucolismo del barrio y el muchacho se ve claramente fuera de lugar allí.

Frente a este mayor contacto con el mundo exterior, la familia pasa a ser el ámbito al cual vuelven los jóvenes para encontrar contención por sus problemas románticos. El universo idílico ya no es una conciliación entre los sueños y las fantasías de la mirada infantil y la realidad de la familia como lo es en la comedia familiar. En las comedias románticas los protagonistas concluyen los films habiendo aprendido sobre el mundo real. Elenita se entera de la farsa y acepta, o finge aceptar, la realidad de Cipriano. Alberto reflexiona y aprende de sus errores mientras observa a Elvira casarse. Aquí, el idilio familiar surge de la conciliación entre el amor romántico y el mundo contemporáneo.

### **Otras variantes: los muchachos y los films de conjunto**

Mirtha Legrand y María Duval fueron las dos mayores exponentes de la figura de la ingenua y lograron conformar en torno suyo los modelos más consistentes del género. Sin embargo, las productoras cinematográficas buscaron más formas de explotar el favor del público por el cine de ingenuas a partir de otras posibilidades. Es así que en esos años actrices como Delia Garcés –*Dama de compañía* (Alberto de Zavalía, 1940)-, Silvia Legrand –*Su hermana menor* (Enrique Cahen Salaberry, 1943)- o Silvana Roth –*La juventud manda* (Carlos Borcosque, 1943)- incursionaron en el género. Ninguna de ellas

logró de todos modos el nivel de popularidad o la coherencia textual que lograron aquellas dos.

Dentro de estos intentos por generar nuevas formas para nuevas figuras se desarrollaron dentro del cine de ingenuas otros modelos que tuvieron distinto impacto. Ninguno de ellos puede ser considerado de modo independiente las comedia familiar y romántica sino que interactúan de distintos modos con ellas. Lo que los diferencia es poner el foco en otros aspectos del mundo de ingenuas, sin dejar por ello de mantener vigentes las principales características de este cine: el protagonismo de estrellas jóvenes, la presencia de la familia como espacio de amparo y protección y la representación idílica del universo burgués.

### ***Muchachos ingenuos***

Una primera variante dentro del cine de ingenuas son aquellas películas que se centran en los adolescentes masculinos. En estos casos se plantea una mayor salida a la esfera pública donde el ideal idílico se traslada a un conjunto de valores y principios que se deben desarrollar en la vida cotidiana. Si Deanna Durbin era el modelo estelar a imitar para las ingenuas, aquí es Mickey Rooney el ejemplo paradigmático. El actor protagonizaba en esos años un serial centrado en torno a su personaje de Andy Hardy, hijo mayor de la familia del honrado y sabio juez Hardy. Cada película resumía un nuevo aprendizaje del joven que se iba preparando para salir del hogar familiar y asumir sus propias responsabilidades (Brown, 2012).

La temática central de este modelo era, por lo tanto, la puesta en práctica de los aprendizajes que los jóvenes recibían en la escuela y la familia. Dentro de la narrativa argentina el modelo a seguir era el de *Juvenilia*, novela de Miguel Cané que contó con una versión cinematográfica en 1943 dirigida por Augusto César Vatteone. Aquí se presenta a los hijos de las élites viviendo en la escuela y aprendiendo a ser hombres cuyo futuro es dirigir la nación.

Así como María Duval y Mirtha Legrand fueron las grandes protagonistas de las comedias de ingenuas, el principal referente de los relatos masculinos fue Ángel Magaña. A diferencia de las jóvenes, Magaña ya tenía una carrera previa en el cine nacional como protagonista de dramas sociales de Mario Soffici como *Prisioneros de la tierra* (1939) o *Héroes sin fama* (1940). En ellos encarnaba a la figura masculina de la pareja romántica

en quien se personificaba la posibilidad de futuro<sup>28</sup>. Al pasar al mundo burgués, interpretó a muchachos jóvenes que están aprendiendo a ser adultos en films como *Adolescencia* o *El mejor papá del mundo* (Francisco Mugica, 1941)<sup>29</sup>. En ellos Magaña interprete a un muchacho soñador que debe enfrentarse a las realidades del mundo moderno<sup>30</sup>.

*El mejor papá del mundo* resulta ejemplar en el tipo de relatos de los muchachos. El protagonista es Marcelo (Magaña), hijo del prestigioso doctor Aristóbulo Peña Olmedo (Elías Alippi), reconocido historiador y abogado. El muchacho admira su prédica y su obra y entra a la universidad ansiando seguir sus pasos. Sin embargo, va de a poco descubriendo facetas desconocidas de su padre. Primero lo encuentra en un cabaret del centro, aunque se lo perdona como una falla liviana, pero, cuando más adelante, el joven se entera que su padre asesora a empresarios extranjeros para apropiarse de la industria algodonera nacional, su visión del mundo entra totalmente en crisis.

La revelación llega por parte de la novia de Marcelo quien trabaja de secretaria de los empresarios foráneos y presencia las actividades de Aristóbulo. Cuando le anuncia la verdad al joven, la cámara detiene su música apacible para pasar a una ambientación sonora tétrica que va tendiendo hacia la tristeza. El joven concurre a la oficina para enfrentar a su padre, y la escena se construye de modo similar al anterior descubrimiento. Se filma a ambos personajes en plano y contraplano, sólo que aquí el rostro de Marcelo ya no exhibe desilusión sino enojo. Le reprocha a su padre, en un plano continuo, sus engaños y se retira. El joven ha crecido y aprendido, y ya no le permite los mismos errores. El idilio familiar ha chocado con la realidad y se ha puesto en crisis.

A continuación se presenta una escena de montaje donde el muchacho camina por las calles del centro. Con música ominosa se filman sus pies, carteles de neón y el rostro desencajado mientras se superponen imágenes que remiten al orgullo que Marcelo tenía por su padre. Es notoria la presencia de las imágenes del centro urbano ya que remiten nuevamente a la idea de perdición alejada de la armonía del hogar familiar.

---

<sup>28</sup> El lugar de muchacho joven en formación de Magaña fue parte a su vez del modo en que era presentado por las revistas especializadas. En *Radiolandia* se referían al actor como ‘Magañita’ y sus notas y entrevistas lo presentaban como un joven que estaba aún aprendiendo lo que implica ser hombre.

<sup>29</sup> Magaña encarna este tipo de personajes también en otros géneros, como en el film histórico *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944). Allí interpreta a Dominguito, el hijo de Domingo Faustino Sarmiento (Enrique Muiño), que luego de una juventud descarriada aprende los valores de su padre y muere en combate defendiendo a la Patria.

<sup>30</sup> Es interesante de todos modos destacar la mayor variedad de roles que pudo protagonizar Magaña en relación a sus contrapartes femeninas. Mientras que estas no podían salir del papel de adolescentes soñadoras, el actor pasó de ser un joven ingenuo a ser el profesor de María Duval en *Cuando florezca el naranjo* (Alberto de Zavalía, 1943). No sólo variaba en edad, sino que alternaba en su texto estrella y sus papeles dentro del género.

La conclusión del film concilia rápidamente ambas partes pero no logra borrar la oscuridad de las imágenes previas. En este sentido, *El mejor papá del mundo* retoma una dimensión fundamental del cine de muchachos. Así como el padre ocupaba en las historias de las ingenuas un lugar central como paradigma de la ley y el orden, es interesante destacar cómo las historias de los hombres jóvenes plantean una mirada más parricida, ya sea literal o figurativamente. En *Juvenilia* ocupa un lugar central la muerte del profesor Amadeo Jacques que es construido a lo largo del film como la figura guía para los jóvenes.

Se podría pensar este quiebre con los padres como la puesta en crisis de los valores tradicionales para que el joven se apropie de ellos. En este sentido, los relatos de ingenuos exponen a sus personajes a la necesidad de reafirmar el mundo idílico en sus propias conductas públicas. El paso del joven a la madurez es distinto al aprendizaje último de la ingenua. Si aquella conseguía al final un nuevo lugar en la familia, ya sea como hija adoptiva o como novia y futura madre, al hombre le tocaba asumir el lugar activo en la esfera pública que el universo de ingenuas espera de él.

### ***Los films de conjunto***

Una de las características que presenta el cine de ingenuas es la prueba persistente de nuevas figuras, que se exponen frente al público. Como se ha planteado esto se podía llevar adelante dándoles protagónicos o participaciones secundarias. Una alternativa distinta fueron los films de conjunto, películas donde se daba un protagónico colectivo a un grupo de nuevas figuras. De este modo se podía probar su labor frente a la cámara, experimentar con distintos roles y evaluar la respuesta del público.

Esta práctica fue llevada adelante tanto con mujeres como con hombres. Una forma habitual de hacerlo fue a través de historias escolares como *Juvenilia* o *Doce mujeres* (Luis Moglia Barth, 1939). Las instituciones educativas pasaron a reemplazar muchas veces a las familias, manteniéndose aquí un universo similar al doméstico, reemplazando los roles familiares por los docentes y el resguardo del hogar por el escolar.

Sin embargo, en otras ocasiones como *Novios para las muchachas* (Antonio Momplet, 1941) o *Papá tiene novia* (Carlos Schlieper, 1941), el conjunto se introduce en el ámbito hogareño como las hijas de la familia. En esta última película, ambientada en un pueblo de la provincia de Buenos Aires a principios de siglo, las protagonistas son las cinco hijas de un padre viudo que quiere volver a casarse. Cuando se enteran que Benigno, su padre, ha decidido contraer matrimonio con Monona (Felisa Mary) deciden hacer lo imposible

para evitarlo. Para ello contratan a una actriz de varieté, joven y provocativa, para que le compita a la recatada mujer. Sin embargo, ésta va ganándose lentamente a cada una de las niñas, ayudándolas en sus problemas del corazón, haciendo que la acepten en el lugar de su amada madre difunta.

Cada una de las jóvenes presenta características y personalidades distintas, y lo que las une es el rechazo hacia su nueva madre. La trama general se acerca, por lo tanto, a la comedia familiar donde se presenta la posibilidad del ingreso de una figura extraña al hogar. Sin embargo, las historias individuales de cada una se entroncan en distintos elementos de la comedia romántica. Elena mantiene una relación a distancia con su novio; Marta está en pareja con Eduardo, un ingeniero que sueña con grandes invenciones; Rosita coquetea con Ermenildo, un joven tímido; María Luisa es fanática de las novelas de amor; y Cora, la mayor, es callada y temerosa. En sus distintos problemas se resumen varias de las cuestiones que hacen a estas ingenuas: historias de amor melodramáticas y juveniles, conocimiento del mundo a través de la ficción folletinesca, timidez e incertidumbre frente a un futuro por conocer. Pero a diferencia de los films protagonizados por estrellas, la identidad de las niñas es aquí la de un sujeto colectivo, una suma de individualidades superficiales que proponen distintas posibilidades para futuros relatos.

Inicialmente la película remite a aspectos de *Así es la vida* como es la presencia del retrato de la difunta madre como espacio ordenador de la casa. Cuando las niñas se enteran del próximo matrimonio del padre, se paran frente a él. La imagen las presenta desde una subjetiva del cuadro que las organiza espacialmente pero también argumentalmente. Se ponen en primera fila quienes tendrán historias con mayor densidad como Marta y Elena, mientras que atrás están las secundarias. A lo largo de la película predominan estos planos generales salvo cuando el relato se detiene en alguna de las historias particulares.

En estos momentos es cuando se desarrollan los textos estrellas que se están probando con cada una de las actrices. Es interesante en este sentido la historia de Cora, interpretada por Zully Moreno. La actriz se encontraba aún en esos años probando distintas imágenes en las películas, aunque ya se insinuaba la preeminencia de su carácter de mujer atractiva y moderna. Aquí, el problema de su personaje era justamente el contrario, ya que está convencida de su fealdad. La solución al problema se da rápidamente en una conversación con Monona, quien la convence de que se quite los anteojos y se suelte el pelo. Cora recupera la confianza en sí misma, deja atrás su complejo y empieza a considerarse bella. “¡Los hombres volverán a mirarme!”, dice con renovada esperanza.

Toda la escena es filmada en un primer plano que permite observar su transformación. El argumento es extremadamente sencillo pero cumple el objetivo del film que es presentar a la actriz como una mujer atractiva. De este modo, los films de conjunto fueron generalmente pruebas y ensayos de los productores sobre las reacciones del público, pero no por ello dejaron de mantener los elementos constantes que caracterizaron al cine de ingenuas.

Es necesario destacar que en ninguno de estos modelos del cine de ingenuas, ya sea la comedia familiar, la romántica o estas alternativas menores, se plantea alguna disrupción con respecto a su universo. Es aquí donde se puede volver a las ideas sobre la comedia como un género conservador. King (2002) destaca cómo la presencia del amor como fuerza ordenadora en la comedia suele llevar a un desplazamiento de las raíces de los problemas del mundo real. Los finales felices propios del cine clásico responden en gran modo a esta dinámica, que en el cine de ingenuas cobra un nivel aún más alejado de lo real a partir de la marcada presencia de lo idílico. Asimismo en la puesta en escena, la musicalización y las actuaciones, no predomina la discordia subversiva del orden sino la armonía conciliatoria.

En el cine de ingenuas se hace notoria esta faceta, que implica la vuelta a un orden o la reconfiguración de un nuevo esquema armónico. La mayoría de las películas culminan con la concreción del sueño inicial de las figuras jóvenes, generalmente asociados al idilio familiar. En los casos donde esto no se da, esa desviación de la norma es planteada como un aprendizaje para su protagonista. En *Adolescencia*, Alberto pierde a su novia pero aprende a ser un hombre. En *La novia de primavera*, Cristina ve como su enamorado la deja por su hermana, pero madura en su entendimiento del amor. Las rupturas de la comedia de ingenua, por lo tanto, nunca implican un desequilibrio ni un cuestionamiento del mundo en que se sitúan. Los peligros externos son anulados y el amor y la unidad de la familia son los que triunfan.

### **Declive y derivaciones del cine de ingenuas**

El cine de ingenuas fue a partir de su irrupción dentro del campo cinematográfico nacional un éxito tanto de crítica como de público. El principal factor de su celebración pasaba por sus intérpretes, las nuevas y jóvenes estrellas femeninas. Ellas pasaron a ocupar un lugar destacado dentro del mundo del entretenimiento, inaugurando un nuevo modelo espectacular. Sin embargo, su éxito fue visto prontamente con alarma por parte de algunos

miembros de la industria cinematográfica. En 1942 el director y dramaturgo español Gregorio Martínez Sierra, quien había dirigido el debut de María Duval, señalaba que todas las aspirantes que se presentaban a la selección abierta de intérpretes de sus films eran adolescentes sin mayores rasgos de distinción<sup>31</sup>.

Para 1943 estas alertas comenzaban a hacerse más profusas. *Radiolandia* en su crítica de *Casi un sueño*, planteaba que

Es, ni más ni menos, cualquiera de las anteriores películas de la joven actriz. Y esa repetición puede cansar al público, al que no se puede exhibir sin consecuencias ingratas a una misma figura, tantas veces, en idéntica ubicación.

Claro está que no es fácil variar la fisonomía de los personajes de quien es, por antonomasia, una estrella adolescente. Pero siquiera sea en ese tipo pueden y deben los argumentistas y los productores dar siquiera ribetes distintos a esa exagerada repetición<sup>32</sup>.

Ese mismo año, el crítico Alejandro Berruti criticaba el empalagamiento que provocaba el auge de las niñas virginales en el cine nacional. En una columna en la revista *Cine*, señalaba que la falta de densidad de estos personajes femeninos estaban generando problemas a los directores y guionistas que contaban con escasos elementos para crear nuevas historias donde las jóvenes fueran protagonistas. Por último, destacaba que el predominio de estas estrellas no dejaba lugar para actrices adultas con rasgos definidos y carácter humano que, en circunstancias más propensas, deberían ser quienes reinaran en el panteón de astros del cine argentino<sup>33</sup>.

Los mismos reclamos de agotamiento de un modelo de representación que habían llevado al surgimiento del cine de ingenuas eran los que ahora marcaban su declive. Sin embargo, a diferencia de aquella instancia, no había aquí quejas sobre el mundo en que se movían sino sobre sus argumentos. El problema no pasaba por una representación del universo burgués, sino sobre la necesidad de abrirlo a otras realidades.

Era nuevamente la modernidad la que implicaba un factor de reclamos y transformaciones. Al cerrarse estas películas a las nuevas costumbres y formas de vida, sus personajes se encontraban en un escenario idílico donde no había posibilidades de conflictos. Ello llevaba a una sobreexplotación sin mayores variaciones de las estrellas.

Junto con ello se dieron una serie de factores que ayudaron a la crisis y declive del modelo.

Por un lado, la situación alarmante general del cine nacional producida por la escasez de

---

<sup>31</sup> *Radiolandia*, año XV, 16 de mayo de 1942, n° 739.

<sup>32</sup> *Radiolandia*, año XVI, 1 de mayo de 1943, n° 789.

<sup>33</sup> Citado en di Núbila (1959).

celuloide que redujo marcadamente la cantidad de producciones anuales. Por otro lado, el paso del tiempo implicaba el crecimiento de las actrices. Tanto Legrand como Duval habían comenzado sus carreras como quinceañeras, pero para mediados de la década ya se acercaban a convertirse en veinteañeras. El seguir protagonizando historias de adolescentes iba chocando con su realidad física y el verosímil que podían presentar en la pantalla.

Frente a ello se establecieron dos posibilidades para la continuación de este modelo que había significado un quiebre dentro del cine nacional. Por un lado, melodramas urbanos que abrazaran la sexualidad como motor de sus tramas. Por otro, comedias alocadas que ya no implicaran a jóvenes cándidas sino a muchachas modernas. En ambos casos, requería abrazar la modernidad, tanto de la ciudad y las formas de vida como de los personajes y sus motivaciones.

El pionero en este sentido fue Carlos Hugo Christensen quien entre 1943 y 1944 proveyó a las dos principales figuras de vehículos que les permitieron poner en jaque sus roles de ingenuas. Con *Safo, historia de una pasión* (1943) y *Dieciséis años* (1943) inauguró los melodramas eróticos, poniendo a Legrand y Duval respectivamente en tramas de fuerte carga sexual. En ambos films confrontaba a las ingenuas con mujeres que presentaban modelos de feminidad alternativos y ponían en crisis la mirada virginal de las niñas. La familia pasaba en los dos casos a ser un espacio de conflicto y sombras, exaltado por una puesta en escena de claroscuros y ambientes opresivos.

Al mismo tiempo, con *La pequeña señora de Pérez* (1944), Christensen explotó la faceta de *farseuse* de Mirtha Legrand, al llevar a su ingenua al despertar sexual desde un punto de vista cómico. Liberada de las culpas y abrazando este nuevo mundo, la actriz pasó a ser así una de las principales protagonistas de la comedia de fiesta, donde dejó de lado su persona virginal para ser el claro exponente de una mujer moderna.

El declive del cine de ingenuas se debió por lo tanto a un agotamiento del modelo, producto de sus propias características. Mientras que las transformaciones sociales se afianzaban y un mayor sector de la sociedad participaba activamente de los procesos de modernización, el mundo idílico de estas películas iba quedando desactualizado. El camino que encontró la comedia burguesa para subsistir fue dejar caer los muros del hogar y abrazar plenamente la nueva realidad.

## **Conclusiones**

Este capítulo ahondó en el primer modelo que adopta la comedia burguesa en el cine argentino de la década de 1940. El cine de ingenuas surge como una alternativa coherente y radicalmente diferente a la comedia popular de la década previa. Con él se incorporan a la cinematografía nacional nuevos directores, guionistas, actores, temáticas e imaginarios.

Su principal foco de atención son las jóvenes actrices que protagonizan estas películas. Con ellas, el cine comienza a cobrar autonomía de los otros ámbitos de la industria del entretenimiento al generar sus propias estrellas y argumentos. De este modo, abreva de distintas corrientes narrativas del entretenimiento nacional e internacional para generar un universo de representación novedoso.

Por un lado, se desarrolla dentro del cine de ingenuas una vertiente de comedia familiar que pone al mundo doméstico en el centro. En ellas se tematiza la integración social y la conformación del universo burgués como modelo a imitar. Al mismo tiempo, se pone en primer plano el rol de la familia como refugio de los valores tradicionales y filtro de los peligros del mundo moderno a partir de una mirada que emparenta el idilio con la realidad de los cuentos de hadas.

Con una posición más abierta a la realidad contemporánea, la comedia romántica ya no se preocupa tanto por las élites sino por la burguesía ascendente. Es así que plantea historias más disruptivas a partir de los problemas amorosos de los jóvenes que, en muchas ocasiones, implican contactos con los sectores populares y las tentaciones del centro urbano. Aquí el idilio es puesto en tensión con los aires modernos y se busca un punto medio que permita la subsistencia de la armonía familiar sin negar por completo los cambios sociales contemporáneos.

El cine de ingenuas, en función de su búsqueda de descubrir nuevos valores, se embarcó en otros modelos que permitían poner a prueba actores y actrices debutantes. Estas alternativas recogen elementos de la comedia familiar y la romántica pero centrándose en otros espacios del mundo idílico de la ingenua. En ellos se problematiza nuevamente el rol de cada uno en la conformación del equilibrio del hogar y las necesidades de aceptar las nuevas realidades.

El accionar confuso frente a la incorporación del mundo moderno conllevó para el cine de ingenuas un pronto agotamiento frente a una sociedad en transición. Para garantizar la subsistencia de esta representación optimista de la burguesía, la comedia debió permitir el contacto de este universo con la modernidad. Las ingenuas dejaron así su lugar a muchachas modernas y la familia burguesa abrió sus puertas a la nueva realidad.

La figura de la ingenua quedó relegada, por lo tanto, dentro del cine nacional por un tiempo, mientras que las realizaciones abrazaron estos nuevos modelos femeninos. Cuando en los años siguientes apareció en algunos films, como es el caso de los personajes de Susana Freyre, fue a partir de una representación irónica o deconstructiva. En las décadas siguientes fue recuperada en las muchachas inocentes que encarnaron Lolita Torres o Evangelina Salazar. Dichos films sin embargo, contribuyeron a centralizar el imaginario sobre este cine en torno sólo a sus protagonistas sin dar cuenta del mundo idílico de la familia burguesa que construían a su alrededor.

Una mayor comprensión de ello se dio en la obra de Leopoldo Torre Nilsson, quien tomó a esta misma figura para subvertir y desarmar el mundo que la rodeaba. Con films como *Graciela* (1956) o *La casa del ángel* (1957) evidenció que el cine de ingenuas era un modelo que trascendía a sus cándidas protagonistas. Como lo describe César Maranghello (2005a), el relato básico de sus películas incluía una joven en una familia degradada, hogares con espacios vedados y una realidad social que se filtra por las ventanas. Es en la actitud parricida del director para con el universo de las ingenuas donde mejor se expresa la densidad del ideario que dominó este modelo de la comedia burguesa.

### **CAPÍTULO III: La comedia de fiesta como segundo modelo de la comedia burguesa: la celebración de la ciudad moderna**

Hacia mediados de la década de 1940 el modelo de las ingenuas comenzaba a insinuar la necesidad de una renovación. Carlos Christensen con películas como *Dieciséis años* (1943), *Safo, historia de una pasión* (1943) y *La pequeña señora de Pérez* (1944) había planteado posibles caminos que no rompían con el mundo de estos films sino que lo resignificaban. En el terreno de la comedia, las ingenuas crecieron y salieron de su hogar protector. Junto con ellas, la comedia burguesa que en un primer momento había filtrado la modernidad y sus amenazas al mundo tradicional, debió abrirse a la realidad contemporánea. En medio de un mundo convulsionado con la irrupción del peronismo en el país y la reconfiguración del mapa internacional en la posguerra, apareció en el cine nacional una visión festiva y celebratoria del tiempo presente: la comedia de fiesta.

Este modelo no fue totalmente novedoso para el cine nacional, sino que ya se había insinuado previamente. Contemporáneamente al modelo de ingenuas existieron films que compartían muchos elementos con la forma que asumiría la comedia de fiesta, como *En el último piso* (Catrano Catrani, 1942) o *El pijama de Adán* (Francisco Mugica, 1942). En ellos se presentaba la visión optimista de la burguesía a partir de historias románticas protagonizadas por parejas jóvenes. A diferencia de las películas de ingenuas, eran relatos que trataban más abiertamente la sexualidad y la modernidad, filmados con un marcado protagonismo de la ciudad. Sin embargo, fueron casos aislados y en ellos aún regía una moralidad subyacente que llevaba a desenlaces didácticos conservadores.

La comedia de fiesta, en cambio, propuso un quiebre mayor con las tradiciones que defendía el cine de ingenuas. No sólo en términos temáticos y argumentales sino en la puesta en escena, las actuaciones y la musicalización celebraron la modernidad. Fue un modelo filmico que abrazó las posibilidades disruptivas de la comedia y, bajo distintas variantes, puso en cuestión el amor romántico, la monogamia, las instituciones sociales y las propias convenciones cinematográficas.

Su aparición en el cine argentino se dio en un período convulsionado social y políticamente. Mientras que se consolidaban los sectores medios y las dinámicas de movilidad social, en 1945 el peronismo irrumpía en escena y alteraba todas las esferas del país. Al mismo tiempo, fue un momento de acelerada modernización de los grandes centros urbanos y auge del consumo. En este contexto tuvo un lugar fundamental lo que Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza (2002) denominan la ‘democratización del bienestar’.

A través de este concepto 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 permitió ampliar las posibilidades de acceso a bienes y servicios. 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 prácticas como el turismo y actividades de ocio y esparcimiento a través del mercado del entretenimiento y el deporte. Ello significó que las transformaciones del proceso modernizador se extendieron a los distintos sectores sociales con posibilidad de acceso a bienes y beneficios por igual.

Eduardo Elena (2011) ha estudiado el impacto que estas transformaciones tuvieron en el consumo de los distintos sectores sociales y en los imaginarios derivados de ello. Una de las principales innovaciones fue el surgimiento del confort como un elemento fundamental de la vida digna. A diferencia de los tradicionales reclamos por las necesidades básicas que esgrimían sectores socialistas y anarquistas, en estos años el acceso a bienes de consumo y a actividades de ocio y entretenimiento pasaron a ser un componente esencial del bienestar.

El desarrollo de nuevas modalidades de consumo expandidas a todos los sectores sociales llevó a que la segunda mitad de la década fuera caracterizada por Félix Luna (1987) como un período en que “Argentina era una fiesta”. Este panorama lo describe del siguiente modo:

“...un poder adquisitivo nuevo, mágico, que se ejercitaba en la adquisición de muchas cosas, antes vedadas. En no pocos casos se trataba de elementos innecesarios: prendas de vestir para paquetear, artefactos de menaje prescindibles o poco prácticos y sobre todo diversión (...) Pero precisamente en esto radicaba una buena parte de la felicidad que gozaban anchos segmentos del cuerpo social: en tener, ostentar, gastar cosas adicionales, algo que nunca habían podido hacer porque la estrechez de los años anteriores les había obligado a adquirir sólo lo imprescindible” (1987:466).

El universo que se configuró en estos años llevó a un clima de incertidumbre distinto al de los años anteriores. No era aquí el desasosiego lo que primaba sino la idea de un terreno abierto a posibilidades. Nada era estable y todo se estaba configurando. Las propias

distinciones sociales entre las élites y los sectores populares eran discutidas desde las dinámicas de movilidad social y la conformación de nuevos sectores medios y una flamante burguesía.

Es en este contexto que se consolida la comedia de fiesta. Este término ha sido utilizado por varios autores, como Luna. En su trabajo, habla del ‘cine de fiesta’ para describirlo como “tilinguerías para un público acostumbrado por el cine norteamericano a comedias ñoñas (...) el cine argentino de la fiesta fue, mayoritariamente, comercial y superficial” (1987:482). Esta visión ha sido extendida en otros trabajos que han retomado el cine del período leyéndolo primordialmente desde una perspectiva política. Di Núbila, por ejemplo, las describe 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). José Agustín Mahieu, por su parte, no se detiene en el género y simplemente caracteriza al cine del período peronista como uno de “calidad y economía del cine paralizadas. Censura latente, negociados y favoritismos en los créditos. Auge del cine falsamente internacional, híbrido de la comedia rosa, el melodrama hueco” (1966:73).

Esta visión entre despectiva y reductiva ha comenzado a cambiar en los últimos años, fundamentalmente a partir de la figura de unos de los principales directores del género, Carlos Schlieper. Textos como los de Taccetta (2011) o García (s/d) destacan su lugar extraordinario dentro de la historia cinematográfica argentina. Recientemente la retrospectiva de la que fue objeto en el Festival de Cine de Buenos Aires (BAFICI) en 2014 y el libro publicado para acompañarla han colaborado en la difusión de su obra.

Schlieper, junto con Christensen, fueron los dos directores más consistentes dentro de la comedia de fiesta y permiten ser pensados desde una mirada autoral. En las películas de ambos prevalece un clima jovial y exultante con jóvenes burgueses sin mayores preocupaciones en la vida que disfrutar los beneficios de la sociedad y la sexualidad moderna.

La comedia de fiesta retomó estas líneas para crear un imaginario basado en la celebración de la inestabilidad del mundo. Se puede volver por lo tanto al planteo de Kathleen Rowe (1995) sobre la comedia como formulación de un nuevo orden frente a la alteración de uno previo. Aquí el tema central es el aprovechamiento de las posibilidades del mundo moderno para construir una nueva sociedad y la puesta en cuestión de las bases de la sociedad tradicional.

En este cine se conjugó por lo tanto las propuestas filmicas del cine de ingenuas con los textos teatrales y las distintas formas de la comedia cinematográfica que circulaban. Un claro ejemplo de esta idea se ve en el comentario de Domingo Di Núbila sobre *El retrato*, cuando dice que “obtuvo una buena versión local de un género que tenía influencias de la comedia húngara, la *pochade* francesa y la farsa lunática norteamericana adobada con *slapstick*” (1959:88).

Generalmente se ha asociado este cine con la *screwball comedy* norteamericana por su foco en la comedia romántica alocada y frenética. Sin embargo, sus conexiones más cercanas son dos directores norteamericanos generalmente considerados como externos a este género: Preston Sturges y Ernst Lubitsch. Al analizar la obra de estos realizadores, Christopher Beach (2002) plantea que a diferencia de otros directores de su período, ellos no se refieren directamente a la problemática social o de clases. Más bien, incorporan estos problemas dentro del marco de las convenciones e instituciones de la sociedad, subvirtiéndolos y discutiéndolos junto con otras bases de la sociedad como la familia, las tradiciones y el honor. Algo similar sucede con la comedia de fiesta. Las clases sociales tradicionales no aparecen y son reemplazadas por jóvenes burgueses con profesiones liberales. Son personajes sin referencias en el pasado, que viven en un mundo de presente constante e incierto. Domina estas películas la pulsión vital que encuentra en el deseo su motor fundamental.

No es ya el idilio bajtiniano el que estructura su representación. Los personajes no están sublimados, no se presentan escenarios bucólicos ni relaciones puras donde se encuentra cobijo y resguardo de los peligros externos. Más bien, la comedia de fiesta puede ser pensada en sintonía con las propuestas de Richard Dyer (2002) que piensa el entretenimiento como una representación utópica. A partir de un análisis del musical de Hollywood, retoma la forma en que las nociones de escapismo y de concreción de los deseos confluyen en este tipo de representación. Señala en este sentido que no es ésta una utopía pensada desde la política o la moral en que se pone el foco en la forma de organizar la sociedad, como lo implicaría la tradición de Tomás Moro. En el entretenimiento, más bien, la utopía se liga a la idea de ‘algo mejor’, es puramente una subjetividad relacionada con la forma de sentir del humano, con lo emocional y lo afectivo.

En la comedia de fiesta, la dimensión utópica no se manifiesta como la creación de un mundo diferente sino que es la representación de la realidad que habita el espectador contemporáneo. A lo largo de los films hay referencias a espacios concretos, temáticas reales e instituciones existentes, pero son todas incorporadas a la representación festiva

del mundo moderno al que tanto temía el cine de ingenuas. Aquí, este universo inestable y lleno de posibilidades pasa a ser el centro de la celebración de sus protagonistas.

Es el objetivo de este capítulo estudiar la comedia de fiesta como un momento singular dentro del cine nacional. Para ello resulta necesario considerarlo en el contexto de la masificación del consumo y el acceso a bienes, la modernización urbana y la consolidación de la estructura social reorganizada. Al mismo tiempo, se toma en cuenta las tradiciones fílmicas y teatrales foráneas que circulaban en la industria del entretenimiento como parte de la modernidad vernácula propuesta por Miriam Hansen (1999; 2009).

Se considera dentro de esta celebración de la modernidad el lugar central ocupado por una visión optimista y festiva del deseo sexual que cuestiona el amor romántico y la monogamia. En el mismo sentido, se profundiza en las transformaciones que estas propuestas conllevan en los imaginarios de masculinidad y femineidad. Al considerarlos desde el lugar del cosmopolitismo, se plantea comprenderlos dentro de una presencia más activa de la esfera pública y una exaltación de las posibilidades de ocio y entretenimiento de la ciudad moderna.

Por otro lado se hace hincapié en los aspectos formales y las innovaciones que supone la comedia de fiesta dentro del lenguaje fílmico. Se considera en este sentido la construcción de una realidad arrasada por el torbellino de la modernidad, que lleva a la exaltación del disfrute del presente. En una dirección similar, se analiza la irrupción de locaciones y escenarios reconocible que ancla la utopía de la inestabilidad moderna en la cotidianeidad del espectador. Por último, se ahonda en las estrategias de la comedia que adquiere aquí un nuevo potencial disruptivo del orden tradicional y de las formas clásicas de la narración fílmica.

### **Transformaciones en la sociedad y la industria del entretenimiento**

El estreno de *La pequeña señora de Pérez* en 1944 marcó un cambio sustancial en los caminos de la comedia burguesa. Protagonizado por la misma pareja de *Los martes, orquídeas*, transformó a Mirtha Legrand de una adolescente apocada en una joven moderna. Al mismo tiempo, confrontó al universo de las ingenuas con el mundo exterior y lo dotó de vitalidad y dinamismo.

La película cuenta la historia de Julieta Ayala (Legrand), una estudiante del último año del Liceo N°1. Fingiendo estar enferma para no afrontar un examen es visitada por el doctor Carlos Pérez (Juan Carlos Thorry) y entre ellos nace rápidamente el amor. Luego

de un breve cortejo se casan, y tras la luna de miel, Julieta pasa a conocer la vida de la mujer casada, asistiendo a recepciones y organizando partidas de bridge. Al aburrirse rápidamente de esta vida, decide regresar a la escuela sin que se entere su esposo, fingiendo ser huérfana. A partir de allí su vida alterna entre los tiempos dedicados al estudio y al hogar, derivando en complicaciones y engaños varios que culminan eventualmente en el develamiento de la verdad y la conciliación final entre los distintos ámbitos de su vida.

Desde una mirada cómica, el film se permite reflexionar sobre los nuevos roles que se estaban abriendo tanto en la sociedad como en el universo de la representación cinematográfica para la mujer. En un contexto de disputa entre los roles tradicionales de dueña del hogar y madre, y las nuevas posibilidades del mundo laboral y la esfera profesional, se vale de la estructura farsesca de la comedia para criticar y ridiculizar los discursos sociales y mediáticos imperantes abriendo a su vez las puertas para la discusión y la representación de nuevos modelos posibles.

Según Christensen, cuando Legrand se soltó el pelo y se comenzó a vestir como mujer dejó el universo virginal de la ingenua para abrazar una nueva personalidad que encontró una gran respuesta favorable del público (Russo e Insaurralde, 2013). La película fue un éxito de tal magnitud que al año siguiente tuvo una secuela, *La señora de Pérez se divorcia* (1945), con el mismo elenco y mismo equipo técnico. Aquí ya la ingenua no estaba presente, sino que la historia era sobre los celos y la tentación de la infidelidad entre la pareja protagónica.

Lo interesante de esta secuela es que ambas películas se basan en textos dramáticos extranjeros sin ninguna conexión entre sí. Mientras que la primera toma el argumento de *Esposa en penitencia* del húngaro Stephan Bekeffi, su secuela es una adaptación de *Divorciémonos*, del francés Victorien Sardou. Esto demuestra el nivel de experticia al que había llegado la asimilación de la comedia sofisticada internacional dentro del cine argentino. Se había creado un universo coherente y continuo en las películas que permitía llevar adelante de forma fluida este tipo de estrategias. Los textos que ya hacía años circulaban en el teatro nacional comenzaron gradualmente a hacerse un espacio dentro de la cinematografía argentina. Entre las comedias de fiesta se puede encontrar una variedad de fuentes teatrales de distintos orígenes<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Fueron pocos en este sentido los argumentos para el cine, aunque debe destacarse las dos primeras incursiones de Carlos Schlieper en el género –*El retrato* (1947) y *Cita en las estrellas* (1949)- fueron guiones originales de Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh.

- *Adán y la serpiente* (Carlos Hugo Christensen, 1946) se basa en *La dama blanca* de los italianos Guillermo Zorzi y Aldo de Benedetti, que había sido llevada al cine en Italia en 1938 por Mario Mottoli.
- *Con el diablo en el cuerpo* (Carlos Hugo Christensen, 1947) es una versión de *Ho perduto mio marito* del italiano Giovanni Cenzato, con versión previa de Enrico Guazzoni en ese país, en 1939.
- *Arroz con leche* (Carlos Schlieper, 1950) es una adaptación de *Noche en Viena* de Carlos Noti.
- *Cuando besa mi marido* (Carlos Schlieper, 1950) retoma la obra *Sexteto* del húngaro Ladislás Fodor que ya había sido parte del film episódico estadounidense *Tales of Manhattan* (Julien Duvivier, 1942).
- *Cosas de mujer* (Carlos Schlieper, 1951) se basa en *El abogado Bolbec y su marido*, del francés Louis Verneuil, con versiones previas en Estados Unidos (*The World at Her Feet*, Luther Reed, 1927) y Francia (*Maître Bolbec et son mari*, Jacques Natanson, 1934)<sup>2</sup>.

La tendencia hacia este tipo de relatos había llevado a lo largo de la década también a los dramaturgos argentinos a volcarse hacia estos géneros, incorporando influencias norteamericanas y europeas. Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari se constituyeron en una dupla pionera en la comedia musical en 1944, con historias de enredos amorosos y una sutil mirada crítica sobre las costumbres y tabúes de la época. Señala Pablo Gorlero (2004) que en sus obras se alejaban del criollismo y emulaban la espectacularidad de las obras norteamericanas. Entre sus títulos se contaban *Si Eva se hubiese vestido* (1944), *Luna de miel para tres* (1947) y *El otro yo de Marcela* (1948)<sup>3</sup>. Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, por su parte, presentaron a finales de la década *Esposa último modelo*, protagonizada por Paulina Singerman, que pronto fue llevada al cine con Mirtha Legrand. Una de las características fundamentales de este desarrollo dentro del teatro argentino era la posibilidad que se le presentaba a autores y adaptadores de dejar de lado los escenarios de alcurnia europeos y situar estas historias en el territorio de la burguesía nacional. Con las élites tradicionales en declive, este sector se estaba posicionando en el centro de la

---

<sup>2</sup> También otros films no abordados aquí se basan en esta circulación de obras dramáticas internacionales, como por ejemplo *Treinta segundos de amor* (Luis Mottura, 1947), que adapta la obra homónima del italiano Aldo de Benedetti, que tenía una versión previa de 1936 dirigida por Mario Bonnard, o *Novio, marido y amante* (Mario C. Lugones, 1949), que retoma la obra *Mademoiselle Ma Mere* de Verneuil, que había sido filmada en 1938 en Francia por Henri Decon.

<sup>3</sup> Esta última contó con una versión cinematográfica dirigida por Alberto de Zavalía en 1950 y protagonizada por Delia Garcés.

escena. Con él también se iban transformando los imaginarios que circulaban y las aspiraciones que se proponían para los sectores ascendentes.

Junto con ello, la modernidad pasaba a tener un nuevo significado. Si en los años previos su representación estaba ligada a lo extranjero, lentamente iba siendo planteada como un escenario prometedor. Aquí cobran sentido nuevamente las propuestas de Victoria de Grazia (2009) sobre la americanización. A diferencia de la modernidad europea, el estilo americano implicaba mayor universalismo e integración, lo cual iba en sintonía con las ideas de movilidad social y democratización del bienestar.

La posguerra y el surgimiento del peronismo fueron factores claves en la consolidación de este nuevo imaginario. 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). Esta idea permeaba el desarrollo del consumo y la idea de que la vida de los sectores altos era posible para todos los argentinos. Ello queda claro en las palabras de Eva Perón en *La razón de mi vida*, donde señala, cuando habla de sus instituciones, que

“(...) mis ‘hogares’ son generosamente ricos... más aún, quiero excederme en esto. Quiero que sean lujosos. Precisamente porque un siglo de asilos miserables no se puede borrar sino con otro siglo de hogares ‘excesivamente lujosos’. Sí. Excesivamente lujosos. (...) No, no tengo miedo (de que los pobres se acostumbren a vivir como ricos). Por el contrario; yo deseo que se acostumbren a vivir como ricos... que se sientan dignos de vivir en la mayor riqueza... al fin de cuentas todos tienen derecho a ser ricos en esta tierra argentina...” (cit. por Ballent, 2005:153).

Este proceso no fue uniforme ni coherente sino que implicó mensajes contradictorios que exaltaban tanto la vida pública como la familiar, la liberalización de costumbres al mismo tiempo que el respeto a un conjunto de tradiciones. Estas contradicciones no fueron propias del peronismo, sino que formaron parte de la realidad de posguerra en el escenario internacional. El auge del consumo como mecanismo para revitalizar economías destruidas por la guerra presentaba disyuntivas morales frente a la realidad social y las consecuencias éticas del conflicto bélico.

Un espíritu similar se presentaba a nivel global y encontraba su manifestación en la producción filmica internacional. Mike Chopra-Gant (2005) estudia en este sentido la cinematografía norteamericana de la posguerra, discutiendo la primacía en los estudios académicos de la teoría del *zeitgeist* que plantea al *film noir* como principal manifestación del espíritu de la época. En este sentido, retoma los listados de películas más taquilleras para demostrar cómo el público alternaba entre representaciones oscuras del mundo moderno con otras bucólicas del universo familiar o celebratorias de la ciudad moderna. En esta multiplicidad busca demostrar la incertidumbre que dominaba en las representaciones filmicas con respecto al mundo contemporáneo, que alternaban entre festejar y condenar las prácticas cotidianas de la vida urbana.

La vida moderna urbana al mismo tiempo iba permeando los universos de representación tanto de las cinematografías centrales como de las industrias en formación. La comedia sofisticada jugó un rol destacado en los intentos de conformación de cinematografías regionales como la chilena y la venezolana en esos años<sup>4</sup>. De un modo similar, países con cines más desarrollados en la región como Brasil, México o España incursionaron en este género para representar las tensiones del mundo moderno<sup>5</sup>. En todos estos casos resultaba central la reestructuración social que implicaba el surgimiento y consolidación de los sectores burgueses y, con ellos, de la modernidad de posguerra. Esto es algo que en el cine europeo ya se daba desde los años '30, donde la burguesía lentamente había ido reemplazando a la nobleza como protagonista de las comedias románticas (Crisp, 2002). En Argentina, la consolidación de la burguesía como protagonista de las comedias románticas festivas había comenzado en paralelo al reinado del cine de ingenuas. Sin embargo, en la primera mitad de la década no se había logrado configurar como un género coherente y constante, sino que eran manifestaciones aisladas que probaban directores y figuras. *En el último piso* o *El pijama de Adán* fueron de los primeros protagónicos de Zully Moreno, presentada como joven moderna. En estas películas ya se mostraba de modo más simpático la sexualidad y la movilidad de clases. En *En el último piso*, por ejemplo, la protagonista es la hija del encargado de un edificio quien finge frente a sus amigas vivir en el piso superior del mismo. Cuando llega el verdadero propietario del inmueble, la joven monta un engaño que pone en primer plano los imaginarios sobre la juventud burguesa y el ascenso social.

---

<sup>4</sup> Cfr. Peirano y Gobantes (2015) sobre ChileFilms y Colmenares (1999) sobre Bolívar Films.

<sup>5</sup> Cfr. Paranaguá (2003), Fernández Colorado y Couto Cantero (2001), Dennison y Shaw (2004), García Riera (1986).

Se presentaban ya en estas películas algunas constantes que luego se consolidarían en el centro de la comedia de fiesta, como las imágenes de la ciudad y sus edificios modernos, las intrigas amorosas y las falsas identidades, y las mujeres modernas. Siguiendo la descripción de Toussonian (2013), éstas se caracterizaban por su salida al trabajo, su mayor propensión a las actividades de ocio y una sexualidad más abierta ligada a una mayor autonomía en la vida pública. Ello permitía a la industria probar a actrices que no podían encuadrarse dentro del modelo de la ingenua. Zully Moreno, Silvana Roth y Malisa Zini protagonizaron algunas de estas películas para lentamente ir cobrando relevancia dentro de la producción nacional. Sin embargo, sus films todavía no lograban despegarse de la impronta moral de las ingenuas, y tendían siempre a finales moralizantes, donde se castigaban las libertades. En *En el último piso* la joven recapacita sobre sus errores, pide perdón y logra ascender socialmente por vía del matrimonio.

Fue recién de la mano de directores como Carlos Hugo Christensen y Carlos Schlieper que la comedia logró liberarse de este mandato y abrazar sus posibilidades disruptivas<sup>6</sup>. Si bien la teoría de autor resulta problemática para el análisis del cine clásico, y más aún en Argentina, figuras como Schlieper y Christensen presentan una obra con suficiente coherencia temática y estilística que permiten ser analizados desde esta perspectiva. Ambos habían comenzado su carrera a comienzos de la década trabajando en distintos géneros tradicionales e incluso habían dirigido películas de ingenuas – *Papá tiene novia* (Schlieper, 1941) y *La novia de primavera* (Christensen, 1942). Ya en estas películas habían comenzado a manifestar intereses y estilos propios que desarrollarían más abiertamente en la segunda mitad de los años ‘40s.

Schlieper se había acercado a la comedia sofisticada en dos películas con Amanda Ledesma – *Si yo fuera rica* (1941) y *Mañana me suicido* (1942)- que correspondían más a un modelo Capra con preocupaciones sociales. En películas como *El sillón y la gran duquesa* (1943) ya había demostrado su admiración por el cine de Ernst Lubitsch y René Clair, propenso a la representación de escenarios alejados del costumbrismo. Sin embargo, esa película muestra también el modo en que las convenciones filmicas no le permitían del todo desarrollar su visión del mundo. En el final del film, se impone una conclusión convencional y formalmente estática que frena y contradice el relato.

---

<sup>6</sup> Otros directores como Luis Mottura (*Un beso en la nuca*, 1946) o Mario C. Lugones (*Miguilas en la cama*, 1949) se acercaron también a este género a partir de la adaptación de comedias teatrales europeas que circulaban en los escenarios porteños desde la década anterior. Sin embargo, sus películas no lograron asumir cabalmente el espíritu moderno en su realización y tendieron más hacia representaciones estáticas y declamatorias.

Fue recién con el surgimiento de Emelco, un sello productor fundado por Kurt Lowe en 1946, que pasó a tener mayor libertad de acción. Allí realizó la primera película de la compañía, *El retrato*, que fue la primera de un ciclo de comedias festivas que realizaría en los años siguientes. Hasta 1952, cuando sufrió un infarto y debió reducir su actividad, mantuvo un ritmo continuo de comedias que construyeron un mundo homogéneo y coherente.

Christensen, por su parte, había ingresado a Lumiton luego de destacarse en el campo radiofónico, y en 1941, había dirigido su primera película, *El inglés de los güesos*. A partir de mediados de la década comenzó a perfilar más claramente su universo autoral cuyo principal elemento fue el deseo sexual como motor de celebración y destrucción. Con esta temática como centro, llevó adelante una serie de melodramas eróticos como *El ángel desnudo* (1946) o *Los pulpos* (1948), que han sido sus films más estudiados. Al mismo tiempo, hacia mediados de la década dirigió un conjunto de comedias poco analizadas y que expresan los aspectos más carnavalescos de la comedia de fiesta: *Las seis suegras de Barba Azul* (1945), *Adán y la serpiente* y *Con el diablo en el cuerpo*<sup>7</sup>.

A diferencia de Francisco Mugica, quien había significado un quiebre con el cine anterior al presentar una nueva visión del mundo en películas como *Así es la vida* y *Los martes, orquídeas*, Christensen y Schlieper manifestaron una continuidad con el cine de ingenuas. No renunciaron a su universo sino que lo resignificaron para abrirlo a la modernidad. En el mismo sentido, el repertorio de actores protagónicos y secundarios no se alteró tanto en el paso del cine de ingenuas a la comedia de fiesta, sino que siguieron sus principales figuras, adaptando sus roles a este nuevo universo.

Los galanes de estas películas habían sido en su mayoría ya parejas románticas de las ingenuas. Juan Carlos Thorry, Ángel Magaña, Esteban Serrador y Osvaldo Miranda fueron de los principales nombres que encarnaron al costado masculino de las parejas protagónicas. A ellos se sumaron George Rigaud o Roberto Escalada, que pasaron a encarnar hombres modernos. De igual modo figuras secundarias como Felisa Mary, Alberto Bello, María Santos, Miguel Gómez Bao y Tito Gómez, continuaron como parte del universo de la comedia burguesa. Al igual que el resto, pasaron de ser figuras contenedoras y armónicas del mundo ingenuo para ser parte de esta realidad alocada.

---

<sup>7</sup> Carlos O. García, al analizar su obra, sostiene que “es evidente que el tono de la comedia no se muestra acorde con el claroscuro visual ni con los desgarramientos anímicos que se revelan como los más afines al temperamento de este realizador” (1992:44). Sin embargo, se pueden considerar estas comedias en una misma línea autoral que sus célebres melodramas eróticos, donde la sexualidad otra vez ocupa un lugar central, pero aquí desde una óptica celebratoria y festiva.

La mayor continuidad con el cine de ingenuas se expresó justamente en las adolescentes que, siguiendo el ciclo vital, pasaron de ser niñas inocentes a ser jóvenes burguesas. María Duval fue quien tuvo mayores problemas para poder incorporarse a este mundo dado que su texto estrella estaba demasiado ligado a la huérfana melodramática como para poder convertirse drásticamente en el tipo de mujer que se esperaba en este cine. En un primer momento alternó en melodramas como *La honra de los hombres* (Carlos Schlieper, 1946) o *Historia de una mala mujer* (Luis Saslavsky, 1947), interpretando generalmente a la mujer honrada, contraparte de la protagonista femenina. Fue justamente Schlieper quien decidió explotar otras posibilidades de la actriz y desarmar su papel de ingenua en *La serpiente de cascabel* (Schlieper, 1948), donde alteraba uno de sus espacios de referencia como lo era el colegio de señoritas y la transformaba en una mujer con deseo sexual.

Duval demostró así sus posibilidades para una actuación más alocada y protagonizó luego dos comedias de fiesta, *Cita en las estrellas* (Schlieper, 1949) y *El extraño caso de la mujer asesinadita* (Boris H. Hardy, 1949). En ambos interpretó a jóvenes casadas envueltas en romances extramatrimoniales. A diferencia de sus antecedentes melodramáticos, estos films la festejaban en sus infidelidades y la presentaban como una joven moderna. Esta faceta sin embargo no fue explotada más allá, ya que en 1949 la actriz contrajo matrimonio y se retiró de la actuación.

Mirtha Legrand en cambio, luego de su transformación con la señora de Pérez, pasó a ser la principal figura del género<sup>8</sup>. Aquí pudo adoptar su rol de joven representante del mundo burgués y desarrollar del todo su faceta de *farseuse*. Como señala Posadas (2009), en este registro de actuación se debe engañar pero al mismo tiempo actuar como víctima inocente para generar mayor complicidad con la audiencia. Esta relación de confabulación con el público se transformó así en un aspecto fundamental de la comedia de fiesta<sup>9</sup>.

La comedia de fiesta no fue por lo tanto una ruptura sino una reconfiguración de la comedia burguesa. El mundo en que se situaba seguía siendo un territorio incierto y con amenazas al orden establecido. En lugar de replegarse frente a él, estas películas lo abrazaron, celebrando el terreno abierto a posibilidades. De este modo, se entroncaron en caminos similares a distintas cinematografías internacionales que festejaban el mundo moderno sin dejar de considerar su inestabilidad. Para hacerlo tomó los mismos

---

<sup>8</sup> Según Nérida Romero, esposa de Schlieper, el director veía a Mirtha Legrand como “una señora de su casa que, de paso, hacía cine. No la consideraba una actriz sino una personalidad” (Posadas, 1994:28).

<sup>9</sup> La reconfiguración de su texto estrella se amplió luego a otros géneros como el policial en películas como *Pasaporte a Río* (Daniel Tinayre, 1948) o *La vendedora de fantasías* (Tinayre, 1950). Allí también jugó con ideas de glamour y dobles identidades, acercándose a la modernidad desde otros espacios.

ingredientes del cine previo, marcando una continuidad en directores, actores, guionistas y escenarios. Con ellos, sin embargo, se generó un nuevo producto donde la modernidad se personificó en distintas manifestaciones, desde los protagonistas a sus escenarios y las estrategias narrativas que se utilizaron.

### **Hombres y mujeres en la comedia de fiesta**

Al mantener los mismos actores que el cine de ingenuas, las transformaciones que conllevó la comedia de fiestas se tornan más evidentes. Una de las características fundamentales de aquel cine había sido la preeminencia del amor romántico asexual, con mujeres soñadoras y hombres castos refugiados en la armonía del hogar burgués. En este nuevo modelo, ambas figuras se transformaron en personajes cuyas motivaciones partían de la vitalidad del deseo sexual al mismo tiempo que se ponían en discusión sus roles en la familia y en la sociedad.

Los roles femeninos han sido uno de los aspectos más analizados en los trabajos que han abordado estas películas. Natalia Taccetta (2011) destaca la mirada innovadora sobre lo femenino y la sexualidad mientras que Santiago García (s/d) describe a Schlieper como el primer feminista y lo señala como un adelantado a su época. María Valdez (2014a), por su parte, centra su análisis de *Arroz con leche* en las políticas de género y la ‘resistencia frente a la heteronorma’. En todos los casos, lo que llama más la atención son las formas en que la comedia de fiesta transforma a las mujeres en seres autónomos y decididos.

Es interesante, en este sentido, que esta transición de ingenua a joven moderna se presenta tematizada ya en una de las primeras comedias de fiesta. *Adán y la serpiente* es la historia de Susana (Tilda Thamar), una joven inocente casada con Tomasito (Enrique Serrano), un dentista varios años más grande que ella. Frente a las repetidas infidelidades del marido, la madre de la joven le recomienda que deje de lado su candidez y sea más activa sexualmente. Cuando el matrimonio va de vacaciones a Mendoza, se hospedan en un hotel revolucionado por las andanzas nocturnas de la Dama Blanca, una mujer que por las noches se introduce en las habitaciones de los huéspedes masculinos. Luego de que Tomasito recibe la visita de la misteriosa figura, Susana decide transformarse en una segunda Dama Blanca, para despertar los celos de su marido. A partir de allí, sigue una comedia de enredos, malos entendidos y falsas identidades que culmina con la feliz pareja recuperando su vitalidad<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> No es solamente la protagonista quien se ve alterada por la sexualidad sino que es destacable el personaje de la joven Ginebra, una de los huéspedes del hotel. La niña aparece constantemente vistiendo ropas

La puesta en crisis de la identidad femenina frente a la sexualidad es uno de los grandes temas que recorre la obra de Christensen. Ello ya se había presentado en sus películas anteriores como *Dieciséis años* o *La pequeña señora de Pérez*. En ellas, la aparición del deseo desequilibraba la forma en que las propias protagonistas se veían a sí mismas. En *Adán y la serpiente*, esto es ligeramente alterado. Susana no es ignorante de esta dimensión de la vida, sino que no logra llevarla adelante dentro de su matrimonio. La película empieza con la joven discutiendo su matrimonio con su madre, quien le recuerda que la vida no es un cuento de hadas. Cuando la madre le pregunta “¿Para qué te casaste?”, Susana susurra avergonzada “Mamá...” frente a lo cual la madre responde “Bueno, además de eso...”. El conflicto de la joven pasa por lo tanto por la necesidad de congeniar su lugar de esposa con sus necesidades físicas.

Este problema se presenta claramente en su rechazo a la forma en que la ve su marido. Tomasito la describe como un “jardincito ordenadito con sus canteros pulcramente dispuestos y sus senderos simétricos cubiertos de grava, sin una mala hierba”. Susana reniega de esta descripción y cuando en Mendoza se encuentra con una amiga se declara conocedora de las infidelidades de su esposo. Mientras lo hace, se mira al espejo, reforzando el conflicto de identidad entre la imagen santificada que muestra y los deseos internos de cambiar y decide pasar a ser una jungla con misterios y flores venenosas.

La puesta en marcha de su transformación comienza cuando Aquila, un empleado del hotel le comenta a la joven sobre las andanzas de la Dama Blanca. Así le comenta que “Las mujeres se miran como enemigas, las sospechadas se irritan por serlo, y las insospechadas porque no lo son. Los hombres no ven la hora de irse a acostar”. En esta escena, Christensen filma a la actriz en un plano medio inclinado con un fondo negro, una composición de la imagen a la que el director recurre usualmente en su obra cada vez que sus personajes femeninos comenzaban a caer en la perdición de la sexualidad. Susana está vestida con ropas blancas y tiene los ojos muy abiertos, absortos. Iluminada desde atrás, el contraste de su perfil diáfano con el fondo oscuro resalta su sensación de inestabilidad. La escena termina con Aquila alertándole sobre los peligros que esta realidad suponen sobre su pureza: “He tenido el honor de conocerla hace apenas unas horas y ya noto en

---

provocativas mientras los otros personajes comentan sobre la Dama blanca, frente a lo cual siempre se le pide que se retire. Alrededor de ella se realizan muchos chistes de doble sentido, como cuando el personaje de Olga Zubarry se queja de que “Siempre tiene la boca llena”, frente a lo cual Tomasito aclara pícaramente que “Está llena de preguntas”. De igual modo cuando Ginebra se queja de que siempre le ordena que vaya a la cama, pregunta a Aquila (Tito Gómez) “¿Siempre a la cama! ¿Le parece lindo?” y él le responde embobado “No sé...” frente a lo cual la niña lo abofetea indignada.

usted, sin embargo, una transformación inequívoca”. Lentamente, frente a la mirada ajena, Susana comienza a dejar de lado su imagen de santa para asumir una nueva identidad.

Cuando Susana pasa a ser una nueva Dama Blanca, el film no lo explicita en un primer momento. En cambio, se pasa directamente a una escena donde la joven se pasea por la pileta del hotel. A diferencia de las ropas tradicionales que venía usando, aquí se la ve con un traje de baño de dos piezas que despierta la mirada lasciva de todos los hombres. Vestida así le revela a su esposo sus andanzas nocturnas. Thilda Tamar cambia, a partir de este momento, el registro de su voz y su gestualidad, asumiendo un rol más seductor y conocedor del mundo, mientras alterna en una disputa verbal con dobles sentidos con su marido. Stephen Greenblatt (1988) sostiene que los duelos verbales de las comedias románticas provienen de la comedia isabelina donde reemplazaban la excitación de la pareja a punto de concretar el acto sexual. De este modo, el cine los retoma como una de las estrategias para remitir al deseo carnal de sus personajes.

El conflicto se resuelve en la noche de año nuevo en una fiesta de disfraces, terreno ideal para los engaños y las falsas identidades. Allí Susana coquetea con otros hombres mientras suena una música frenética. Todos los planos son cubiertos por guirnaldas y personajes correteando que refuerzan lo carnavalesco. Luego de lograr una confesión de amor de Tomasito, Susana lo visita vestida de Dama Blanca, y decide resolver su conflicto identitario. En un primer plano, mientras mira al horizonte, expresa que “el jardincito ya no existe, lo ha invadido la vegetación salvaje del trópico. Ahora es una selva virgen, una jungla con sus misterios, sus fieras, su temperatura, su silencio”. La composición del cuadro es similar a la de las ingenuas cuando en el balcón de sus casas exclamaban sus deseos románticos, sólo que así se transforma en una celebración de la sexualidad activa de la mujer. *Adán y la serpiente*, por lo tanto, introduce a las mujeres al mundo moderno y las invita a asumir las nuevas identidades que éste les propone.

Sostiene Echart (2005), retomando a Cavell, que uno de los ejes principales de las comedias románticas es la historia del descubrimiento de la identidad de los personajes, principalmente de la mujer. Es este el caso de la mayoría de las protagonistas de las comedias de fiesta, que se enfrentan a un mundo que les abre nuevos caminos y les pone en crisis sus imágenes tradicionales. La crisis identitaria de las mujeres no se limita en la comedia de fiesta a lo sexual, sino que se expande asimismo a su rol en la sociedad. Como señala Kriger, “comenzó a vislumbrarse un espacio diferenciado para las mujeres dentro

de las películas locales, con personajes femeninos que, sin incurrir en graves transgresiones morales, iban a contrapelo de la normativa tradicional” (2009:235)

Es este el conflicto de *Cosas de mujer*, donde Cecilia Valdez (Zully Moreno) no está interesada en disfrutar el ocio de la ciudad moderna sino en desarrollarse como profesional. La película cuenta la historia de esta heredera del estudio de abogados familiar que debe repartirse entre su éxito laboral y su rol de, ama de casa, madre y esposa. La comedia familiar se vuelve comedia de enredos cuando Edmundo, su marido (Ángel Magaña), se cansa de la poca atención de su esposa y decide comenzar a ver a otra mujer casada (Nélida Romero). Frente a estos problemas, Cecilia busca equilibrar los distintos ámbitos de su vida sin por ello renunciar a sus deseos y pasiones personales.

El rol difuso de Cecilia en la sociedad es resaltado ya en la forma en que los demás personajes se refieren a ella como el Dr. Valdez. La inversión de roles domina la primera mitad del film, donde Edmundo se dedica al hogar y los hijos mientras ella trabaja. Él tiene un empleo como director de una compañía química, por lo cual no es el lugar de proveedor del hogar el que se pone en crisis, sino que son los roles hacia el interior de la familia. Esta problemática se explicita cuando, luego de que Cecilia se entera de las infidelidades de Edmundo, discuten sobre su rol en la casa. La escena es presentada mientras hacen las camas, lavan los platos y atienden a sus hijos, con la cámara siguiéndolos por los distintos rincones del departamento. Entre medio de ello, Edmundo lidia con el mayordomo y Cecilia con un cliente. La discusión es una serie de planteos que expresan los puntos de vista de cada uno, resaltados por el contexto en que se presentan. En lugar de un montaje de plano y contraplano, son presentados siempre en la misma imagen y sin desequilibrios dentro de ella. De este modo, el film no toma partido por ninguna de las dos partes sino que lo presenta como una discusión válida y necesaria. Las ansias laborales de la mujer no implican, de todos modos, una pérdida de ciertos atributos asociados en los relatos tradicionales a lo femenino. Cuando se prueba su ropa para recibir un premio como abogada se preocupa por su birrete y se queja de las mangas ridículas de su toga. Cuando en la segunda mitad del film decide dejar de lado su profesión para salvar su matrimonio, pasa a comportarse como las otras mujeres modernas, bailando y cantando en fiestas y reuniones sociales. Aquí Schlieper juega con las imágenes más asociadas a Zully Moreno, quien había protagonizado algunas comedias sofisticadas en los inicios de su carrera, pero era más reconocida por sus fastuosos melodramas. Cecilia pasa a ser una mujer más claramente sensual, con pelos sueltos, vestidos lujosos y deseos carnales, más parecida a los papeles que habían convertido a Moreno en una estrella.

La película debe congeniar por lo tanto no sólo la faceta doméstica y la laboral de Cecilia, sino también el texto estrella de su actriz con las necesidades del argumento. El final del film intenta hacerlo, volviendo a las imágenes de su prólogo. Allí, Cecilia, sentada frente a su tocador, se peina mientras habla a cámara, explicándole al espectador que ha logrado encontrar un equilibrio entre su rol doméstico y su lugar público como abogada. De este modo, el personaje encuentra un punto medio. Al mismo tiempo, al presentarla en una relación directa con el público, el film logra tornar a Moreno en una figura más cercana al espectador, sin por ello borrarle su glamour y su distinción.

Cecilia es un personaje característico de las comedias de fiesta de Schlieper. Como plantea Melzer, “las mujeres de Schlieper siempre se revelan capaces de asumir el papel más o menos contrario que la sociedad les ha destinado, con o sin el consentimiento del galán de turno” (1998:185). Esto se presenta también en la forma en que el director retoma a estrellas consagradas de la pantalla cinematográfica para jugar alrededor de sus roles tradicionales. Es este el caso de Moreno en *Cosas de mujer*, María Duval en *La serpiente de cascabel*, Mirtha Legrand en *El retrato* o Amelia Bence en *Mi mujer está loca* (1952). En cada uno de estos casos, el personaje femenino es formulado en torno a los textos estrella de las actrices y se juega en torno a las expectativas que los espectadores depositan en ellas.

La transformación de las mujeres no se limita en estas películas solamente a las protagonistas, sino que todos los personajes femeninos pasan a ser expresiones de las posibilidades que se les abren en esos tiempos. A diferencia del cine de ingenuas, donde la mujer moderna era un personaje secundario que servía como contrafigura de la protagonista, aquí no quedan resabios de las muchachas inocentes.

En *Esposa último modelo* el universo femenino es quien lleva las riendas de la acción y subordina a los hombres a sus deseos. El film se centra en la historia de María Fernanda (Mirtha Legrand), joven huérfana, criada por sus abuelas, inútil para cualquier tarea doméstica, quien vive una vida de escapismo y diversión permanente ya que tiene sus finanzas aseguradas por los negocios y las empresas que ha heredado de sus padres. Luego de rechazar a su prometido encuentra en Alfredo (Ángel Magaña), un abogado al que conoce accidentalmente, al hombre de sus sueños. Convencidas de la urgencia de que se case con este hombre, sus abuelas (Felisa Mary y Amalia Sánchez Ariño) diseñan un plan estratégico para crear la ilusión de que ella es una experta ama de casa, habilidosa en la cocina y las tareas del hogar, concretando la fantasía del hombre, quien ansía encontrar

una mujer que sepa bordar y cocinar. Ya casados, Alfredo descubre la verdad y María Fernanda decide aprender a ser un ama de casa para salvar su matrimonio<sup>11</sup>.

A diferencia de Cecilia en *Cosas de mujer* que debe equilibrar sus deseos con los de su marido, María Fernanda decide por sí sola cuál será su destino y con quién lo vivirá. Desde el comienzo del film lo explicita, al abandonar a Lucas, su prometido. Luego de ser detenida por exceso de velocidad y desmanes al andar en motocicleta por la ciudad, él acude a rescatarla, ofreciendo su custodia. Ella, frente a la opción de la cárcel o una vida con él, elige quedar detenida, trabando la puerta para que nadie la fuerce a pasar de ese encierro físico a la vida con alguien cuyo gran defecto es no ser alegre.

A pesar de su negación a seguir el mandato social, no es por ello una mujer que renuncie a los valores tradicionales o a la decencia, pero sí establece una relación de desafío hacia estas pautas sociales. Como plantea Natalia Taccetta (2011), “ella es quien instauro el orden familiar, si es necesario por la fuerza, engañando, fingiendo y siempre llevando adelante la acción. El fin de este recorrido es, casi siempre, el broche de oro de la boda. Allí la redención por sus mentiras es completa”. En pos de este objetivo, María Fernanda cuenta con la complicidad de sus abuelas y sus sirvientes. No existe distinción de clase ni edad para participar del engaño, sino que todos los personajes femeninos son presentados como sujetos decididos e inteligentes.

El personaje más interesante en este sentido es la mucama que contrata María Fernanda al casarse. Si bien tiene la ayuda de todo el personal doméstico de sus abuelas, en el engaño que le presenta a Alfredo solamente cuenta con una empleada. Ésta es más remisa y cínica a participar de la farsa y constantemente amenaza con revelar la verdad. Cuando un día la protagonista vuelve a su hogar, encuentra a la empleada sentada en el escritorio de su esposo, trabajando sobre unos papeles mientras fuma. El espectador la observa a partir de un plano subjetivo de María Fernanda, que es subrayado y ampliado con un zoom. Con sorpresa se observa a la mucama preparando la conferencia que brindará en el Ateneo Femenino como Doctora en Filosofía y Letras. Explica asimismo que el trabajo de mucama le brinda casa, comida y un buen sueldo, y que gracias a los derechos laborales tiene asegurado su bienestar. María Fernanda, utilizando los mismos argumentos sobre indemnizaciones y seguros, la echa prontamente del hogar. Es así que incluso en los

---

<sup>11</sup> *Esposa último modelo* supuso un récord de público que según *Heraldo del Cinematografista* se debió a “la creciente holgura económica de la gran masa del público, el hecho de que el cine sigue siendo el espectáculo más barato del país y, en lo que a la capital respecta, la ventaja que representa para los espectadores la adopción de nuevos horarios de exhibición” (9 de agosto de 1950). De este modo refuerza la idea de fiesta señalada anteriormente ligada a la democratización del acceso al ocio y el entretenimiento.

pequeños personajes secundario se propone un rol femenino que se ha ido abriendo al espacio público, que no renuncia a la familia, pero ya no encuentra en ella su única razón de existir.

No fueron solamente las mujeres quienes se vieron alteradas en estas películas. El foco que se ha puesto generalmente en ellas ha opacado las innovaciones que la comedia de fiesta propone sobre los roles masculinos. Así como la mujer se transforma a partir del cosmopolitismo y el mundo moderno, también la figura del hombre cobra otra identidad. Se presentan aquí sus incertidumbres, sus debilidades y las posibilidades que se le abren con la redefinición de los roles en el ámbito doméstico.

Este cambio ya se había asomado en el cine de ingenuas con los hombres comunes que servían de contrapartes románticas. Ellos eran generalmente más asociados a una sensibilidad artística y un romanticismo asexuado. En ese sentido se diferenciaban del ideal más cercano al mundo del tango o los sectores populares con figuras como José Gola o Hugo del Carril. Los personajes interpretados por actores como Esteban Serrador o Ricardo Passano (h) en los romances adolescentes anunciaban el surgimiento de una nueva forma de representar los personajes masculinos<sup>12</sup>.

En la construcción de esta nueva idea es necesario retomar algunos de los postulados de Eduardo P. Archetti (2003), quien estudia cómo se conforman las distintas ideas de masculinidad en las primeras décadas del siglo. Allí liga la conformación de los estereotipos de masculinidad con la búsqueda de identidades, imágenes y símbolos en medio de los procesos de modernización. Plantea así que al entrar a la modernidad, Argentina produjo una serie de identidades contradictorias que ya no podían contenerse dentro de un solo imaginario. Retomando a Durkheim, destaca que los tiempos de cambios y transformaciones conllevan la posibilidad para los individuos de concretar nuevos ideales y experimentar el cambio como algo posible.

En el cine internacional, los años de posguerra pusieron en crisis los preceptos tradicionales asociados a los hombres. En el caso norteamericano, Mike Chopra-Gant (2005) lo relaciona con la incertidumbre del rol masculino en una sociedad que se había sabido valer sin ellos. Frente a ello, retoma las propuestas de Judith Butler sobre el género como una construcción performativa para pensar la masculinidad del cine de estos años.

---

<sup>12</sup> Es necesario dejar por fuera de estas transformaciones los casos de capocómicos como Pepe Arias o Luis Sandrini. En ellos las características del actor popular, las rutinas cómicas y las posibilidades narrativas de sus tramas implicaban la construcción de masculinidades alternativas, donde generalmente lo romántico era subsumido por el desarrollo de los personajes.

Señala al mismo tiempo que estas preocupaciones exceden al contexto post-bélico y se inscriben en un clima de época de reconsideración de distintos aspectos de la sociedad.

La comedia, con su base de engaños y falsas identidades supone por lo tanto un medio idóneo para la representación de dichas cuestiones. En esa línea, Henry Jenkins (1995) se detiene en las formas en que la psicología masculina puede ser objeto de risa. Retoma así a la identidad del hombre como una mascarada que sirve para hacer frente a sus carencias, muchas veces en torno a la confianza en sí mismo o a la pérdida de poder. El surgimiento de un nuevo modelo femenino lleva por lo tanto a una desestabilización de esta identidad masculina que es sometida a la burla y el desconcierto por el género cómico.

En el caso del cine argentino, quien mejor encarnó esta fragilidad del hombre moderno fue Ángel Magaña. Un aspecto clave para ello fue la construcción previa del texto estrella que había realizado en los años anteriores. A diferencia de otros actores que protagonizaron algunas de estas comedias como Roberto Escalada o Juan Carlos Thorry, Magaña había crecido frente a las cámaras. En este proceso de pasar de jovencito a hombre había desarrollado una imagen asociada a la sensibilidad, a la falibilidad y a exponer sus debilidades. A ello le fue sumando ya de adulto, como señala Bartolomé de Vedia (1962), un toque de ironía que demostraba no tomarse del todo en serio sus personajes. Con ello generaba una mayor empatía con el público, al hacerlo partícipe de la mirada burlona y sardónica sobre el hombre moderno.

Junto con ello, una característica fundamental de los roles que interpreta es no ser parte del mundo tradicional. Los personajes de Magaña son generalmente los más claros representantes de la nueva burguesía en ascenso en estas películas. Esto implica que pueda asumir entonces esta idea más frívola de los roles masculinos y al mismo tiempo que no tenga inconveniente en ser presa y víctima de las trampas femeninas. Es así como en películas como *Esposa último modelo* o *Arroz con leche* es víctima de engaños femeninos y constantemente puesto en crisis por las mujeres.

En *Cuando besa mi marido* el carácter performativo de la masculinidad y la fragilidad de Magaña pasan a ocupar un lugar central. La película comienza con Luisa (Malisa Zini) descubriendo en el sobretodo de Octavio, su esposo (Juan Carlos Thorry) una carta de amor de su amante Sirena (Amelita Vargas). Para tapar su infidelidad, Octavio decide inculpar a su amigo Guillermo (Ángel Magaña), un tímido y débil médico. Cuando el rumor corre entre las mujeres de la sociedad sobre las proezas sexuales de Guillermo, éste comienza a ser perseguido y se transforma lentamente en un Don Juan. Entre quienes caen a sus pies se encuentra Luisa, pero luego de una serie de enredos y malos entendidos,

el film termina con Guillermo uniéndose a Sirena mientras Luisa y Octavio recomponen su matrimonio.

La primera aparición de Guillermo en la película lo presenta en su consultorio, lamentando su soledad. Ya en su gesto cabizbajo, su postura de hombros caídos y su entonación indica una persona que no ha logrado entrar en la fiesta del mundo moderno. Luego, en su interacción con Octavio, se va mostrando como sumiso y débil. Es recién frente a Luisa que comienza a asumir una nueva identidad, cuando esta cree que él es *Indio*, el destinatario de las fogosas cartas de Sirena. La cámara encierra en un plano a Luisa y Guillermo, mientras ella le da vueltas alrededor diciendo que nunca lo había imaginado así.

Guillermo es así definido en un primer lugar por la mirada ajena que espera de él un hombre apocado. Cuando las mujeres comienzan a verlo como un fogoso amante, comienza a redefinirse su identidad masculina. Se transforma así en un objeto de deseo que lo desequilibra y frente a lo cual no sabe actuar. Magaña refuerza aquí algunos rasgos propios de su estilo de actuación, como el temblequeo nervioso de sus manos, el tartamudeo y la mirada levemente desencajada. En las frases que usa y la forma de hablar a las mujeres imita modismos que Octavio ha utilizado anteriormente en el film. Su nueva identidad por lo tanto es construida a partir de su conocimiento de este otro estilo de masculinidad.

Cuando Sirena aparece en escena y él debe convencerla de hacerse cómplice del engaño a Luisa, Guillermo adopta una tercera identidad. Ya no es el hombre temeroso del comienzo ni el avivado seductor del nudo del relato. Deja de lado su carácter lúdico y retoma una identidad más seria y tradicional. Mientras Octavio va aumentando su costado frenético al perder control de la situación, Guillermo se transforma en un novio ejemplar. Al mismo tiempo, la conclusión del film lo presenta ejerciendo su rol de médico para cuidar de los hijos de Luisa y Octavio, resaltando su flamante identidad responsable y virtuosa<sup>13</sup>. Nuevamente esta transformación se expresa en la corporalidad de Magaña quien se para erguido, enuncia claramente y gesticula de forma decidida y firme. Termina

---

<sup>13</sup> En paralelo a las transformaciones de Guillermo, *Cuando besa mi marido* también se permite presentar la construcción de la imagen de la mujer cosmopolita. Luisa se encarga de preparar a Sirena para presentarse en sociedad, convirtiéndola en una dama fina y refinada. En un montaje se presentan visitas a la modista, al joyero y a la manicura. Al mismo tiempo, se le enseña a limitar sus pasiones y convertirse en una mujer sofisticada. Mientras Guillermo va ganando una nueva masculinidad, en un segundo plano se presenta la construcción de la feminidad que lo acompaña.

el film agradeciendo que se ha convertido en un médico afamado con “una mujercita encantadora”.

En paralelo a la búsqueda de identidades de Guillermo, *Cuando besa mi marido* va desarmando la de Octavio. Para ello retoma el rol tradicional de Thorry como galán seductor avivado para ir haciéndolo caer en un desequilibrio frente al miedo que le produce el posible desvelo de sus juegos. En ambos personajes, por lo tanto, se explicita el rol performativo de las masculinidades de la ciudad moderna.

La comedia de fiesta presenta hombres y mujeres desconcertados frente al mundo que se les abre. No son sujetos replegados ni a la defensiva, sino que se entregan por completo a las nuevas posibilidades y experiencias, poniendo en crisis sus identidades tradicionales.

### **El torbellino del mundo moderno**

La incertidumbre y el desconcierto son componentes fundamentales del mundo en ebullición de estas comedias. En este sentido, la comedia de fiesta toma los elementos de la temporalidad del relato clásico para jugar con ellos y proponer alternativas (Bordwell, 1985). La causalidad y la linealidad temporal pasan a ser presas así de un huracán que las altera y desordena, dejando un caos que a primera vista no tiene mayor lógica.

Se puede hablar, por lo tanto, de un *tiempo torbellino* en la comedia de fiesta, que rompe y desordena el equilibrio tradicional llevándose consigo todo lo que se le cruce al paso. De este modo, todo aquello que remite al pasado es subvertido y cuando se calma el ímpetu destructor no quedan claros aún los indicios sobre los cuales se conformará un nuevo orden. Este torbellino implica la presencia destacada del movimiento y el ritmo agitado del universo urbano. En este sentido, se lo puede emparentar con las experiencias de la ciudad que se presentaban en las sinfonías urbanas de los años '20, sólo que aquí se lo tematiza y se lo integra en historias de personajes determinados.

Las comedias de fiesta son, dentro de esta imagen, el paso del huracán, el momento de enredos disparatados y total desorganización. Es quizás en esta forma de conformar el registro temporal donde el género más se acerca a las posibilidades disruptivas que Northop Frye señala sobre la comedia como destrucción de un orden establecido para construir uno nuevo.

Ese mundo previo que se destruye suele aparecer solamente referido verbalmente en las comedias de fiesta, que inician sus relatos ya insertas en medio de la ciudad moderna<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Cuando aparecen las tradiciones o mandatos familiares, como la que da origen a la profesión de Cecilia en *Cosas de mujer*, son objeto de ridículo. Luego del prólogo, la película comienza con una escena en 1922,

Sin embargo, las alusiones a ese pasado están muy presentes como un punto de referencia lejano con el cual los jóvenes protagonistas ya no tienen relación alguna. En él se insinúa la existencia de un universo cercano al de las élites tradicionales, aunque planteado de una manera burlona. En *Arroz con leche*, Silvestre, el mayordomo del protagonista, se presenta como antiguo valet del Barón de Casablanca<sup>15</sup>. En este personaje se condensan dos aspectos fundamentales de la referencia a ese mundo del pasado. Por un lado, al presentarlo con un título nobiliario, el film equipara el imaginario de ese pasado con el de la nobleza europea. Si en las comedias europeas el mundo de los condes, marqueses y barones era el objeto de ridículo de las comedias cosmopolitas, aquí Schlieper toma prestado ese imaginario para trasladarlo a la realidad argentina.

Aún más interesante resulta la observación del sirviente cada vez que el relato toma un giro hacia situaciones absurdas y enrevesadas. Allí, con gesto adusto y actitud recta, el mayordomo le recuerda a su patrón que con su antiguo empleador, estas cosas no pasaban. En ello se expresa la base de la construcción de este torbellino, donde se están dando situaciones anteriormente impensadas. Silvestre retoma así el tradicional lugar de coro griego de los empleados domésticos para remarcar los aspectos sobresalientes del relato<sup>16</sup>. Los sirvientes son al mismo tiempo uno de los dos conjuntos de personajes que remiten al mundo pasado de las generaciones antecesoras de los jóvenes protagonistas. Junto con los abuelos y tíos solterones, remiten a los tiempos previos al torbellino de la modernidad. En este sentido, todos ellos son presas de los vientos huracanados de los nuevos tiempos y terminan convirtiéndose en partícipes de las aventuras alocadas. En el caso de los mayordomos, tanto en *El retrato* como en *Arroz con leche*, las secuencias que ponen en cuadro la celebración de fiestas en las casas se detienen en algún momento para filmarlos bailando, contagiados por el clima alegre del mundo burgués.

Los abuelos y tíos, por su parte, implican otro nivel de significación ya que en ellos se encarna de forma más explícita la carencia de un pasado para los muchachos y muchachas

---

donde los hermanos Valdez esperan el nacimiento del hijo de uno de ellos. Los hombres son presentados de forma arquetípica como parte de un conjunto ridiculizado. En contraste con el mundo moderno del género, aquí se resaltan ropas y escenarios antiguos, y se lo refuerza haciendo de los Valdez un conjunto de ancianos sordos y despistados. El relato luego salta al presente, donde se presenta que el heredero es en realidad una mujer y que de las tradiciones de aquellos hombres derivan los enredos actuales.

<sup>15</sup> Resulta interesante en el caso de los films de Schlieper la recurrencia de ciertos actores que encarnan a los empleados domésticos. En el caso de los mayordomos, el director recurre a Carlos Enríquez, un actor alto y flaco, que siempre parece fuera de lugar en medio de los jóvenes protagonistas.

<sup>16</sup> Nélica Romero, esposa de Schlieper y actriz habitual de sus films, afirma que “En aquel cine de estudios, los sirvientes cumplían las mismas funciones que un objeto inanimado de la escenografía. Schlieper los transforma en coprotagonistas del dilate y demuestra, de paso, la completa inutilidad de los amos” (Citado en Posadas, 1994).

burguesas. Su presencia en los relatos se explica generalmente por el carácter de huérfanos de la mayoría de los jóvenes. De este modo, los familiares alternan entre un rol recordatorio de las tradiciones y su inserción dentro del mundo moderno. Las abuelas de *Esposa último modelo* son un claro ejemplo de ello. Encarnadas por dos actrices como Felisa Mary y Amalia Sánchez Ariño, que eran claramente identificadas con roles maternales tradicionales, aquí se transforman en las artífices de engaños y en las responsable de la crianza de una joven moderna inútil para el hogar. En el desenlace del film, la pareja protagónica termina en una *boite* a donde llegan también las abuelas, disfrutando las posibilidades de diversión del mundo moderno. Cuando llegan admiran asombradas el escenario y se preguntan sobre las posibilidades de bailar un minué o un charleston. La secuencia termina en una pelea entre los protagonistas y se extiende a todos los asistentes. Ambas ancianas participan de la reyerta, arrojando jarrones y recibiendo los impactos de objetos tirados por otras personas. Cuando el personaje de Sánchez Ariño intenta calmar el ambiente sin éxito termina expresando “Ustedes lo han querido. ¡Ahora sabrán lo que es la bomba H!”. En lugar de traer orden y respetabilidad pasan a integrarse sin problemas al caos de la modernidad.

La orfandad de la comedia de fiesta presenta un claro contraste con el cine de ingenuas. Allí, la carencia de una familia era la marca de la tristeza y los sueños de los personajes de María Duval, quien buscaba padres y madres que la cobijaran y le dieran sentido dentro de un mundo en crisis. Para los jóvenes burgueses de la segunda mitad de la década, la ausencia de los padres refuerza la liberación de ese pasado y los empuja a salir a disfrutar el terreno incierto de la ciudad cosmopolita.

Es interesante destacar en sintonía con esta construcción de la familia la poca presencia de una nueva generación en estos films. Entre las películas analizadas, solamente *Cuando besa mi marido* y *Cosas de mujer* presentan matrimonios con hijos. Las criaturas no son personajes definidos, sino que pasan a ser un elemento más dentro de la trama que recuerdan lo que está en juego en los conflictos amorosos de sus padres. Este carácter servicial a la trama se refuerza en casos como *Arroz con leche* donde Mónica toma prestados los sobrinos del mayordomo para hacerlos pasar por propios. Así como el pasado se construye sólo como un mundo destruido y ya sin importancia, el futuro todavía no adquiere una forma clara en estas historias.

La conformación de este mundo familiar invita a ser leída en sintonía con la serie social y las observaciones de Leandro Losada (2009) sobre el desplazamiento de las élites tradicionales a manos de la nueva burguesía ascendente. Los protagonistas de la comedia

de fiesta encarnan a este nuevo sector que se estaba consolidando en los espacios dirigentes de la sociedad. Ellos eran agentes activos de las posibilidades que se abrían dentro de la nueva realidad nacional e internacional. Sus riquezas ya no se basaban en la tradición agrícola-ganadera, sino que se acercaba a las profesiones liberales o la burguesía industrial. Los personajes de estos films son arquitectos, abogados, industriales o científicos, todos de origen en sectores medios y con una carrera propia. Su estatus social se basa fundamentalmente en sus propias acciones y eso se refuerza en su decisión de disfrutar de los beneficios de su propio accionar.

El mundo pretérito que se refiere en estos films a partir de la falta de familias y tradiciones encuentra otra expresión de gran relevancia en el lugar que se le dan a algunas de las instituciones basales del orden social. La comedia de fiesta no niega la existencia de reglas y normas sino que las incorpora al torbellino moderno. La justicia, la ley y la salud pasan por lo tanto a ser parte de esos mundos que alternan entre su negación y su ridiculización. A diferencia de otros films del período que presentaban una visión ejemplar de hospitales o cárceles, aquí se los somete a una mirada irónica y burlona.

El comienzo de *Cita en las estrellas* es un caso ejemplar en este sentido. Sobre filmaciones de Mar del Plata, se superponen 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. Más adelante en esa escena, el cirujano que comanda el quirófano resalta que está llevando adelante la operación de un paciente basándose en las recomendaciones de la revista *Selecciones*.

El mundo de la medicina es al mismo tiempo ironizado en el mundo moderno a partir de la aparición del psicoanálisis, que es presentado como una alteración absurda de los tradicionales diagnósticos médicos. En *El retrato* la joven Clementina acude a un dentista para que la ayude a volver a sonreír y éste la deriva a un terapeuta mental. Este personaje termina preso del mundo alocado de su paciente, interpretando sus sueños y asumiendo falsas identidades en un juego de engaños y farsas con toda la familia de la protagonista.

El torbellino que arrasa con las élites, los abuelos, los padres y las instituciones deja en mano de los jóvenes burgueses por lo tanto un terreno abierto a la fiesta. Aunque los vestigios de las reglas tradicionales se mantienen, su discusión es posible y necesaria dentro del contexto social presentado. En este marco, los jóvenes pasan a ser mayores exponentes de un *carpe diem*, una idea de disfrute permanente resaltado por su habitar de la sociedad moderna.

Para la creación de este *mundo torbellino* la comedia de fiesta incursiona en una serie de estrategias formales anteriormente ausentes en el cine nacional. Christensen y Schlieper aprovechan las posibilidades del medio filmico para resaltar la incertidumbre y la transformación constante del universo de sus historias. Es interesante, en este sentido, detenerse en algunas características del montaje y la dirección de actores que resultan fundamental para ello. Como señala Posadas (2010) sobre Schlieper:

Es uno de los primeros en advertir que no resulta montar una comedia componiendo muchos planos breves sino que es preferible rodar una escena completa sin cortes, marcando con minuciosa precisión a los actores para que sigan un ritmo determinado, vertiginoso, que es registrado por la cámara como un único plano. Para esta puntuación, confecciona un guion técnico, el guion de rodaje en el que están calculados por milímetros y por segundos los movimientos y los desplazamientos de cada actor.

La visita del psicoanalista en al hogar de los protagonistas en *El retrato* presenta claramente este precepto. El médico, se encuentra con distintos personajes que lo reconocen pero quieren ocultar a los demás el hecho de que lo han consultado como pacientes. La dinámica del segmento se basa en la articulación de planos medios que presentan al galeno y sus interlocutores con tomas subjetivas donde se introduce a los nuevos sujetos que se sumarán a la escena. La imagen recurrente es por lo tanto la del doctor con personajes que entran y salen de su lado, mientras se van acumulando los engaños y las complicidades cruzadas.

En esta escena se presentan tres recursos formales que se vuelven fundamentales en la construcción del ritmo acelerado que domina los films de Schlieper. En primer lugar, como se señaló, la preferencia del montaje interno por sobre el encadenamiento de planos. De este modo, el movimiento constante se da siempre dentro del cuadro, resaltado por la entrada y salida de personajes y sus reacomodamientos espaciales mientras dialogan. Sumado a ello, el realizador marca de modo especial la dirección de sus actores para que se muevan ágilmente. En este sentido, Osvaldo Miranda, intérprete habitual de sus films, señalaba que se les pedía que no corrieran dentro del plano sino que caminaran rápido.

De este modo, los personajes se presentaban en un estado constante de excitación sin caer nunca en la desesperación (Yablon, 2013). Por último, sumado a este ir y venir físico, Schlieper apelaba al *overlapping*, una forma de construir los diálogos de tal modo que se superponen en todos momentos. Se privilegia así el uso del lenguaje como expresión de las pulsiones de los personajes más que como herramienta de información y progresión narrativa<sup>17</sup>.

Desde una perspectiva más relacionada con la construcción argumental, es notoria la presencia en algunos de estos films de elementos de lo fantástico que conllevan la creación de nuevos escenarios. En esta formulación el terreno de lo sobrenatural permite ampliar el campo de posibilidades abierto por el mundo moderno por lo cual resulta interesante detenerse en la forma que aquí toma esta temporalidad alocada.

En *El retrato* se cuenta la historia de Clementina, una joven que intercambia lugares con su difunta abuela, quien desciende de un antiguo retrato para enseñarle a su nieta cómo disfrutar el mundo moderno. Aquí cobra un lugar interesante el espacio de observación que asume el cuadro. Durante la primera mitad del film se puede asumir que la difunta abuela se encuentra presa dentro del cuadro esperando el momento para poder salir de allí. Es así que su ambiente es el de un presente inmóvil que la sujeta a una pose fija desde donde observa la realidad. Esta quietud se contrasta con el mundo alocado descrito anteriormente que observa desde esta posición. La inestabilidad del presente toma una nueva dimensión en la oposición de estos mundos. El presente alocado se convierte en *El retrato* en un mundo fantástico y maravilloso donde el propio estatuto de la realidad es puesto en duda.

Hacia mitad del film hay una secuencia donde queda explícita la mirada del film con respecto a esta construcción de universo. La secuencia comienza en una fiesta que ofrecen Clementina y su esposo. Allí, la joven toca el piano mientras canta una triste balada. La cámara va presentando planos fijos de los invitados bostezando y mirándose aburridos, mientras comentan que se comporta “como en la época de la abuela”. Cuando en medio de la reunión la muchacha descubre las infidelidades de su esposo, se produce el intercambio de posiciones con su abuela en el retrato. La difunta le explica que el mundo ha cambiado y que “las mujeres manejan fortalezas volantes, van al parlamento, baten récords, y desintegran el átomo”. En resumen, la invita a ser buena pero también feliz.

---

<sup>17</sup> En la escena mencionada de *El retrato*, el *overlapping* no se limita a los parlamentos sino que suma las gestualidades de los personajes. Se genera de este modo una sumatoria de significados dentro de la misma escena que permiten la caracterización simultánea de cada uno de los sujetos de la acción.

Cuando la abuela toma el lugar de la nieta se viste prontamente con ropas más llamativas y escotadas, se suelta el pelo y vuelve a la fiesta. Allí cuenta historias picarescas y a su alrededor se van amontonando los hombres que la miran absortos. La cámara se detiene en una marea de hombres que se va abriendo lentamente para mostrar a Clementina sentada en medio de ellos. Su transformación cobra aquí un nuevo nivel a partir de la mirada del esposo. En contraposición al comienzo de la fiesta, la joven se acerca a la orquesta para cantar nuevamente, pero ya no es la romántica y triste melodía anterior, sino que, mientras invita a todos a bailar con ella, entona el siguiente samba:

Era mi abuela muy modosa y recatada  
Y le gustaban el minué y el [audio confuso]  
Yo en cambio tengo distinta opinión  
Me gusta la samba, el travieso danzón del Brasil  
Me gusta ¡Caramba! Por su ritmo del año dos mil  
[...]  
Y que abuelita me perdone si yo pienso así  
Pero, caramba, quiero samba del Brasil

La escena es filmada entre planos medios de la muchacha cantando y planos generales donde los personajes se mueven al ritmo de la música. Mientras Clementina baila con distintos hombres, la cámara se introduce entre las parejas que bailan marcando el ritmo y la agitación de los jóvenes invitados. Termina el baile con ella girando alrededor de Raúl quien la mira desconcertado, perdido frente a la mujer que ha decidido abrazar el “ritmo del año 2000”.

Aún con la música del samba de fondo, se alternan a continuación, 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.

Esta nueva realidad es presentada, sin embargo, a partir del punto de vista del personaje bajado del retrato por lo cual su estatuto de realidad puede ser pensado oscilando entre un relato fantástico o una creación mental de la joven Clementina para animarse a vivir el mundo moderno. *El retrato* juega así con las imágenes del mundo moderno de un modo

que remite a las ideas de Baczko (1992) sobre la construcción de imaginarios y su dualidad entre la representación de la realidad y la creación de imágenes a imitar. El film configura un mundo no necesariamente real pero al que propone como una visión idealizada para que sea concretada por los jóvenes modernos.

Refiriéndose a esta película, Raúl Manrupe plantea que “nos deja la sensación de que el siglo se está partiendo en dos, avanzando hacia una modernidad primitiva, pero modernidad al fin” (1995-96:64). Esta descripción es extensible a la comedia de fiesta en general. La creación de realidades alternativas, alocadas, presas del *carpe diem* muestran la impronta creativa de una narración preocupada por representar y celebrar el desconcierto del mundo moderno. En todos los casos, los films terminan con la instauración de nuevas parejas románticas o la renovación de las existentes y la formulación de reglas de juego acorde a la nueva realidad. A partir de allí se debería presentar el momento de calma de un nuevo statu quo posterior al torbellino, pero ya es un elemento ajeno a las preocupaciones de la comedia de fiesta.

### **La creación de un nuevo mundo**

El *tiempo torbellino* en que se mueven los personajes de la comedia de fiesta lleva a que sean preeminentemente seres activos, ya sea reaccionando a estas fuerzas vitales o como agentes de las mismas. De esta forma participan de la creación de un mundo alegre y alocado, excitado e incierto. Como señala Burnovska Karnick (1995), en la comedia romántica ya no se requiere de los gags del cómico para la comicidad, sino que aquí el mundo de la narración se transforma en un espacio feliz y todos sus integrantes participan de la producción de ese humor.

En la comedia de fiesta este mundo dichoso toma una conformación física particular en la figura de la ciudad moderna. Luego de la consolidación de un sistema de estudios que había privilegiado la filmación en escenarios artificiales, el cine internacional de la segunda mitad de los años '40s comenzó a salir a las calles. Generalmente este gesto se ha relacionado a las apropiaciones de distintas cinematografías de los predicamentos neorrealistas de posguerra y a las posibilidades técnicas de nuevos equipamientos y formas de producción<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> En sintonía con esta salida a las calles, una nota en *Radiolandia* en 1947, bajo el título de “Es casi imposible filmar exteriores en pleno centro” se quejaba de los problemas que se les presentaban a los directores al llevar sus cámaras al centro porteño (Año XX, 18 de octubre de 1947, n° 1022)

Richard Dyer (2002) suma a estos elementos una dimensión ideológica que merece ser considerada en relación con las comedias de fiesta. A diferencia de los dramas sociales o los policiales que presentan un mundo urbano oscuro y degradado, la ciudad aquí se transforma en el lugar donde todo es posible. Dyer propone, en este sentido, pensar al mundo del entretenimiento como la formulación de una utopía. Hablando de los musicales de Hollywood, plantea que la sensibilidad utópica tiene que jugar entre la distancia de la realidad cotidiana y las experiencias del espectador. Destaca en este sentido el caso de *Un día en Nueva York* (*On the Town*, Stanley Donen, 1949) que transforma a la metrópolis contemporánea en el escenario de la utopía. El centro del relato se convierte así en la participación de los hombres y mujeres en la construcción de este mundo.

La ciudad moderna había sido en el cine argentino de los años '30 el mundo de las tentaciones y la perdición. Es el mismo espacio que en el cine de ingenuas se presentaba como peligroso y amenazante, un territorio al que no había que acercarse ya que resultaba incierto lo que allí podía pasar. Esta misma incertidumbre es lo que transformaba a la ciudad moderna en el ámbito por excelencia para las aventuras de estos jóvenes que estaban creando un nuevo mundo.

Es notorio en este sentido la resignificación de un espacio paradigmático de este territorio como es el caso de los departamentos. Sin dejar de lado los lujos y estilos fastuosos de los caserones de las ingenuas, estos espacios ya no remiten a viejas riquezas, sino que son parte del habitar moderno. Como indica Fernando Luis Álvarez de Toledo (2011), la conformación del imaginario del departamento moderno estuvo cruzada por una serie de mitos sobre el progreso, el confort, la eficiencia, el orden, la limpieza, la sobriedad y la tecnología. Destaca así la consolidación del living-comedor como corazón de la disposición espacial y la sofisticación de los espacios privados como el baño y la cocina a partir de su tecnificación. Señala de igual modo, que las concepciones sobre la intimidad previas a la década de 1930 se van exteriorizando, haciéndose más fluida la relación entre lo doméstico y el espacio urbano. Así, el espacio doméstico se redujo y se abrió, alterando los modos de sociabilidad y los roles intrafamiliares.

Bajo esta concepción, el departamento pasa, por lo tanto, a ser un espacio privilegiado para el habitar de los jóvenes burgueses protagonistas de las comedias de fiesta. En su representación filmica se mantiene generalmente la estructura ya presente en las casas del cine de ingenuas de dos plantas unidas por una gran escalera. En la inferior están los espacios más públicos y de recepción mientras que en la superior están los dormitorios. Se mantiene asimismo la fastuosidad en las decoraciones, pero aplicada con mayor

funcionalidad. Los espacios son más amplios, con menos obstáculos en el camino, lo que facilita el movimiento de personajes en el campo.

*Cosas de mujer* se desarrolla en uno de estos departamentos. La planta inferior del mismo cuenta con un comedor con mesa familiar y espejo, una sala y un escritorio donde trabaja Cecilia. Este espacio mantiene al mismo tiempo mayor relación con la esfera pública, a partir de la entrada y salida de clientes de la abogada. En la parte superior está el dormitorio del matrimonio con un amplio vestidor y un baño en suite, y la recámara de las hijas. Como sucedía en el cine de ingenuas, la película permite una reconstrucción del plano de la parte inferior, pero la superior es filmada como ámbitos independientes sin planos de referencia que permitan una configuración espacial.

Es interesante destacar la aparición aquí de dos territorios que estaban vedados en el cine de ingenuas: el baño y la cocina. El primero aparece en la secuencia donde Cecilia debe bañar a sus hijas, ayudada por el mucamo. La cocina, por su parte, es el escenario donde Edmundo es seducido por su amante. Ambos lugares pasan entonces no sólo a aparecer sino a cobrar un significado especial dentro la trama de la película. Se los tematiza dentro de la tesis de la película como lugares asociados a la mujer. En la cocina, Edmundo encuentra una mujer que cumple con los roles que se esperan de ella y cae rendido en sus brazos. En el baño, Cecilia se reconcilia con el papel que socialmente se espera de ella y comienza a cuestionarse cómo asumir su rol de madre y esposa.

El departamento condensa en gran parte el nuevo modo de habitar el universo de los jóvenes burgueses. La dimensión privada de la vida de los personajes, que en el cine de ingenuas significaba un filtro a cualquier influencia exterior, se abre así a las transformaciones de la esfera pública y pasa a formar parte de esta nueva realidad. En este sentido, se pueden repensar las observaciones de Claudio España (2000b), quien consideraba que en *Así es la vida* y *Los martes, orquídeas* el cine argentino pasó del patio del conventillo a la mesa familiar. Siguiendo esta propuesta en la comedia de fiesta se deja de lado la mesa familiar para ir en dos direcciones: al dormitorio conyugal y a las calles de la ciudad moderna<sup>19</sup>. La preeminencia de ambos espacios en la acción de los films refuerza la mixtura entre lo público y lo privado. Si la fuerza dominante en la esfera privada pasa a ser el impulso sexual que carga de significación al lecho matrimonial, en

---

<sup>19</sup> El dormitorio es al mismo tiempo un condensador de sentido de la vida matrimonial. Es significativo en este sentido que tanto *Adán y la serpiente* como *El retrato* comienzan con parejas que viven en el mismo departamento pero en dormitorios separados. Solamente a partir de su reconciliación es que pasan ambos matrimonios a compartir el mismo espacio, símbolo de su nueva unión.

las calles de la ciudad es una velocidad ligada a la aventura y el goce del ocio y el entretenimiento.

Una característica fundamental en la forma que la comedia de fiesta representa la ciudad es la apelación a un anclaje en la realidad contemporánea del espectador. El espacio por excelencia pasa a ser Buenos Aires como terreno para la celebración de la modernidad. En reiteradas ocasiones los planos de ubicación o las referencias verbales se encargan de situar la acción en lugares determinados de la ciudad. *Con el diablo en el cuerpo* se inicia con un auto que circula por la Avenida del Libertador a la altura del Monumento de los Españoles. En *Adán y la serpiente* se da la característica telefónica y la dirección sobre la calle Libertad. En *Cuando besa mi marido* los protagonistas asisten al cine General Paz y luego hay una persecución automovilística por las calles de Belgrano. En *Arroz con leche*, cuando Raúl busca la dirección de Byron, la cámara se detiene sobre la guía telefónica para mostrarla, en Juncal 622, barrio de la Recoleta.

No es sólo un impulso cartográfico el que guía esta localización precisa, sino que se conjugan dos elementos en la forma de representar la ciudad. Por un lado, los espacios señalados corresponden a un sector determinado de la ciudad, en un conjunto de barrios como Retiro, Recoleta y Belgrano, emparentados con sectores de alto poder adquisitivo. No aparecen aquí espacios urbanos tan presentes en el cine nacional previo como el Centro o La Boca, que quedan desplazados del universo de acción de la burguesía. Si en el cine de Romero, la modernidad encontraba su mayor exponente en las luces de neón de la calle Corrientes, la concepción de la modernidad de la comedia de fiesta se piensa desde otro lugar. Ya no es el deslumbramiento del mundo del espectáculo, sino que la celebración de la vida alocada se encuentra presente en el vivir cotidiano de los jóvenes burgueses<sup>20</sup>.

La otra dimensión a resaltar en la forma de representar la ciudad en estos films se emparenta con el carácter huracanado destacado anteriormente. La velocidad y el movimiento pasan a ser elementos fundamentales en la construcción de este mundo. Así este cine retoma ideas clásicamente asociadas con el espacio urbano que ya se hallaban presentes en las sinfonías urbanas de la década del '20. Sin embargo, no es aquí la fascinación con la modernidad y la tecnificación de la vida cotidiana, sino que lo que

---

<sup>20</sup> Es necesario destacar asimismo el lugar que toma la problemática social en la comedia de fiesta. Son pocos los casos en que ésta se manifiesta de algún modo, siendo el más destacado el comienzo de *Esposa último modelo*. El film comienza con todos los personajes buscando a María Fernanda, ya que es necesaria su firma para solucionar un conflicto gremial de la fábrica de etiquetas que ella dirige. Estas problemáticas pasan a ser parte solamente de la caracterización de la protagonista más que un elemento de la trama.

prima es la inserción de los personajes –y con ellos, el público- en el incierto y excitado mundo de la ciudad.

Prácticamente todas las apariciones de locaciones son presentadas en relación al movimiento. En *Cuando besa mi marido*, cuando Sirena decide seguir a Octavio para descubrir si la engaña, las calles de Belgrano se transforman en una pista de carreras donde se da una persecución automovilística. La música se torna de pronto animada mientras la forma en que se filman las imágenes mantiene los preceptos de Schlieper sobre la construcción del ritmo frenético en las escenas. Es así que no hay prácticamente movimientos de cámara, sino que son planos fijos de las calles por donde se ve pasar a los autos. Entre ellos se alternan imágenes de los conductores de los autos que gritan y se superponen en sus parlamentos. La escena culmina en un plano general de una avenida lujosa y un corte al ingreso de un edificio moderno donde entran los personajes perseguidos.

La fuerza del huracán de la modernidad lleva al mismo tiempo que no sea solamente la ciudad la que es inquietada y revuelta por su paso. En la comedia de fiesta la exaltación de la incertidumbre y la algarabía del nuevo orden se extienden a todo el territorio nacional. Es así que los centros turísticos, las ciudades del interior del país e incluso el mundo gauchesco comparten el mismo modo de representación frenético sublevado por el deseo vital de los jóvenes burgueses.

En el cine nacional, hasta ese momento, la filmación en locaciones estaba generalmente asociada a films de orden social o histórico como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) o *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942). En ellos primaba un impulso referencial, es decir un acento en la referencialidad espacial que concilia lo real y lo ficticio frente a conflictos reconocibles (Casale y Kelly Hopfenblatt, 2009). En las comedias de fiesta se mantiene este señalamiento de lugares concretos, pero se pone en tensión la impronta documental de las imágenes del país con la representación disparatada de sus distintos espacios. Aquí se puede plantear una distinción entre los dos directores fundamentales del género, ya que mientras Schlieper muestra más preocupación por el cosmopolitismo urbano, Christensen privilegia la subversión del orden que produce el deseo sexual en los escenarios bucólicos del país.

*Con el diablo en el cuerpo* es así planteada como una *road movie* y presenta dos lugares específicos de la ruta Buenos Aires-Córdoba que se ven alterados por la llegada de la pareja protagónica, Severo y Valentina, un hombre y una mujer joven que se encuentran yendo al encuentro del esposo de ésta. En primer lugar, en un pueblo en las afueras de

Pergamino, son recibidos por un gaucho de apellido Pedernera quien los hospeda y los invita a una fiesta criolla. Allí los jóvenes citadinos se visten con ropas tradicionales, jugando por lo tanto una nueva identidad que combina su espíritu urbano con una imagen rural. Toda esta secuencia de sus horas en el mundo rural es filmada en locaciones con luz natural, resaltando el bucolismo del ambiente gauchesco.

Sin embargo, cuando por la noche son alojados en un rancho, la armonía de la vida en la naturaleza se transforma en los peligros del mundo de los instintos. Aquí Christensen recurre a muchos de sus recursos habituales como las sombras, los planos inclinados, los movimientos bruscos de cámara y el extrañamiento de la banda sonora. Con ellos el realizador suele presentar la irrupción del deseo sexual como factor desequilibrante en escenarios virginales. En esta escena los dos protagonistas discuten vehementemente mientras se los filma alternadamente en planos generales que resaltan su lejanía y luego en planos medios donde se acercan para gritarse. A lo largo de la noche van achicando sus distancias físicas mientras el escenario se va volviendo más oscuro y extraño.

La escena termina con una pelea entre ambos, vestidos ya con sus ropas de cama. Filmada con poca iluminación que vuelve difusa la imagen, se presenta una nueva discusión a los gritos entre los dos, donde ella lo acusa de intentar abusarla. Cuando él amenaza con irse, la joven lo abofetea. Allí la imagen se detiene en un primer plano del rostro de Severo quien, por primera vez en la secuencia sonríe, mientras se toca donde ha sido golpeado. El contacto físico es el punto máximo de la noche de tensión física y emocional entre ambos. La imagen idílica y pura del escenario rural se convierte en esa noche en un lugar donde afloran los instintos más básicos de los jóvenes modernos<sup>21</sup>.

La segunda parada de su viaje se da en Alta Gracia, en el hogar de unos turcos otomanos. Aquí el sexo vuelve a ser protagonista como estructurante de la vida de estos inmigrantes. Mientras que Severo se encuentra fascinado por las hijas de la familia, Valentina quiere huir para evitar ser prometida al hijo varón. El hogar familiar es presentado como un castillo, con música árabe de fondo. Sin embargo, al entrar al mismo se encuentran con las mujeres, que, acompañadas por un norteamericano, bailan un número de swing. Toda la secuencia es filmada con planos generales fijos. No es la cámara la que vitaliza la escena, sino que los personajes dentro del plano no se detienen en ningún momento. La

---

<sup>21</sup> Esta escena remite en gran parte a la noche en la cabaña de *Lo que sucedió aquella noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), considerada la primera *screwball comedy*. Ambas presentan el acercamiento de la pareja protagonista, donde al desvestirse para ir a dormir también bajan algunas de las barreras que los separan.

secuencia termina con los protagonistas huyendo perseguidos por todo el clan árabe, en imágenes que remiten a las persecuciones de las comedias silentes construidas en torno al humor físico. Nuevamente, la presencia de los jóvenes burgueses ha otorgado a ciertos puntos remotos del país una carga sexual y una desestabilización por la irrupción del impulso del deseo.

Ligado a esta representación de los pueblos del país se encuentra una representación espacial asociada a lo turístico. El turismo de masas se venía consolidando dentro de los sectores ascendentes y con el peronismo pasó a ser uno de los ejes centrales de la democratización del bienestar. Los desarrollos del transporte y las transformaciones urbanas en los principales centros de atracción del país contribuyeron en gran medida al crecimiento de la actividad (Torre y Pastoriza, 2002)<sup>22</sup>. El modo en que se filman estos territorios se asemeja al que luego adoptaría la publicidad turística, avanzando sus respectivas tramas al mismo tiempo que se promocionan diversos destinos del país. El prólogo anteriormente mencionado de *Cita en las estrellas* comienza con tomas aéreas de Mar del Plata, su rambla y sus modernos edificios. Más interesante aún es la secuencia de *Adán y la serpiente* en la que se explica la historia de la Dama Blanca. Aquí, mientras se comenta la vida cotidiana del hotel que ha sido alterada por esta mujer, se presenta un montaje de imágenes de los espacios circundantes. Hay así planos de piscinas y canchas de tenis con las montañas de fondo, o de jóvenes que pasean a caballo y cantan sonrientes. Las imágenes turísticas, al igual que los pueblos de *Con el diablo en el cuerpo*, entran en tensión con el desequilibrio que se produce por la irrupción de las costumbres modernas allí. Sin dejar de ser promocionadas en las imágenes filmicas, Mar del Plata y Mendoza pasan así a incluir dentro de su impronta turística la locura moderna asociada con la metrópolis porteña. En la comedia de fiesta el torbellino supera las fronteras de la General Paz y se extiende a toda la extensión del territorio nacional.

### **Reflexión lúdica, inclusión del espectador y ¿finales felices?**

Al hablar de la comedia cinematográfica argentina, autores como Quinziano (1992) o Valdez (2000a) han planteado que nunca existió de forma totalmente pura sino que siempre se encontró matizada por elementos del melodrama o del costumbrismo. Como

---

<sup>22</sup> En este sentido, en 1952 se filmó la película de propaganda *Turismo social* (Enrique Cahen Salaberry), encargado por la Subsecretaría de Informaciones. En el mismo se presentan con imágenes documentales las bondades de distintos destinos turísticos como Bariloche o Chapdmalal en un clima de distensión y humor (Kriger, 2009).

se ha señalado con el cine de ingenuas, esta característica sirvió usualmente como una forma de limitar las posibilidades disruptivas del género y encuadrarlo dentro de un mayor respeto al statu quo. No es de sorprender, sin embargo, que dado el carácter desequilibrante del mundo construido por la comedia de fiesta, sea aquí donde el género alcanzó sus mayores potenciales de inestabilidad y disputa de las reglas tradicionales, no sólo de su universo de representación sino también de las propias convenciones cinematográficas.

En gran parte ello fue posible por la consolidación de la farsa como forma dominante dentro de la comedia burguesa. Es así que la comedia de fiesta presentó ideas e hipótesis sobre el mundo moderno y las transformaciones de la sociedad. En lugar de una simple exposición de sus propuestas, se volvió fundamental aquí el carácter lúdico del género, lo cual llevó a un lugar central al juego y la diversión como medios narrativos. El juego permite que las experiencias corrientes puedan transformarse en fuentes de disfrute y goce, generando tanto placer en su creador como en su receptor. Siguiendo a Freud (1908), es en la creación de fantasías donde el hombre adulto encuentra una nueva forma de expresar el impulso creador que reside en lo lúdico.

Dentro de este juego, la creación de nuevos mundos es una de las estrategias centrales del género. Como se ha señalado, la comedia de fiesta centra su construcción espacial en el terreno reconocible de la ciudad, pero lo carga del ritmo huracanado de los personajes y sus acciones. Es así que en sus distintas expresiones, es un género que constantemente crea territorios alternativos, similares a la realidad pero con una distancia suficiente que permite experimentar allí con nuevas reglas y pautas sociales.

Es necesario, por lo tanto, detenerse nuevamente en los relatos con elementos fantásticos que son los que alcanzan una mayor alteración de la realidad y se abren a posibilidades más complejas de construcción de una nueva sociedad. David Roas (2011) plantea que los elementos sobrenaturales permiten establecer una transgresión de las leyes del mundo real en que se inscribe el relato, desestabilizándolo y poniéndolo en cuestión. Este conflicto es fundamental dentro de la conformación de un relato de este género ya que establece una mirada alternativa de la realidad desde un ángulo previamente no visitado. En este sentido lo sobrenatural juega un rol fundamental para problematizar el mundo real ya que su anclaje se produce sobre hechos naturales.

El paraíso al que van después de muertos los protagonistas de *Cita en las estrellas* es quizás el ejemplo más acabado de ello. Aquí el espacio celestial se inspira en el mundo moderno, con reglas y mecanismos propios y una burocracia interna fuertemente

desarrollada. Los misterios de la naturaleza son presentados aquí como parte de una organización meticulosa y moderna, como se expresa a partir de la *Cámara de Cataclismos y Tempestades* desde la cual Luis maneja los accidentes con los que intenta recuperar a Alicia. Seduciendo a las dos jóvenes que se encargan de cuidar que nadie pase, consigue ingresar a un ascensor por el cual puede acceder a la Cámara. Allí, rodeado por nubes, en un salón de concreto repleto de lámparas, se encuentra con distintos mecanismos para hacer que ocurran ciclones, terremotos, granizos, pudiendo elegir lugares e intensidades de los desastres. Las propias instancias trágicas de la vida humana son ridiculizadas así al mismo tiempo que los planes divinos esgrimidos por la creencia religiosa son equiparados a los caprichos y deseos sexuales de un hombre.

De igual modo, se presenta en un momento del film una sesión espiritista donde Alicia intenta comunicarse con su amado en el más allá. Mientras que el lado terrenal es filmado bajo una imagen ominosa, oscura, con música lúgubre, la contraparte celestial juega con la iconografía del mundo moderno. Recibiendo los intentos de comunicación se encuentra un conjunto de ángeles mujeres que se asemejan a las telefonistas de las oficinas modernas. Allí se las presenta sentadas frente a operadoras, realizando las conexiones necesarias y comentando sobre las llamadas. Su propio lenguaje es formal y oficinesco, y cuentan con un niño moreno que les oficia de mensajero para avisar a los muertos que reciben llamados.

Dentro de este afán creador de realidades alternativas se hace presente una segunda estrategia lúdica, que es quizás el elemento más destacado de la tradicional estructura farsesca: la sustitución de identidades. Con ella se genera una complicidad entre el film y los espectadores, donde se deja explícito el carácter artificial de la representación. Señala Tina Olsin Lent (1995) que, en estas estrategias, la diversión pasa a ser central tanto para los personajes como para el público. De este modo los protagonistas se liberan de sí mismos, de las expectativas depositadas en ellos y de sus sistemas de valores. Al mismo tiempo, esto permite al espectador traer a un primer plano estos esquemas socialmente contruidos para poder problematizarlos y replantearlos. Se permite así la reflexión lúdica, donde a partir de la comicidad se exponen las convenciones de la sociedad sobre los roles y las identidades sociales de hombres y mujeres.

Este juego de nuevas realidades e identidades requiere de un espectador activo, que participe de la creación de sentido a lo largo del film. El afianzamiento y la refinación de las formas del engaño llevan a un mayor dinamismo en las estrategias del saber. Como señala Melzer (1998), en estas películas el espectador suele saber siempre más que cada

uno de los personajes por separado. Ello lleva a construcciones argumentales tan intrincadas como la de *Arroz con leche* que sin embargo, gracias a la experticia del montaje y la dirección no resulta confusa.

La película maneja al mismo tiempo siete saberes distintos sobre las verdaderas identidades y el estado de situación de los engaños: el de Mónica, el de Byron, el de Raúl, el de Chelita, el de la familia de Mónica, el del criado de Byron y el del espectador. Sólo el último es completo, mientras que todos los otros son de algún modo parciales. Para mantener este esquema Schlieper recurre a un constante movimiento que se desplaza sin frenos de un personaje a otro y a diálogos que, sin ser demasiado expositivos, recuerdan donde se encuentra cada personaje. Una escena clara en el manejo de esta información se da a mitad del film, cuando Mónica, Byron, Raúl y Chelita coinciden en las bambalinas del teatro donde trabaja esta última. En ese momento, Byron trata de explicar a Chelita que Mónica no es su mujer, mientras que Mónica debe mantener su actuación para que Raúl no conozca la verdad. La escena es filmada con los cuatro personajes en plano americano. Cuando cada uno habla se va moviendo de posición, estableciendo así sus relaciones particulares con los otros personajes.

Esta confianza en el saber del público no se detiene solamente en el seguimiento de la trama, sino que se extiende a otra de las estrategias de comicidad y desarrollo narrativo de la comedia de fiesta. Siguiendo una tradición proveniente tanto de la cinematografía europea como la norteamericana, se recurre a objetos diversos para plantear imágenes y metáforas que permitan la construcción de sentido que trascienda la literalidad. Si bien Argentina no contó con una reglamentación explícita y estricta como el Código Hays norteamericano, la presencia de entes de control y un acuerdo tácito en la producción llevaba a que elementos relacionados con la sexualidad no fueran presentados de forma explícita<sup>23</sup>.

Es este uno de los lugares destacados donde se manifiesta la influencia que tuvieron sobre la conformación de este género directores como Ernst Lubitsch o Preston Sturges. Como señala Herman Weinberg, esta forma de presentar la información, denominada por diversos autores como el ‘toque Lubitsch’, se explica como “la idea de utilizar el poder

---

<sup>23</sup> Aunque la mayoría de los films de fiesta jugaron más en el terreno de lo no dicho, *Adán y la serpiente* fue quizás el caso más explícito en la presencia de la temática sexual. De este modo se enfrentó a problemas con entes censores que llevó a que fuera la primera producción nacional en ser calificada “Sólo apta para mayores de 18 años”.

de la metáfora comprimiendo abruptamente la quintaesencia del asunto en un comentario astuto –un comentario visual, naturalmente, que expresaba todo” (Thompson, 2005:127). En *El retrato* Schlieper recurre a una variedad de elementos para hablar de la insatisfacción y el deseo. El film comienza con un plano detenido sobre una puerta de donde van saliendo cada uno de los sirvientes, cabizbajos y acongojados. La escena termina con la aparición de Raúl, el dueño de casa, y se revela que el revuelo es causado por la decisión de éste de mover su cama a otra habitación. Con esta sola decisión, sin necesidad de explicitación ni enfatización, ya se presenta la situación sexual del matrimonio protagonista.

Más adelante, cuando Clementina, la mujer, va a dormir a su cama solitaria, se presenta una escena que muestra su desconcierto frente a su propio deseo sexual. Luego de acostarse la joven se levanta, corre al vestidor y toma un par de zapatos de su marido. Luego retorna a la cama y pone los zapatos a su lado, intercalados con sus propias pantuflas. Schlieper los filma en un plano detalle para luego subir la cámara hacia la mirada deseosa de la joven. Luego vuelve a bajar para mostrar a la joven reacomodando los zapatos, ubicando los de su esposo, enmarcados por los de ella, reforzando su deseo de no dejarlo escapar. Por último, nuevamente la joven los reacomoda mientras la imagen se detiene en su rostro satisfecho. Cuando ella apaga la luz, la cámara vuelve a descender para mostrar ahora los zapatos de Raúl sobre las pantuflas de Clementina. Con este simple juego de reacomodamiento e incertidumbre Schlieper configura el estado de confusión de la joven y juega con el desconcierto de la sexualidad de la mujer moderna.

En esta confianza en la recepción activa del espectador se manifiesta la intención de la comedia de fiesta de plantear una situación de diversión y alegría compartida entre los personajes y el público. De este modo, son films que apelan a una construcción conjunta de la celebración de la modernidad e incluyen constantemente al espectador de forma activa. No es solamente a partir de las referencias espaciales específicas señaladas previamente, sino que dentro de las estrategias formales y narrativas se le indica al público que está habitando el mismo universo que los relatos. Una forma fundamental para ello es la recurrencia del ‘plano espía’. Jugando con las puertas y personajes que observan escondidos a través de ellas, se presenta de forma constante la imagen de la cámara puesta por sobre el hombro de quien mira, compartiendo su subjetiva con el público. Por ejemplo, en *Cuando besa mi marido*, la mucama es filmada en varias ocasiones de este modo. Frente a cada discusión o nuevo engaño entre el cuarteto protagonista, las escenas

se detienen en algún momento en este personaje, convirtiéndola en portadora de la mirada del espectador.

Otra forma de incorporar al espectador a la realidad del film es interpelarlo de forma directa. Ello cobra más importancia cuando lo hace una estrella del nivel de Zully Moreno. En *Cosas de mujer*, la película comienza con imágenes de la protagonista poniendo a dormir a sus hijos y luego arreglándose para ir a dormir. Allí, dirige su mirada a cámara en un primer plano y comienza a hablar de forma directa al público mientras se peina:

Ustedes pensarán que soy una madre feliz, que la mía es la verdadera felicidad. Pues bien, no lo voy a negar, soy feliz, muy feliz. Pero no crean que lo he sido siempre. He pasado momentos muy difíciles antes de poder conciliar mi trabajo con mi hogar, con el trabajo de mi marido, con mi cariño, con su cariño. Los casados sabrán comprender lo que cuesta llegar a trabajar o divertirse sin abandonar la casa y tampoco convertirla en una cárcel. Pasé momentos que no se los deseo a ninguno de ustedes y cuya culpa no fue del todo mía.

La apelación de forma directa al espectador como alguien que vive las mismas problemáticas que la diva cinematográfica apela a un público que no está por fuera del universo representado, sino que es invitado a compartirlo. Como plantea Abel Posadas (1994), la burguesía no es presentada como objeto de burla sino como parte de una misma experiencia que la del individuo real. El espectador ya no es más un testigo ajeno a este mundo, sino que comparte la alegría del ‘carpe diem’ de los personajes.

Como señala Pablo Echart sobre el rol del espectador en la comedia *screwball*, el cambio para mejor de los personajes a lo largo del relato invita a que el público goce

porque disfruta con la libertad de acción de los personajes y por la forma anárquica e infantil con que desafían las reglas del decoro; porque aprecia divertido las trampas que se tienden los personajes para ganar o para recuperar el amor de su pareja; porque encuentra saludable una imagen del noviazgo y del matrimonio que convierte la vida doméstica y cotidiana en una experiencia divertida y extraordinaria” (2005:249).

A partir de todos estos recursos la comedia de fiesta crea un mundo incierto, inestable, fascinante y excitante en el que el espectador participa de la puesta en crisis del mundo tradicional. Una última estrategia fundamental dentro de la conformación del género es el modo en que se permite jugar con uno de los puntales principales del cine clásico: el final feliz. Este tipo de desenlaces implicaba la restauración de un orden armónico que cerraba las peripecias de los personajes, repartía premios y castigos y garantizaba la vuelta

a la normalidad (Bordwell, 1985). En la comedia, los finales restauradores han sido pensados muchas veces como elementos normalizadores y moralizantes que restaban el potencial subversivo del género.

Esta postura es la que ha caracterizado algunos estudios sobre la comedia argentina de estos años como es el caso de Emeterio Díaz Puertas (2015a). A partir del análisis de las películas protagonizadas por Mirtha Legrand estrenadas en España entre 1939 y 1950, plantea que son films donde “no hay lugar para la duda, la contradicción o el disenso en cuanto a su construcción de sentido”. Para ello, se centra en los desenlaces de los films, los cuales, considera, plantean que

el idilio amoroso sólo es posible en el seno del matrimonio, una institución donde la mujer, además, debe ejercer el rol de ángel tutelar de la casa. Ahora bien, para ser ese “ángel”, la mujer debe sacrificar su juventud, ceder en sus placeres, renunciar a su libertad, esconder su inteligencia y, en definitiva, atarse a un marido tradicional, pues solo en el seno del matrimonio el idilio amoroso es posible (2015a:316).

Díaz Puertas señala por lo tanto que las conclusiones que restituyen el orden señalarían el conservadurismo de estas películas. Si bien en una primera observación se podría plantear una mirada similar, En la comedia de fiesta sin embargo la dimensión reorganizadora de las conclusiones es también puesta en cuestión. *Arroz con leche*, por ejemplo, termina con el casamiento de la pareja protagónica. Sin embargo, cuando Mónica intenta huir de la ceremonia se muestra que se la ha unido a su pareja con unas esposas. El idilio matrimonial es reemplazado así por la idea de una cárcel de la cual es imposible huir.

Más notoria es la forma en que tanto *El retrato* como *Esposa último modelo* ridiculizan sus propias conclusiones. En ambos casos, luego de que se reconcilia el matrimonio protagonista, la mujer mira a cámara y guiña el ojo de forma cómplice al espectador. Díaz Puerta interpreta estos guiños como un gesto de los personajes femeninos a las espectadoras, diciéndoles “Mujeres, os habéis enterado de cómo tenéis que tratar a vuestros esposos para mantenerlos a vuestro lado” (2015a:315). Sin embargo, aspectos de la puesta en escena y del modo en que el guion llega a esta imagen señalan un sentido distinto<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> También *Con el diablo en el cuerpo* termina con un guiño a cámara de la protagonista femenina. Con él, agradece la complicidad del público a lo largo de toda la trama en su engaño para capturar a su hombre.

*Esposa último modelo* es el caso más claro en este sentido. La película termina con la pareja protagónica decidida a divorciarse hasta que Alfredo encuentra unos esarpines que indican el embarazo de su mujer. Cuando él le pregunta “¿Mío?”, ella responde “No, de los dos”. Ambos se abrazan, reconciliados, y giran de tal modo que ella queda de frente a cámara. En un plano que se acerca a su rostro, María Fernanda mira al espectador con un gesto totalmente diferente a la dicha que expresaba de frente a su esposo. Más bien su cara denota sorpresa y descreimiento de él mientras mueve ligeramente la cabeza en señal de negación. Por último, suspira y guiña el ojo al espectador.

Si bien estos detalles de los últimos segundos no son explicados, se puede inferir ante ellos la posibilidad de un nuevo engaño. Ya sea su nuevo rol de ama de casa o su embarazo, el desenlace de la película permite sospechar que el final feliz es parte simplemente de una nueva puesta en escena de la joven. Ese guiño final por lo tanto niega el idilio descrito por Díaz Puertas y refuerza la mirada irónica del film sobre la tradición de los finales felices. Schlieper no considera necesario explicar el sentido de ese gesto, sino que lo presenta como un elemento desequilibrante más del relato que impide la clausura narrativa y la firme restauración de un orden establecido.

Un caso aún más interesante es la conclusión de *Cita en las estrellas*. Aquí, más que cuestionar la sociedad, el film presenta una tesis sobre el final feliz propio del cine clásico. El relato 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.

La conclusión del film, 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. Cansada de que no funcionen sus intentos suicidas, 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 (George Rigaud, interpretándose a sí mismo) se acerca a ayudarla e inmediatamente se atraen mutuamente. Mientras él la seduce, comienza a sonar de fondo la misma música angelical que cuando había llegado junto a Luis en el paraíso. Finalmente, Alicia decide quedarse a vivir su vida en la tierra en compañía de su nuevo amor. El tiempo presente, que hasta el momento venía

enfrentando resignada frente a la imposibilidad de volver a su pasado de alegría, es resignificado y convertido en un momento de goce y disfrute a ser aprovechado.

Al mismo tiempo, el desenlace se presenta como un comentario sobre la propia naturaleza de los finales felices de la comedia romántica. Retomando las propuestas de Northop Frye sobre la comedia como destrucción de un orden para la creación de uno nuevo, el final feliz supondría la reconfiguración de una realidad armónica. En ella ya no debería haber espacio para la incertidumbre de la modernidad sino la tranquilidad de un nuevo *statu quo*. La comedia de fiesta, en cambio, parece estar constantemente evitando esta estabilidad, prefiriendo la ebullición permanente del mundo contemporáneo. En este sentido, se emparentan nuevamente con la *screwball comedy*, donde, como señala Echart, “de los finales de estas comedias no se deduce serenidad sino que, por el contrario, seguirá habiendo conflictos, dificultades y disputas en el seno de la unión, si bien los personajes habrán alcanzado una nueva –e intocable- perspectiva de sí mismos” (2005:297).

En su construcción de un mundo moderno e incierto, la comedia de fiesta se vale por lo tanto de distintas estrategias que refuerzan la posibilidad de exponer y ridiculizar las reglas sociales. Los engaños, los mundos fantásticos y la exageración de la realidad son fundamentales en esta operación. Al mismo tiempo, permiten trascenderla y poner en cuestionamiento las propias convenciones narrativas del medio cinematográfico. En medio de un modelo clásico que privilegia los finales armonizadores y libres de conflicto, la comedia de fiesta ironiza sobre las conclusiones edulcoradas y los ideales románticos del género prefiriendo la celebración de la inestabilidad y de las posibilidades que se abren en el nuevo escenario del mundo moderno.

## **Conclusiones**

Cuando el cine de ingenuas comenzó a declinar, la comedia burguesa comenzó a buscar formas para renovarse y reconfigurarse. En este contexto, comienza a conformarse el segundo modelo que adoptaría el género: la comedia de fiesta. En él, se mantiene el universo burgués como ámbito de las tramas y la representación cómica de historias románticas como principal recurso argumental. Sin embargo, cambia fundamentalmente la óptica desde la cual se aborda este mundo y se pasa a una visión festiva de la modernidad.

El cine de ingenuas se había basado en una representación idílica de los sectores altos que se presentaban como modelo a imitar para el público masivo. La comedia de fiesta, en cambio, deja de lado la sublimación del idilio para privilegiar una dimensión utópica que

propone la construcción de un mundo mejor. Aquí, el espectador ya no es considerado como un receptor de modelos aspiracionales, sino que es involucrado de modo activo en la dinámica de posibilidades del incierto mundo moderno.

El paso hacia esta celebración del mundo que se mostraba amenazante a las ingenuas se da en el marco de procesos que desestabilizaron las estructuras tradicionales. La Argentina de la segunda mitad de los años '40s, signada por el peronismo y sus transformaciones cismáticas, se encuentra inserta en procesos acelerados de modernización y desarrollo del consumo. A partir de la democratización del bienestar, los lujos y comodidades de los sectores altos se transforman elementos de la vida digna a la que todos los sujetos podían aspirar. De este modo, se pasa en el imaginario social a una mirada más optimista y feliz de la vida moderna y a una exaltación del confort, el ocio y el entretenimiento.

Dentro de este clima se consolida la comedia de fiesta como un género donde se manifiesta la alegría compartida de los nuevos tiempos. Para ello, estas películas abordan las bases de la sociedad tradicional para problematizarlas lúdicamente y exponerlas en sus arbitrariedades. Dentro de este torbellino, las principales víctimas son las ideas sociales atribuidas a los hombres y mujeres. En universos cosmopolitas modernos, los límites de lo doméstico y lo profesional se borran para ambos. Las comedias de fiesta presentan así historias que exponen tesis sobre la sexualidad femenina, la salida de la mujer al mundo laboral y a la ciudad moderna y las identidades masculinas en crisis.

El torbellino del universo de fiesta se resalta por la transformación del pasado en una referencia cuya presencia en los relatos pasa a ser objeto de burla y cuestionamiento. Los films se entregan de este modo al disfrute del presente apelando a una diversidad de recursos formales que resaltan la excitación constante y la inestabilidad del universo contemporáneo. En esta dirección se apela en ocasiones a relatos fantásticos que resaltan el dinamismo del presente al oponerlos a instancias fijas de observación y postulan al universo de fiesta como la construcción de imaginarios ideales para los jóvenes burgueses.

El escenario privilegiado para este agitado mundo es el urbano, principal exponente de la modernización. Los espacios y modos de vida que eran pensados como pecaminosos o peligrosos anteriormente se convierten aquí en parte de la cotidianeidad de los jóvenes burgueses. Esta dimensión es extendida a distintos escenarios del territorio nacional, convirtiendo así al bucolismo rural y la tranquilidad de los centros turísticos en ámbitos subvertidos por las fuerzas desequilibrantes de la modernidad de la ciudad.

En la creación de este universo de representación la comedia de fiesta abraza las posibilidades del humor como elemento disruptivo apelando a distintas estrategias formales y narrativas que refuerzan su cuestionamiento del orden tradicional. A partir de la creación de nuevas realidades, la inclusión del espectador dentro del mundo representado y la complicidad con el público en torno a un saber compartido se configura una dimensión de cuestionamiento permanente y falta de bases sólidas para el establecimiento de un nuevo statu quo. Toma así un lugar particular la negación de finales restauradores de la armonía. En su lugar, la comedia de fiesta privilegia los desenlaces abiertos que prometen la continuación de las aventuras en el mundo moderno.

Para comienzos de la década siguiente la comedia de fiesta entró en un proceso de declinación que llevaría a su virtual desaparición del cine nacional. Sus influencias se podrían ver luego en films picarescos como *La cigarra no es un bicho* (Daniel Tinayre, 1963) o en las películas de Alberto Olmedo en los años '70. Sin embargo, estas realizaciones retomarían básicamente la picaresca y la sexualidad como tema, pero sin la festividad o las ansias utópicas de este modelo.

Un claro ejemplo de ello se dio en las dos adaptaciones que se hicieron de *Sexteto*, la obra húngara sobre la cual se basaba *Cuando besa mi marido*. El argumento fue retomado en *Matrimonio a la argentina* (1968) y en *Los reyes del sablazo* (1984), ambas dirigidas por Enrique Carreras. Aquí, la burguesía arrolladora es reemplazada por la clase media que cuida el statu quo, las mujeres modernas y activas se convierten en simples objetos de deseo, y el ritmo frenético pasa a ser un montaje estático y torpe. Este caso enfatiza la singularidad de la comedia de fiesta, que quedó como un momento único del cine nacional donde se pudo representar y celebrar la posibilidad de un mundo nuevo, incierto y abierto a lo desconocido.

#### **CAPÍTULO IV: El aburguesamiento de la comedia popular: tensiones y estrategias de legitimación de un modelo remanente**

El lugar dominante que ocupó la comedia burguesa en el campo cinematográfico nacional de los años '40 no significó la desaparición de otras variantes humorísticas. Fue así que se fueron desarrollando otras líneas dentro del género, al mismo tiempo que muchas de las principales figuras de la década anterior se mantuvieron activas. Sin embargo, sus argumentos y personajes sufrieron los impactos de los nuevos aires del cine nacional y se vieron obligados a buscar vías de transformación y renovación que les garantizaran mantenerse vigentes frente a un modelo que los estaba reemplazando en el favor de público y crítica.

El surgimiento de la comedia burguesa a finales de la década de 1930 había respondido a distintos factores dentro de la industria del entretenimiento. Entre ellos se habían contado la consolidación de un modelo industrial de géneros y estrellas, la búsqueda de apelar a un público más amplio y la respuesta a los reclamos de adecentamiento. Dentro de este proceso, habían tenido un lugar destacado las revistas especializadas, que indicaban el clima incierto y de renovación que se vivía en el campo cinematográfico.

Como se ha señalado en el Capítulo I, al considerar estas publicaciones se debe tener en cuenta que no sólo comunicaban el estado de la industria, sino que operaban de forma activa señalando el camino a seguir. Es significativo, por lo tanto, que los primeros años de la década de 1940 presentan una gran cantidad de columnas editoriales que indican una modificación en las pautas de consumo de cine con respecto a los años anteriores. Si bien la falta de estadísticas dificulta comprobar empíricamente la dimensión exacta de esta transformación, su recurrencia en la prensa indica la existencia de un clima de incertidumbre.

Según lo señalado por estas publicaciones, las clases medias y altas comenzaron a asistir más asiduamente a películas nacionales en las salas del centro, mientras que los sectores populares diversificaron sus hábitos, lo cual llevó a una merma de público para las producciones populares. A fines de 1943, *Radiolandia* titulaba *Nuestro cine gana al público más exigente pero pierde en los sectores más dilatados*, señalando que

Un exhibidor de provincia nos decía, no hace mucho tiempo, un hecho sintomático. Hasta el año pasado, el día que en sus cines pasaba películas nacionales, el lleno era total. El éxito, rotundo. Este año, no pudo llenar su sala con nuestras películas. Más. No las exhibe

en domingos, para no malograr el posible ‘bordereaux’ de ese día que le defiende toda la semana.<sup>1</sup>

Desde esta revista se planteaba que parte de la responsabilidad por la situación recaía en la sobreexplotación de las figuras populares como Luis Sandrini, Niní Marshall o Pepe Arias. Se aducía que la dependencia que existía de estos nombres había llevado a la caída en la calidad de las producciones y una reacción negativa por parte del público masivo<sup>2</sup>. Esta postura venía siendo mantenida por distintas publicaciones, que les reclamaban a los astros que renovaran sus repertorios estelares acorde a las transformaciones que se vivían en el campo cinematográfico.

Matthew Karush (2012) indica que en las producciones de estas figuras en los años '30 se discuten los valores del trabajo duro, la honradez y la movilidad social ascendente. En relación con ello, priman visiones críticas de la modernidad donde se denuncia a los ricos y se celebra a los trabajadores como verdaderos portadores de la identidad nacional. En su carácter de artistas con dimensión intermedial, las figuras populares llevaban esta impronta a sus obras cinematográficas, radiales y teatrales. De este modo habían configurado un universo de contradicciones y reacomodamientos frente a una modernización que era representada de modo sospechoso y peligroso.

En su descripción del cine del período, Octavio Getino (1990) identifica a este cine como uno de ‘inspiración popular’ con producciones ‘netamente populistas’ cuyo mayor exponente fue el director Manuel Romero. Aunque denuncia que su desmedida producción permitió la aparición de muchas obras mediocres, destaca que en ellas se permearon críticas a costumbres y modos de vida de los sectores dirigentes. Esta dimensión había sido, al mismo tiempo, el principal punto de queja por parte de diversos sectores de la cultura argentina. En el caso de Romero, ello había llevado incluso al secuestro de las copias de su film *Tres argentinos en París* (1938) y la obligación de cambiar su título por el de *Tres anclados en París*, porque se consideraba que en él se atentaba contra el prestigio del país.

La obra de Romero, Sandrini o Niní Marshall ha sido generalmente analizada desde la perspectiva de la ‘cultura popular’. Como se ha señalado anteriormente, esta categoría está cargada de una larga tradición en los estudios culturales con una serie de conceptos que la ponen en conflicto con cuestiones de identidad, industrialización masiva y

---

<sup>1</sup> *Radiolandia*, año XIV, 4 de diciembre de 1943, n° 820.

<sup>2</sup> *Ídem*.

formación de imaginarios. Si bien en esta tesis se ha privilegiado la idea de *media culture*, para abordar la obra de los cómicos populares es necesario detenerse en algunos aspectos de este debate.

Roger Chartier (1995) identifica dos grandes modelos que han sido utilizados para pensar lo popular. Por un lado, el que lo concibe como un sistema simbólico autónomo y coherente, y, por otro, el que lo piensa en relación con la cultura dominante a partir de su diferenciación. Ha sido recurrente en este sentido la tensión con la industria del entretenimiento, ya que lo popular oscila entre formas autónomas y heterónomas, buscando legitimarse por sí mismo mientras al mismo tiempo sostiene fluidos intercambios con otras formas culturales.

Lo popular ha sido, por lo tanto, exaltado como espacio de alteridad y resistencia donde se apropian y resignifican elementos y normas que circulan en la sociedad. Como señala Jesús Martín Barbero (1991), su enaltecimiento ha llevado reiteradamente a que en los estudios culturales se rechace lo masivo por considerarlo homogeneizador y estandarizante. En cambio, señala, el reto es

incluir en el estudio de lo popular no sólo aquello que culturalmente producen las masas, sino también lo que consumen, aquello de que se alimenta; y (...) pensar lo popular en la cultura no como algo limitado a lo que tiene que ver con su pasado —y un pasado rural—, sino también y principalmente lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano (1991:47).

Martín Barbero propone este desafío a los críticos que enaltecen lo popular por sobre lo masivo por considerarlo más ligado a la realidad social. En un sentido similar, Lawrence Levine (1992) señala que el enfrentamiento entre lo masivo y lo popular no debe ser pensado como irreductible. Más bien, destaca que se dan procesos de mezcla propios de la naturaleza cambiante de la cultura. Lo popular es, en este sentido, un territorio que va adaptándose a los contextos en que se produce y a las voces que lo definen.

Retomando los planteos de Douglas Kellner (2001), se debe recordar que en su definición juegan un rol fundamental las estrategias de comercialización y difusión de las producciones que negocian con los distintos sectores sociales la forma que asume su voz dentro de la industria del entretenimiento. Considerar estos factores ayuda a romper con el fetichismo de lo popular, y pensarlo ya no como expresión de los sectores relegados sino como una práctica industrial de mediación y estandarización de formas masivas.

En el caso argentino, la categoría de 'lo popular' no surge solamente del marco analítico, sino que es parte de la propia denominación contemporánea de los objetos de estudio. Ya en el teatro de finales del siglo XIX se encuentran los 'actores populares', donde el término se utilizaba para diferenciarlo de la tradición europea. Este término fue luego retomado por Osvaldo Pellettieri (2009) para conceptualizar sus procedimientos y periodizar sus trayectorias. Así lo emparenta con la tradición circense del teatro nacional y destaca tanto su trabajo físico y representacional diferenciado del actor culto como su rechazo por parte de la crítica especializada.

En los estudios sobre cine nacional el término 'popular' no se ha conceptualizado con esta profundidad, sino que ha sido utilizado como categoría analítica y descriptiva para distintos actores, directores y géneros filmicos. Incluso en las publicaciones contemporáneas a estas producciones, la utilización del término no tenía un sentido unívoco. Como señala Gil Mariño,

se delineaba, por un lado, una imagen de lo popular ligada a la vulgaridad que se proponía combatir, pero al mismo tiempo, aquellas producciones de buena calidad artística que retomaran tópicos populares canonizados en otros objetos culturales, como el tango, fueron percibidas como parte de las imágenes de lo nacional que el cine debía perseguir para consolidarse en el mercado local y regional (2015:80).

Una característica fundamental en los estudios sobre cultura popular es el lugar que se le otorga a la figura del *espectador-oyente-lector*. Se suele considerar esta producción en sintonía con las características y las transformaciones del espacio social y se analizan sus realizaciones en relación con los rasgos que van definiendo al universo popular. Al pensar ese universo en el contexto de la producción industrial es necesario retomar su importancia desde un punto de vista comercial. En el caso de las modificaciones de la cinematografía nacional de estos años, el público masivo era caracterizado como un universo incierto y desconcertante, cuyas conductas implicaban una redefinición de lo que se consideraba popular.

Dentro de la incertidumbre generada por las transformaciones de las conductas del público, las figuras populares debieron repensar cómo seguir apelando a sus espectadores habituales. Frente a la redefinición de sus gustos e intereses se volvió necesario reconsiderar el imaginario celoso de la modernidad a la luz de las nuevas perspectivas que había abierto la comedia burguesa. Retomando las propuestas de Raymond Williams (1981), la comedia protagonizada por estos intérpretes se transformó en un espacio

remanente dentro de la producción cómica filmica frente a la dominancia de la comedia burguesa. Ello no llevó a su desaparición, sino a su desplazamiento dentro de la cultura dominante. En este sentido, su supervivencia implicó su reinterpretación, resignificación o inclusión dentro de las formas que pasaban a ocupar un lugar central.

Un factor de suma importancia en esta dinámica era el hecho de que estas figuras se encontraban asociadas a cierto tipo de producciones. Shingler (2012) señala que el encasillamiento es una de las bases del sistema de estrellas en la industria del cine, basado en contratos fijos y estrategias de comercialización. De este modo se reducía la incertidumbre del público frente al film prometiéndole personajes y narrativas determinados. Para plantear nuevas propuestas, las figuras populares necesitaron romper con esta estandarización y proponer otras estrategias para conciliarlos con el universo burgués. Para ello se volvió fundamental la figura del ‘buen burgués’, un personaje generoso, altruista, responsable y honesto que representaba una nueva visión de las clases altas y que se hizo presente en los distintos films donde los cómicos populares se insertaron en la comedia burguesa.

Fue así que nombres consagrados como Sandrini, Marshall o Romero debieron entrar en una dinámica de tensiones y negociaciones con la industria cinematográfica, tanto desde lo laboral y económico como en el universo de representación de sus films<sup>3</sup>. Se puede pensar este proceso como uno de aburguesamiento, llevándolos a adoptar algunos elementos de la comedia burguesa para mantener su vigencia dentro del cambiante cine nacional. Los relatos de estas películas se vieron obligados a incorporar el mundo de los sectores altos, la temática del ascenso social, la modernidad urbana, las nuevas concepciones de la sexualidad y los roles de género. En un marco de estandarización de la producción industrial y nuevas conductas por parte del público, los cómicos populares debieron renovar sus propuestas, resignificando su dimensión popular.

Es el objetivo de este capítulo estudiar el aburguesamiento de la comedia popular a partir de las tensiones y negociaciones que se presentaron en las carreras de las principales figuras del género en la década previa. En un panorama incierto y de profundas transformaciones de las preferencias de la industria y el público, los texto-estrella

---

<sup>3</sup> Es interesante señalar el caso de otro referente del cine popular como fue Mario Soffici. A diferencia de los demás artistas mencionados, su cine no era urbano sino que se caracterizaba por ambientaciones rurales. En este sentido *Yo quiero morir contigo* (1941) fue una aproximación del director al mundo moderno de la comedia burguesa. Sin embargo, primaron aquí sus intenciones referenciales y su inclinación hacia lo social convirtiéndola en una *road movie*. Ulises Petit de Murat, comparándolo con *Los martes, orquideas*, encontraba que el film contaba “con más sincera vocación hacia el logro de una originalidad que repudia las reminiscencias yanquis” (*Crítica*, 3 de julio de 1941).

consagrados y las fórmulas exitosas debieron ser reconsiderados y puestos en diálogo con las nuevas formas espectaculares.

Para ello se analizarán las trayectorias que siguieron las carreras de los principales cómicos populares del cine de la década de 1930 en el marco de la consolidación de la comedia burguesa. Se considerará en este sentido la transición hacia posturas conciliadoras y celebratorias de la movilidad social ascendente y el surgimiento de la figura del ‘buen burgués’ como personificación de una nueva mirada sobre los sectores altos. Se tomarán en cuenta asimismo las estrategias narrativas que se configuraron para integrar a las estrellas populares en el universo de los sectores altos a partir de la tematización de aspectos relacionados a su aburguesamiento como la conciliación social, el cosmopolitismo, la integración y asimilación y la modernización. En todas estas dinámicas, juegan un rol central los desenlaces de los relatos, donde el ideal del final feliz y armónico cobra una nueva significación a partir de garantizar la inserción de los cómicos en el mundo moderno.

### **Los cómicos populares frente a la consolidación de la industria cinematográfica**

El panorama con que se encontraron los cómicos populares frente al surgimiento de la comedia burguesa los llevó a tener que repensar sus argumentos y personajes en pos de apelar a un público que les era remiso. En este sentido resulta pertinente retomar la idea de ‘legitimación’ que utiliza David Savran (2009) para analizar el teatro estadounidense de los años ‘20. Con este concepto apunta a un valor de la producción que no reside en lo comercial sino en una percepción de distinción por parte de la crítica y el público general. Para legitimarse, las formas espectaculares masivas deben diferenciarse e incorporar elementos ligados al mundo de las esferas dirigentes de la sociedad. En el caso del teatro estadounidense, esto implicaba la apelación a formas tradicionales europeas. En la Argentina de los años ‘40, en cambio, este proceso requirió de la integración de formas y modelos de la modernidad de entreguerras en una concepción cercana al modernismo vernáculo propuesto por Miriam Hansen (1999; 2009)

El aburguesamiento de la comedia popular frente al esplendor de la comedia burguesa puede ser pensado por lo tanto desde esta óptica. Las figuras consagradas de la primera década de cine industrial no eran totalmente rechazadas sino que se les requería que se integraran en las nuevas formas cinematográficas que se iban presentando. En este sentido, en octubre de 1940, el *Heraldo del Cinematografista* señalaba la necesidad de cambiar los modelos gastados del cine cómico de directores como Manuel Romero, Luis

César Amadori y Luis Bayón Herrera. Al mismo tiempo, destacaba como figuras convocantes de la cinematografía argentina las figuras de Paulina Singerman, Luis Sandrini, Pepe Arias, Libertad Lamarque o Nini Marshall, quienes eran muchas veces protagonistas de los films de aquellos realizadores<sup>4</sup>. La paradoja entre su éxito comercial y la necesidad de recambio radicaba, para la publicación, en la necesidad de seguir el ejemplo de Hollywood y salir de lo que denominaba el modelo Sennett. De esta forma se refería a la transición en el cine norteamericano del *slapstick* hacia la comedia sofisticada que había significado una legitimación del género a partir del recambio de figuras, escenarios y temáticas.

Esta referencia permite profundizar en un aspecto fundamental que aquejaba al cine de cómicos. A diferencia de la comedia romántica y la comedia familiar que pronto encontrarían un modelo para desarrollarse en el cine de ingenuas, estos actores protagonizaban generalmente historias construidas en torno a la preeminencia de sus rutinas humorísticas. Como señala Geoff King (2002), en la comedia de cómicos hay una oscilación entre la integración narrativa clásica y la interpretación performativa. Ello conlleva una menor importancia otorgada a los argumentos en búsqueda simplemente de la risa del espectador.

Por otro lado, este modelo de representación tradicionalmente se centra en torno a personajes inconformistas donde prima lo individual por sobre su integración en la sociedad. Es así que, según King, muchas veces son sujetos que provienen de sectores bajos y no son, por lo tanto, presentados como modelos a imitar. Más bien, se propone al espectador una identificación o, incluso, la posibilidad de sentirse superior.

En este sentido se puede retomar las ideas de Northop Frye sobre la comedia vieja y la nueva, que según Pablo Echart (2005), se manifiesta en el medio cinematográfico como la comedia de cómicos y la romántica. El primero se liga a cuestiones sociales y políticas, mientras que la segunda se centra más en modelos emocionales y ligados a lo sentimental. En el contexto de la consolidación de la comedia burguesa que presentaba una visión conciliadora de la sociedad sin preocuparse por problemas sociales, se pueden pensar los reclamos por el aburguesamiento de los cómicos populares como un reclamo de tender hacia la nueva comedia.

Sin embargo, como se ha señalado con respecto al surgimiento de las ingenuas, es necesario detenerse en otros factores que impactaron en este proceso, particularmente las

---

<sup>4</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 23 de octubre de 1940.

problemáticas contractuales de algunas de las figuras populares y las necesidades económicas de las compañías productoras. Las estrellas, al ser el motor de los mayores ingresos monetarios, eran al mismo tiempo los mejores remunerados. En momentos de crecimiento de la producción, esto había sido festejado, ya que implicaba la conformación de una industria fuerte. *Sintonía* lo expresaba de este modo:

Los grandes sueldos son, por otra parte, un detalle bien elocuente del adelanto del cinematógrafo argentino. Los astros y estrellas de primera magnitud perciben elevados emolumentos, tanto como los que definen la cotización comercial de las figuras del cine americano<sup>5</sup>.

Un año más tarde, sin embargo, la misma publicación, en una columna titulada *El derrumbe de los astros*, festejaba que se estuviera poniendo en cuestionamiento a estas mismas figuras:

De pronto, cuando de nada sirvió para el público la presencia de una cotizadísima estrella a la que sólo era menester fotografiar para conseguir éxito y entusiasmo rayano al delirio; cuando se hizo silencio sobre la actuación de un mentado capocómico, al que sólo bastaba mirar al público un instante con cara seria para hacerlo desternillarse de risa; cuando no pasó nada en ambos casos, la cinematografía argentina acababa de dar un paso hacia adelante<sup>6</sup>.

Para 1941, ya se hablaba de una crisis entre los espectadores y las principales figuras. La aparición de las ingenuas que permitían un modelo exitoso por costos significativamente menores había conformado un nuevo escenario para los astros consagrados que ahora debían convencer a las productoras de su *cachet*. *Radiolandia* planteaba en este sentido:

Tratándose de aligerar los subidos presupuestos (el costo 'standard' de una película está ahora en los 200.000 pesos), se llegó a la conclusión de que un determinado número de estrellas ganaban sueldos que desequilibraban toda posibilidad de completar repartos numerosos y equilibrados en desmedro, lógicamente, de la calidad del film. ¿Qué hacer? Los productores, en reciente reunión de la APPA, entidad que los agrupa, acordaron lo que estiman más adecuado para sus intereses. Luego de largas deliberaciones convinieron en que había que decapitar a los grandes sueldos. ¡Qué Libertad Lamarque ganaba 95.000! ¡Qué Hugo del Carril cobraba 75.000! ¡Qué Sandrini y Niní Marshall estaban arriba de los 40.000! Pues en adelante cobrarían la mitad, poco más o menos<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> *Sintonía*, año V, 23 de agosto de 1939, n° 331.

<sup>6</sup> *Sintonía*, año VI, 3 de noviembre de 1940, n° 350.

<sup>7</sup> *Radiolandia*, año XII, 23 de agosto de 1941, n° 701.

Es interesante en este sentido detenerse en dos casos paradigmáticos de los principales referentes del cine de la década anterior. Tanto Libertad Lamarque como Luis Sandrini entraron en estos años en conflictos con Argentina Sono Film por sus contratos<sup>8</sup>. Lamarque había sido contratada por este estudio en 1938, luego del éxito de sus melodramas tangueros en SIDE. Allí su imagen había sido pulida y estilizada, convirtiéndola en estrella glamorosa con films como *Madreselva* (Luis César Amadori, 1938). Sin embargo, a principios de los años '40 sus recaudaciones comenzaron a bajar. Frente a esta nueva realidad, la empresa decidió que la estrella ya no valía los montos de su cachet. En su autobiografía, la actriz señala que

[Mentasti] me ofreció menos dinero para celebrar un nuevo contrato (esta acción es legal) al mismo tiempo que me confesaba que había hecho un acuerdo con todos los productores argentinos para que mi cachet por película no pasara de los \$30.000. No contó con la posibilidad de que Don Miguel Machinandiarena, otro importante productor (...) iba a olvidarse del acuerdo... (no será ético pero también es legal) y me contrató para su sello, San Miguel, por sólo dos autos Ford menos de lo que estaba ganando (Lamarque, 1986:192).

De este modo, pasó a trabajar para los Estudios San Miguel, pero ya sin el peso o la imagen que la habían llevado a reinar en la década anterior. Frente al surgimiento de las ingenuas, Lamarque perdió tanto su lugar como modelo femenino dominante así como su acceso a honorarios elevados (Paladino, 1999)<sup>9</sup>.

Luis Sandrini, por su parte, había buscado a finales de los '30 ingresar en el terreno de la producción, con resultados económicamente catastróficos. Necesitado de dinero, firmó hacia comienzos de 1940 contratos exclusivos con Argentina Sono Film y Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA), lo cual derivó en una incompatibilidad laboral que se dirimió en la justicia (Maranghello, 2005b). Todas estas circunstancias fueron desgastando la imagen del cómico dentro de la industria y devaluando su cachet. Eventualmente, llegaría a un acuerdo con ambas partes y entraría a trabajar en EFA, donde se quedó hasta mediados de la década para luego ir a desarrollar su carrera en México.

---

<sup>8</sup> Señala Ricardo Manetti que en estos años la compañía se renovó en función de los nuevos tiempos, pasando a un modelo de “films transparentes y de estructura genérica, condescendientes con la platea y de poco o ningún riesgo con la realidad, como no sea adaptarla a la fórmula cinematográfica aprendida y probada: la familia como cañamazo donde se entretajan todas las historias individuales...” (2000b:189).

<sup>9</sup> Otras figuras como Pepe Arias vivieron circunstancias similares. En 1940 el actor había firmado un contrato con Argentina Sono Film por 250.000 pesos por dos años. Sin embargo, luego de filmar seis películas fue puesto en libertad de acción por la compañía (Posadas et al., 2006).

EFA se transformó gradualmente en estos años en una compañía estrechamente relacionada con las oscilaciones de la comedia cinematográfica. Con figuras como Sandrini, Niní Marshall y Olinda Bozán pasó a contar con un plantel de cómicos destacados que buscaban repensar sus personajes y abrir nuevos caminos (Valdez, 2000c). En EFA lo popular se apartó de la visión populista que había primado en Lumiton o SIDE para acercarse a una nueva concepción que tendía hacia la conciliación con las formas masivas en pos de una mayor legitimación por parte del público y la crítica. Uno de sus principales directores fue Luis Bayón Herrera quien fue el encargado de dirigir un gran número de estos intentos de los cómicos populares para entrar en contacto con el mundo de la comedia burguesa. Con trayectoria en el teatro de revistas, el director se convirtió en el principal referente del estudio dirigiendo vehículos de Sandrini, Marshall, Bozán o Hugo del Carril<sup>10</sup>.

Tanto el rechazo de Argentina Sono Film a ambas figuras consagradas como las transformaciones que enfrentaron en sus ingresos a nuevas compañías expresan los cambios que se estaban produciendo en la comercialización y el consumo del cine nacional. Para estos años, la producción se encontraba ya inserta en un sistema de géneros y estrellas que tendía hacia la estandarización industrial. De este modo, las propias productoras creían estar en posición de prescindir de sus figuras más convocantes, confiando en la posibilidad de generar alternativas con un alcance similar dentro del público masivo. La crisis del celuloide y la consiguiente delicada situación económica en que entró la industria cinematográfica frenaron esta política y obligaron en la segunda mitad de la década a la formulación de nuevas políticas de producción.

Al mismo tiempo, hacia mediados de la década comenzó a tomar fuerza otro factor que limitaría la tarea de los cómicos populares. En 1943, por disposición del gobierno nacional, se le prohibió a Niní Marshall la inclusión de dos de sus personajes, Cándida y Catita, dentro de sus programas radiales por considerar que deformaban el lenguaje y confundían al público. Luego de que la actriz rechazara esta medida, debió rescindir su contrato y abandonar el medio radiofónico hasta mediados de la década siguiente. Aunque el hecho se dio en otro ámbito de la industria del entretenimiento, se puede considerar que sentó un precedente para la posterior producción fílmica de los cómicos populares.

El proceso de aburguesamiento de los cómicos populares debe ser pensado por lo tanto en este marco. En medio de una creciente estandarización del género dentro de la industria

---

<sup>10</sup> Es pertinente destacar asimismo que en muchos de esos films trabajó como asistente Carlos Schlieper quien dio sus primeros pasos en la comedia cinematográfica en esta misma compañía.

cinematográfica, un impulso normativizador por parte de esferas de regulación y un comportamiento desconcertante del público masivo, estas figuras reaccionaron buscando las vías de renovar sus propuestas filmicas. La variedad de sus respuestas y la forma en que negociaron sus relatos con la comedia burguesa expresan el clima incierto en que se dio su búsqueda de legitimación.

### **Conciliación social y ‘buenos patrones’ en el cine de Manuel Romero**

Si bien el cine popular suele ser considerado preeminentemente desde sus intérpretes, uno de sus mayores exponentes en el cine de la década de 1930 fue alguien dedicado a dirigir y escribir guiones y letras de canciones. Manuel Romero ya tenía una trayectoria destacada en el mundo del espectáculo cuando realizó su primera película, *Noches de Buenos Aires* (1935). A partir de allí se convirtió en el director estrella de Lumiton con una obra prolífica donde llegó a filmar hasta cinco películas por año.

De este modo creó rápidamente un modelo personal cuyos escenarios predilectos son el mundo del arrabal y la noche porteña de la Avenida Corrientes. Su universo es contradictorio y excesivo, festivo y melodramático, con títulos como *Radio Bar* (1936) y *La Vuelta de Rocha* (1937) donde dirigió a algunos de los principales cómicos, como Luis Sandrini o Florencio Parravicini. Al exaltar los sectores populares y celebrar sus modos de vida, el cine de Romero era señalado como el más claro exponente de la comedia popular. De este modo, era recurrente que se lo resaltara en publicaciones como *Cinegraf* criticando su cine por presentar un “espíritu empequeñecedor de la nacionalidad y de todo lo honesto que hay en esta tierra” y por atentar contra la imagen internacional del país<sup>11</sup>. El propio Romero se defendía de estas acusaciones planteando que “Me atacan porque hago cine para el pueblo”<sup>12</sup>.

En este sentido, el espíritu que guio su cine fue un impulso conservador similar al del cine de ingenuas, celoso de la modernidad y enfático en la preservación de modos de vida tradicionales. Mientras las comedias de adolescentes burguesas se centraban en las formas de vida de las élites, el cine popular exaltaba el mundo de los sectores más desfavorecidos y desconfiaba de la posible pérdida de identidad que podía implicar la movilidad social y el proceso modernizador.

Las primeras películas de Romero no prestaban mayor atención a las clases altas, centrándose en personajes del mundo del entretenimiento y del deporte. Sin embargo, a

---

<sup>11</sup> *Cinegraf*, año V, marzo de 1936, n° 47.

<sup>12</sup> *Cine Argentino*, año II, 25 de mayo de 1939, n° 55.

partir de 1938 comenzó a incorporar en su repertorio producciones que incluían al mundo de los ricos para presentarlos bajo una mirada crítica centrada en sus costumbres extranjerizantes, su hipocresía y su egoísmo. Se celebraban así las tradiciones de los sectores populares frente al avance de una modernidad de carácter cosmopolita. Uno de los ejemplos más claros de su cosmovisión se vislumbra en *Mujeres que trabajan* (1938). Promocionada como el debut cinematográfico de Niní Marshall con el personaje de Catita, la película presenta a un conjunto de vendedoras de tiendas y sus problemas sentimentales y laborales.

El comienzo del film ya es explícito con respecto al mundo en que se sitúa. Las primeras imágenes son un montaje de la actividad nocturna en una *boite*. Allí, un montaje de planos inclinados y fragmentados de pies bailando, copas de champagne, músicos y mozos exhaustos y un reloj que señala las altas horas de la madrugada brindan una idea de perdición y decadencia. La secuencia termina con un grupo de jóvenes de la alta sociedad abandonando el local en claro estado de ebriedad. Entre ellos se destaca Ana María (Mecha Ortiz), quien se burla de la gente que pasa yendo a trabajar. La siguiente escena presenta a un grupo de mujeres desayunando en su pensión antes de ir a trabajar como vendedoras de tiendas. Aquí, en lugar de montajes que extrañan la escena, se presenta una articulación clásica de planos generales y planos medios que permiten construir el ambiente e identificar a los personajes principales.

Romero presenta así el universo dual que enfrenta burgueses y trabajadores. Si bien ello queda explícito en sus parlamentos, es notoria la utilización de los elementos formales por parte del director para resaltar esta oposición. La secuencia de montaje y su musicalización remiten no solamente a un universo extraño sino que lo ligan a un registro visual cercano a corrientes internacionales como el formalismo soviético o el realismo poético francés. De este modo, se remarca una de las críticas fundamentales del director hacia los sectores altos que es su dimensión cosmopolita y extranjerizante. Frente a ello, el clasicismo con que se filma la pensión supone a una mayor simplicidad asociada a personajes sin aspiraciones internacionales<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> La crítica a lo extranjero que presenta Romero no se limita solamente al mundo de las clases altas, sino que se encuentra también en el personaje de Luisa (Pepita Serrador), una trabajadora comunista que constantemente declama la necesidad de un sindicato ante el rechazo de sus compañeras. En la escena final, luego de presenciar la boda de dos de ellas, termina lamentándose que sus preocupaciones intelectuales le han impedido encontrar el amor. De este modo, también las ideas de izquierda foráneas son contrapuestas a las tradiciones y los intereses del pueblo trabajador.

Esta presentación de ambos mundos termina con Ana María enterándose del suicidio de su padre, envuelto en fraudes financieros. La primera mitad del film se articula así entre el rechazo que encuentra Ana María en su ambiente social por un lado, y el desarrollo de líneas narrativas secundarias de algunas de las trabajadoras por el otro. Eventualmente, a través de Lorenzo, su chofer, (Tito Lusiardo) la joven rica pasa a vivir en la pensión y a trabajar en las tiendas con las demás mujeres. La segunda mitad del relato es la historia de su asimilación de su condición de trabajadora y su aceptación por las demás.

Al mismo tiempo se desarrolla la historia de una de sus compañeras, Clara (Alicia Barrié), secretaria de Stanley, el gerente de la compañía (Enrique Roldán), quien queda embarazada de él y debe enfrentar las consecuencias sociales de ser madre soltera. A través del personaje de Roldán, quien conoce socialmente a Ana María, Romero profundiza su condena de las clases dirigentes. El actor fue la personificación de esta visión de la sociedad en muchas películas del director. Su contextura alta y delgada, sus bigotes y pelo engominado y sus actitud lasciva y despreciativa conformó el *physique du rol* apropiado para este tipo de personajes. En *Mujeres que trabajan* acumula conductas ofensivas, rechazando a Clara, intentando seducir a Ana María y ejerciendo la dirección laboral de manera despótica.

Es notorio en este sentido que el film no le impone un castigo ejemplar. Su última aparición en el relato es cuando el conjunto de trabajadoras van a buscar a Clara al departamento moderno en que vive el hombre y se la llevan con ellas, resaltando su solidaridad de clase y género. Stanley queda así parado en medio de su hogar, diseñado en una estética *art decó*, filmado en un plano general que evidencia su soledad. Es esta falta de compañía la condena que le impone Romero al burgués, contrastándolo con la férrea unión de sus empleadas.

En la conclusión del film se explicita la visión de Romero del mundo. Ana María, luego de mostrar su lealtad a sus compañeras, se reencuentra con su novio burgués, Carlos (Fernando Borel). Cuando él le pide matrimonio, ella acepta, pero le dice “No pretendas que cambie esta vida por la de antes. Ya no podría. Ahora soy una mujer que trabaja”. Carlos le responde, entusiasmado, “Yo también seré un hombre que trabaja”. Esta declaración de amor se da mientras son rodeados por todas las empleadas de la tienda, enfatizando así la incorporación de ambos jóvenes ricos a la masa trabajadora. La posibilidad de la unión se torna posible gracias a la salida de ambos del mundo tóxico de las élites y su asociación con los sectores populares. De este modo queda aún más explícita la imposibilidad de la conciliación entre ambas esferas de la sociedad, ya que la

conversión de Ana María en ‘mujer que trabaja’ obliga a su novio a ser trabajador para que su relación pueda concretarse.

Romero filmó a finales de los años '30 una gran cantidad de relatos con esta visión del mundo que lo llevaron a convertirse en el director estrella de Lumiton hasta la aparición de Francisco Mugica con *Así es la vida* y *Los martes, orquídeas*. El surgimiento de una fórmula exitosa alternativa dentro de los estudios llevó a que su reinado exclusivo comenzara a ser disputado. En *Radiolandia* festejaban que ya no tuviera la exclusividad sobre los sets del estudio<sup>14</sup> y para agosto de 1940, el *Heraldo del Cinematografista* señalaba que la compañía sumaba más directores como Carlos Christensen y Antonio Cunil Cabanillas, lo cual decrecía aún más el valor de Romero<sup>15</sup>.

Las nuevas circunstancias lo obligaron a incursionar en nuevos terrenos y probar fórmulas alternativas. En 1941 filmó por primera vez un guion que no le pertenecía, *Un bebé de París*, basado en la obra teatral de Carlos Damel y Camilo Darthés, parte de la corriente de comedias blancas teatrales de esos años. Al año siguiente incursionó en otros géneros, realizando uno de los primeros films de terror del cine argentino, *Una luz en la ventana*. Más allá de estos intentos, para mediados de la década abandonó la compañía y pasó a trabajar en Argentina Sono Film, donde redujo su ritmo de trabajo mientras fue perdiendo poder de impacto dentro del cine nacional.

En esta compañía, Romero filma *Navidad de los pobres* (1947), donde retomó las bases argumentales de *Mujeres que trabajan* para mostrar un cambio en su mirada. Nuevamente hay aquí un grupo de trabajadoras de tiendas que viven en una pensión, con conflictos laborales y amorosos. Se presentan otra vez historias de romances entre patrones y empleadas, madres solteras y mujeres desclasadas.

En esta misma línea de continuidad, vuelve a actuar aquí Niní Marshall en el rol de Catita. Este personaje era, dentro de la galería de personajes de Marshall, el más explícito en su carácter popular opuesto al mundo burgués. Como señala Clara Kriger,

Catita siempre parece estar fuera de lugar. Fuera de un lugar donde no es totalmente aceptada por no lograr la adecuación necesaria (...) Catita nos hace evidente la existencia de nuevos sectores sociales que ascienden dentro de la gran urbe y que desean apropiarse (no imitar) las normas de sociabilidad requeridas para ser aceptados en su seno (2005:86-87).

---

<sup>14</sup> *Radiolandia*, Año XII, 9 de septiembre de 1939, n° 599.

<sup>15</sup> *Heraldo del Cinematografista*, 14 de agosto de 1940.

Es en esta posición de apropiación y no imitación donde radica su característica central. Karush (2012) destaca fundamentalmente su orgullo de clase y su diferenciación de los 'pitucos', algo que se mantiene intacto a lo largo de las siete películas que filma con Romero entre 1938 y 1949. A lo largo de esta filmografía fue adquiriendo mayor importancia en los relatos, pasando de un rol secundario a protagónicos. Es así que la presencia de Catita en *Navidad de los pobres* permitiría pensar que se mantiene la propuesta disruptiva opuesta a la conciliación que primaba en la obra previa del director. Si bien el personaje continúa con esta caracterización, el film introduce una serie de elementos a través de los cuales se matiza esta contraposición y se ofrecen vías de encuentro entre ambos mundos.

Uno de ellos es el hecho de que la protagonista sigue siendo mujer externa al conjunto de las trabajadoras, pero en lugar del descenso social que transitaba Ana María, aquí Marta (Irma Córdoba) vive una historia de integración y ascenso social. La historia de Marta retoma nuevamente la figura de la madre soltera, abandonada por el padre de su hijo y aceptada por las mujeres que trabajan, que le dan albergue y la ayudan a conseguir un empleo. La joven lleva adelante la trama dramática, con constante gesto compungido, tristeza en los ojos y andar cansino, mientras se enfrenta a las amenazas de su ex pareja y a la nueva vida como vendedora de tiendas.

Es en el aspecto romántico de su historia donde se presenta la transformación del modo en que piensa el mundo Romero. Se propone en este sentido una estructura de personajes alternativa que tiende hacia estrategias de conciliación. Aquí el antagonista mezquino es un hombre del pueblo, mientras que el hombre ideal que acepta a la joven sin importarle su pasado es el burgués. De este modo, la trama romántica no se basa en el desclasamiento de los protagonistas para poder llevar adelante su relación, sino en la conformación de un espacio intermedio donde encontrarse.

Es fundamental para esta nueva concepción el modo en que se configura el personaje de Alfredo (Osvaldo Miranda), el hijo del dueño de la tienda que se enamora de Marta. En él, Romero presenta una imagen alternativa a los personajes de Enrique Roldán. Esto se explicita en el enfrentamiento que tiene a lo largo del relato con su padre, Don Pedro (Orestes Soriani). Mientras que éste mantiene una actitud desconfiada y egoísta hacia sus empleados, el joven comparte con ellos una relación de camaradería y amistad. Romero contrapone ambas posturas en la noche de Navidad. Luego de una escena que muestra a los trabajadores festejando y bailando se pasa a la imagen de la mesa burguesa, donde padre e hijo cenan solos, atendidos por un sirviente. Este tipo de contrastes eran

recurrentes en el cine de Romero para contraponer la algarabía de los trabajadores frente a la decadencia solemne de los sectores altos. Sin embargo aquí, a partir del personaje de Alfredo, el enfrentamiento se explicita en los parlamentos.

El diálogo entre ambos es filmado en un montaje de plano y contraplano, separándolos en la imagen para resaltar la distancia entre los dos. El padre le recomienda a su hijo no mezclarse con los trabajadores, mientras que éste defiende su presencia como un estimulante para los negocios. Cuando el hombre mayor se queja de los nuevos derechos laborales su hijo le recuerda que el mundo está cambiando y le termina reprochando que se mueve por ideas anticuadas.

El personaje de Alfredo expresa la aparición en el cine de Romero del ‘buen patrón’, una figura que sería recurrente en los films de los cómicos populares de esta década. Este personaje se configura como un “empresario paternalista reivindicado por los relatos, muy lejos de cualquier mirada crítica o irónica” (Berardi, 2006:101). Este tipo de empresario se había consolidado como posibilidad de reducción de la conflictividad. Clara Kriger (2009) destaca que a través de esta nueva representación del mundo empresarial se presentaban los cambios laborales y sociales del período, ligado generalmente a hombres jóvenes, diferentes de aquellos que habían manejado el mundo empresarial anteriormente<sup>16</sup>.

Con este cambio en la representación de los ricos, el dinero deja de ser un sinónimo de egoísmo e hipocresía y ya no se condena su posesión, sino sólo su uso desmedido. A través del buen patrón se configura un nuevo espacio en el enfrentamiento entre empleadores y empleados, donde las tensiones dejan paso a la búsqueda de equilibrio y resolución de conflictos. En el caso de *Navidad de los pobres* ello va acompañado por la diferencia generacional que le permite a Romero seguir presentando su concepción crítica de los sectores altos y resaltarlos como figuras del pasado. Don Pedro es una continuación de los oligarcas del cine de la década previa, que viste con ropas elegantes y vive en un gran caserón, con espacios amplios y diferenciados. En las escenas con su hijo se mantiene siempre el plano-contraplano que expresa su distancia y lo posiciona al anciano en un lugar apartado del resto de los personajes.

---

<sup>16</sup> La aparición del ‘buen patrón’ en el cine nacional no provino solamente de su existencia fáctica, sino que era un personaje ya presente en el género a nivel internacional, como se puede observar en las *screwball comedy*. En este sentido, por ejemplo, Christopher Beach cita a un crítico que al referirse al patriarca de *Lo que sucedió aquella noche* lo caracteriza como un “plutócrata gruñón con corazón de oro” (2002:59).

Es recién al final, cuando Don Pedro decide aceptar a Marta como su nuera que se presenta una imagen de padre e hijo parados juntos dentro del mismo plano. Allí se da la reconciliación entre ambos, venciendo la visión de la sociedad que propone el joven. La conciliación entre ambos mundos se expresa nuevamente en el desenlace del relato con la boda entre Alfredo y Marta. La unión le garantiza a la mujer el ascenso social y la construcción de una familia para su hijo. Los festejos del casamiento son ambientados en las tiendas donde trabajan los personajes y conducidos por Don Pedro. La escena muestra el establecimiento convertido en un salón de fiesta, poblado de parejas bailando una milonga, y con una larga mesa con comida y bebida. El espacio laboral se convierte así en territorio para el festejo de la unión social, donde conviven y celebran patrones y empleados armónicamente.

La figura del ‘buen patrón’ y el cambio de mirada hacia un ideal conciliatorio han llevado a que la obra de Romero sea leída por diversos autores en función del discurso peronista, señalándose la aparición de este movimiento político como un momento parteaguas para su filmografía. Andrés Insaurralde en su trabajo sobre el director plantea que el peronismo “le roba el libreto” (1994:19). Rodrigo Tarruella (1992) por su parte demarca dos períodos en su carrera: 1935-1944 y 1946-53. Mientras que señala al primero como un preperonismo rebelde, plantea que el segundo es la culminación de la rebelión a partir de la cristalización de los conflictos. De este modo, critica que la obra de Romero pasa a caracterizarse por un sentimentalismo conformista que cura rencores y recompone el sistema. Es en base a estas transformaciones en la visión del mundo de Romero que se suele relacionar su pérdida de relevancia con el advenimiento del peronismo y se propone a *Navidad de los pobres* como un ejemplo paradigmático de esta transición.

Sin embargo, como señala Matthew Karush (2012), muchos elementos que se atribuyen generalmente al cine peronista, como la fantasía de la reconciliación de clases, se hallaban ya presentes en la producción de los años previos. En este sentido, se puede señalar que estas mutaciones de su cine se relacionaron también con los procesos de aburguesamiento y búsqueda de legitimación de la comedia popular a principios de los años ‘40. La aparición del ‘buen patrón’ y los romances interclase con ascenso social vistos desde una óptica positiva fueron parte de las estrategias de los cómicos populares para conciliar sus textos con la comedia burguesa. Como se analizará a continuación, en el conjunto de películas que Romero filmó con Paulina Singerman a comienzos de la década ya se evidenciaba esta transformación de su visión del mundo.

## La consolidación del cosmopolitismo de Paulina Singerman

Para incorporar el mundo burgués en su cine, una de las estrategias fundamentales a las que recurrió Manuel Romero fue la apropiación de la *screwball comedy* norteamericana como formato narrativo. Una de las características principales de este género había sido la formulación de tramas románticas interclase que permitían una puesta en tensión de las estructuras de la sociedad desde un punto de vista satírico. Sin embargo, su potencial subversivo no era llevado a las últimas consecuencias ya que el triunfo final del amor implicaba la posibilidad de la conformación de una nueva sociedad utópica (Beach, 2002). Al retomar estas formas, Romero se diferenciaba justamente en sus desenlaces, cuestionando la conciliación armónica y proponiendo una mirada desconfiada de las posibilidades de una unión de este tipo.

Un gran número de películas que filmó entre 1938 y 1942 tomaban argumentos de aquel cine y lo adaptaban al medio nacional. Este fue el caso de *La rubia del camino* (1938), *Mujeres que trabajan* (1938), *La modelo y la estrella* (1939) y *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (1942). Dentro de ellas, cobró un lugar destacado la figura de Paulina Singerman, quien protagonizó un gran número de estas historias. Como se ha señalado anteriormente, la actriz era uno de los principales referentes de la renovación de la comedia que se vivía en los escenarios teatrales en esos años. Con una compañía de renombre internacional, interpretaba tanto obras clásicas como comedias sofisticadas internacionales o comedias blancas argentinas. En cine su carrera fue más corta, aunque no por ello menos destacada. Entre 1938 y 1944 protagonizó diez películas, seis de las cuales fueron dirigidas por Romero.

Si bien en teatro alternó entre diversos roles, en la pantalla fílmica su personaje fue generalmente el mismo, la joven hija malcriada de una familia de alcurnia. María Valdez describe su presencia en la pantalla de la siguiente manera

el alto de las plataformas, los vestidos ceñidos, las rectilíneas hombreras en un torso que prefiere las curvas, las diagramadas ondas y canelones de la platinada testa, la boca corazón rabiosamente carmín (...) dispuesta siempre al puchero, las uñas impecablemente largas, el mohín de disgusta, el timbre entre aflautado y grave con tendencia al grito (2000a:287-290)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Esta descripción presenta claramente en sus películas con Romero, pero donde se despliega más claramente es en *Caprichosa y millonaria* (Enrique Santos Discépolo, 1940). Allí el director reniega de cualquier compasión y empatía para llevar a extremos ridículos el universo burgués y los caprichos de sus habitantes.

En su figura se articulan muchas de las variantes que configuraban a las estrellas del cine de Hollywood. El glamour, la afectación en el habla, la feminidad lúdicamente seductora y el pelo platinado acercaban a su persona cinematográfica con actrices destacadas como Carole Lombard o Claudette Colbert. Su debut cinematográfico fue justamente retomando el papel que esta última había encarnado en *Lo que sucedió aquella noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934). En *La rubia del camino* (1938), Romero y Singerman recuperaron la historia de la joven heredera que descubre el mundo de los sectores populares en la Gran Depresión para adaptarla al medio argentino y a la visión crítica del realizador. Domingo di Núbila (1959) la menciona como la primera comedia sofisticada del cine nacional. Sin embargo, dada su representación negativa del universo burgués y su rechazo total hacia el mundo moderno, su inclusión dentro de la comedia burguesa como se la entiende en esta tesis resulta problemática. Más bien, debe ser pensada como la reacción de Romero frente al surgimiento de este género, similar en su visión del mundo a *Mujeres que trabajan*.

En *La rubia del camino* la joven rica es Betty (Singerman), quien huyendo de un matrimonio con un noble europeo, encuentra en Julián (Fernando Borel), un camionero, las ganas de vivir y la posibilidad del amor verdadero. Luego de compartir con él un viaje por las rutas del país, intenta introducirlo en su vida diaria dentro de la burguesía porteña. Julián rechaza ese modo de vida lo cual lleva a Betty a renunciar a su status social y construir un futuro con él.

El film presenta constantemente un contraste entre el mundo de las élites modernas y extranjerizantes con respecto a los espacios populares. La muchacha es introducida interactuando con sus sirvientes, a quienes les niega descansos y necesidades esenciales. Junto con ella, se presenta a sus padres, quienes admiten no poder controlar a su hija. Toda esta primera escena de introducción del mundo burgués, Romero la construye a partir de planos largos generales, con personajes diseminados en el espacio del campo. Incluso al momento de compartir una mesa, la familia está suficientemente distanciada como para reforzar el carácter de individualismo del conjunto, planteado más como una suma de partes que como un grupo familiar. Con el único personaje con quien Betty es filmada en un plano más cercano es el abuelo, justamente quien la instará a salir al mundo y conocer la realidad por fuera de la vida que le han armado sus padres.

Esta puesta en escena, que podría ser acusada de teatral dada la disposición de los elementos en el plano, toma real dimensión cuando más adelante, ya acompañando a Julián, se detengan en el camino a visitar a distintos amigos del camionero. En estas

situaciones, los planos serán más cerrados sobre los personajes, amuchados alrededor de una mesa. La idea de comunidad pasa así a ser más clara, y su contraposición con el mundo burgués más explícita.

El relato se estructura en torno de una oposición entre ambas clases sociales, planteando una confrontación entre modelos de vida extranjerizantes y otros nacionales. Romero remarca ello al presentar un personaje femenino con un nombre inglés, Betty, lo cual la sitúa más cercana a las tendencias internacionales, mientras que el sector popular personifica al ser nacional. Ello es reforzado a partir de dos secuencias de montaje que dan cuenta de las transformaciones de los personajes y las dos facetas que entran en tensión a lo largo del film. A partir de la banda sonora Romero deja en claro su postura frente a ellas, dotando al trabajo y la felicidad de un sonido nacional, mientras que la vida de consumo de la clase alta es propia de un mundo foráneo

En la primera, musicalizada por *La marcha del camino* -con letra de Romero y música de Francisco Lomuto- que Julián canta al manejar, se muestra a Betty ayudando en el trabajo, manejando el camión y sonriendo junto a su nuevo amor. Estas imágenes se alternan y superponen con planos generales de la llanura pampeana y pueblos pequeños del país. La secuencia culmina con una toma frontal de Betty y Julián abrazados, manejando ambos el volante del camión, indicando la consolidación de su relación romántica.

La segunda secuencia de montaje se produce una vez que ambos han vuelto a Buenos Aires y Betty quiere presentar a su novio en sociedad. Musicalizada con un tema de jazz, se muestra a la joven comprando compulsivamente vestidos, zapatos y sombreros ante la mirada atónita del camionero. A diferencia de la creciente unión que se proponía en el montaje anterior, aquí la vuelta de Betty a su vida burguesa suscita el rechazo y el alejamiento de su novio.

No sólo es un mundo dicotómico el que presenta Romero, sino que al final del film deja en claro que ambas partes son irreconciliables. Betty renuncia a su nombre y a su vida en la ciudad. Al reencontrarse con Julián en un rancho del interior del país, pide ser llamada Isabel. El film termina con ambos nuevamente subidos al camión, conduciendo hacia el horizonte mientras en la banda sonora se oye nuevamente *La marcha del camino*, cuya letra dice “Camino, que surca el camión / Mensaje de unión y fraternidad / Tu huella, trazó el postillón / Y es hoy expresión de argentinidad”. De este modo, la pareja parte hacia un mundo propio, asociado a una identidad nacional popular, basada en la hermandad trazada por las rutas del país.

Esta nueva realidad se presenta asimismo alejada de las convenciones sociales. Una clara divergencia que presenta con las comedias sofisticadas posteriores y con la *screwball comedy* es la ausencia de una intención nupcial en su encuentro. El matrimonio va ligado a los finales armónicos, que plantean la solución de los conflictos. Aquí en cambio, no hay conciliación sino que se mantiene el mundo dividido. Es en este sentido que Karush (2012) plantea que la resolución de *La rubia del camino* evidencia la imposibilidad de la unión de las clases en la sociedad nacional. Si se considera la asociación que propone Romero de cada sector nacional con la dicotomía nacional/extranjero, el desenlace es explícito en el triunfo de la ‘argentinidad’ como espacio alternativo a la ciudad cosmopolita.

En los años siguientes Romero siguió filmando con Singerman y retomó el argumento de *La rubia del camino* para producir una historia similar en *Isabelita* (1940). Aquí trataba nuevamente sobre un romance interclase entre Alcira, una muchacha rica que encontraba una razón de vivir al entrar en contacto con el pueblo, personificado en Luciano (Juan Carlos Thorry). Si bien se mantenía la división social y el discurso de enfrentamiento, el desenlace del film ya mostraba signos de conciliación por parte de Romero. Aquí la película termina con Luciano interrumpiendo el matrimonio de la joven con un pituco, pero, a diferencia de la construcción de un mundo nuevo del film anterior, la pareja protagonista pasa a contraer nupcias. Más relevante aún es que esta secuencia se produce en la estancia de la familia de la protagonista, apuntando a una idea de movilidad social ascendente para el joven.

Si bien en *Isabelita* estas ideas están recién insinuadas, dos años más tarde Romero y Singerman filmarían una película donde tanto el universo representado como las miradas propuestas sobre la sociedad serían claramente diferentes. En *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (1942), la historia es la de Elvira Durand (Singerman), la joven heredera del dueño de las tiendas Durand. La muchacha vuelve de un viaje a los Estados Unidos transformada a partir de su encuentro con la sociedad moderna y rompe con su prometido. Al mismo tiempo, luego de escuchar a su padre negociar con sus empleados, decide ingresar a trabajar en sus establecimientos. Allí se va transformando gradualmente en una líder sindical al mismo tiempo que va desarrollando un romance con Raúl (Juan Carlos Thorry), otro empleado. La intriga sigue una serie de enredos hasta que finalmente se devela la verdad, el padre recapacita sobre su forma de dirigir la empresa y el amor interclase triunfa.

Si bien el punto de partida es similar al de los films anteriores de Romero y Singerman, sus inquietudes toman un rumbo diferente. El personaje femenino ya no busca el amor en el mundo popular sino que entra en contacto con su realidad laboral y busca mejorar sus condiciones. Al mismo tiempo, el carácter cosmopolita de la joven que era rechazado en las películas anteriores aquí es motivo de celebración. Elvira vuelve de los Estados Unidos habiendo entrado en contacto con las políticas del *New Deal* y es esto lo que la empuja a cambiar su vida. De este modo, Romero encuentra en la circulación internacional de ideas y su aplicación a la realidad vernácula un aspecto positivo que permite cambiar la forma de pensar la oposición nacional/extranjero.

El cambio de las preocupaciones del film se ve claramente en la conformación de los espacios donde transcurre la acción. Si en las películas previas de la dupla la tensión narrativa se estructuraba entre la casa burguesa y la vivienda popular, con el espacio público como terreno de encuentro entre ambos sectores, aquí cobra una mayor trascendencia el ámbito laboral, encarnado en los establecimientos Durand. Los dos espacios de vida diaria pasan así a un segundo plano, siendo simples escenarios para momentos puntuales de la trama, pero sin mayor densidad semántica.

La acción principal se desarrolla fundamentalmente en los lugares de trabajo y de descanso de los empleados y en terrenos indeterminados en los cuales llevan adelante sus actos gremiales. Éstos son generalmente poblados por grandes masas, aunque el núcleo de la acción se reduce al conjunto de líderes del movimiento. La configuración visual de estos espacios se basa por lo tanto en una alternancia entre planos generales que dan cuenta de la multitud y planos más cercanos que refieren a las dinámicas e interacciones determinadas entre los personajes.

La tensión entre el mundo popular y las clases altas pasa por lo tanto a reducirse a lo estrictamente laboral. Ya no hay buenos y malos según sector social, sino que la mayoría de los personajes son gente honrada. El lugar de antagonistas y villanos es reducido a los cuatro gerentes de las tiendas y a uno de los empleados que sirve como informante. Éstos son presentados como una suma de características y conductas negativas, que van desde los aires conspirativos y los ánimos de venganza al abuso de las empleadas.

Frente a ellos, el señor Durand, dueño de las tiendas, encarna al ‘buen patrón’, que ha trabajado desde abajo para llegar a su éxito actual. Sus obligaciones lo llevan a delegar en los malvados gerentes. Su bondad y generosidad es incluso destacada por sus empleados, como Raúl, el protagonista romántico, quien le dice que “posiblemente usted no es malo, es simplemente un hombre que se ha enriquecido desde abajo y esa es la peor

riqueza porque endurece el corazón”. Por otro lado, los sectores populares ya no son presentados como pueblo, sino como trabajadores, una identidad distinta, relacionada no con una esencia moral superior sino con una dignidad apropiada a partir del lugar dentro de las fuerzas de la sociedad.

Es en el desenlace nuevamente donde quedan más claros los cambios en la forma en que Romero representa su mirada sobre la tensión de clases y su posible conciliación. Todos los personajes confluyen en la residencia de los Durand. Allí se revela el engaño de Elvira, se determina el triunfo de los empleados, el despido de los directivos, la reconciliación padre-hija y la concreción de las parejas románticas. La escena es filmada en planos generales donde los personajes se agrupan de tal modo que queda explicitada la tesis del film. A la izquierda del cuadro se encuentran los trabajadores, a la derecha los gerentes, y parado en el medio, separando los dos grupos, el ‘buen patrón’. De este modo su lugar de mediador y punto de encuentro entre los intereses contrapuestos permite un desenlace que devuelve un equilibrio al universo de representación, tanto en el orden laboral como en lo romántico.

El amor triunfa y las parejas se concretan pero su efecto es más social y laboral que matrimonial. Elvira no sólo anuncia que se casará con Raúl sino que decide que éste pasará a ser gerente general de las tiendas. De este modo, el matrimonio queda diluido en una vía para el ascenso social. No sólo ya no es imposible la conciliación de clases, sino que es necesaria para garantizar un mejor presente y futuro para todos sus integrantes. Como proponen Posadas et al., “se trata de un acuerdo entre trabajadores y empresarios que esboza la teoría del policlasismo” (2006:18).

*Elvira Fernández* ha sido quizás la obra de Romero más leída como preanuncio del peronismo. Andrés Insaurralde (1994), en su libro sobre el director, la compara con los films propagandísticos de Raúl Apold y destaca la similitud entre las formas en que se denomina a la protagonista y a Eva Perón, mientras que Emeterio Díaz Puertas la denomina “Evita de los almacenes” (2015b:135). Sin embargo, debe ser leída al mismo tiempo como parte de las negociaciones del director con la comedia burguesa, retomando formatos extranjeros para mediatizar sus preocupaciones frente a los nuevos modelos narrativos.

Al retomar las formas de la *screwball comedy*, Romero se acerca a las tramas románticas, poniendo en primer plano las posibilidades de las uniones amorosas entre individuos enfrentados socialmente. De este modo, las posibilidades de la movilidad social conformaron un eje estructurante de estos relatos y son, al mismo tiempo, exponentes del

aburguesamiento de la obra de Romero. Es así que la movilidad descendente de *La rubia del camino* como única vía de concreción de la pareja fue dejando lugar a la aparición de escenarios intermedios donde el ascenso social se tornara positivo. Los personajes de Paulina Singerman ya no debieron renunciar a su vida y su lugar en la sociedad para poder alcanzar el amor, sino que en sus recorridos dramáticos se expresó claramente esta transición en la obra del director. Al mismo tiempo, su carácter cosmopolita y su relación con ideas foráneas pasa a ser un aspecto positivo del personaje que la motiva a cambiar y mejorar.

En estas películas es, al mismo tiempo, donde mejor se condensan las transformaciones de la obra de Manuel Romero en los primeros años de los '40s. La disminución de la mirada negativa de los sectores altos, la aceptación de lo extranjero como un elemento positivo y la tendencia hacia la conciliación de clases que aparecen en *Navidad de los pobres* ya se encuentran en *Elvira Fernández*. En medio de una sociedad en transformación y un cine que requería seguir los cambios, Romero operó de un modo similar al buen patrón e hizo conciliar en su obra sus inquietudes personales con las necesidades de la industria cinematográfica. Como señala Levine (1992), las reformulaciones de lo popular no apelan a un ideal de pureza sino que se basan en la mezcla de elementos heterogéneos para formular una nueva producción. De este modo, si bien luego se entroncaron dentro de las variantes del discurso peronista, los caminos seguidos por la obra de Romero deben ser pensados dentro de esta dinámica y enmarcados en los procesos de aburguesamiento y búsqueda de legitimación de la comedia popular en los años '40.

### **El camino hacia la integración social de Luis Sandrini**

Junto con Romero, la otra figura destacada de la comedia de los años '30 fue Luis Sandrini. A partir de su participación en las dos primeras películas sonoras, comenzó un dominio sobre el género que se consolidó en un conjunto de películas que filmó con Romero: *La muchachada de a bordo* (1936), *Don Quijote del altillo* (1936) y *El cañonero de Giles* (1937). En estos films el cómico consolidó un personaje con aires que recordaban al pathos chaplinesco. César Maranghello lo caracteriza como “intuitivo, rápido mentalmente, risueño, enamorado pero reprimido, inquieto pero conservador, tierno pero con coraje frente a la injusticia. Sus valores privilegiaban a la madre, la familia, el barrio y los amigos, sin desdeñar a la mujer y su honra” (2005b:59).

Karush (2012) señala que el personaje que desarrolla Sandrini en estos primeros años se burla de los valores asociados con la movilidad social como el trabajo, el esfuerzo y la honestidad. De este modo se configura como un individuo siempre fuera de lugar que propone una serie de principios alternativos a lo hegemónico. Nilo Fernando Couret (2013) señala que el tartamudeo que lo caracteriza es una estrategia del cómico para deconstruir incluso el lenguaje hablado de un modo similar al que hace con las convenciones sociales.

El espacio por excelencia donde se desarrollaron sus primeras películas fueron los ambientes populares, donde no había demasiada interacción con las altas esferas. Cuando éstas aparecían eran generalmente presentadas desde una óptica negativa propia de un director como Romero. *Chingolo* (Lucas Demare, 1940), es en este sentido, uno de los ejemplos más claros de las primeras interacciones de Sandrini con el mundo de la comedia burguesa, donde la estructura simple de sus films anteriores se complejiza a partir de las tentaciones que presenta el universo de los sectores altos.

La película cuenta la historia de Chingolo (Sandrini), un vagabundo que junto a dos amigos disfruta su vida de desempleo y libertad. Su vida cambia cuando, luego de rescatar a un niño ahogándose en el río, la familia de éste decide adoptarlo para transformarlo e integrarlo a la sociedad. Allí, luego de la resistencia inicial, se va asimilando a la vida burguesa, renunciando a su honestidad y su simpleza. Mientras tanto va desarrollando una amistad con Elvira (Nury Montsé), la institutriz, que también había sido sacada de la pobreza e integrada en la sociedad por la familia<sup>18</sup>. Cuando Elvira queda embarazada de Fernando (Héctor Méndez), el hijo de la familia, y éste no se hace cargo, Chingolo recapacita sobre la realidad del mundo burgués y decide volver a su vida de vagabundo<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> En Elvira ya se insinúa el personaje que a partir del año siguiente quedaría identificado con María Duval en el cine de ingenuas. Aquí también es una huérfana pobre y simple que se incorpora por adopción a una familia acomodada. Su carácter de indefensa queda claro desde su primera aparición cuando el niño de la familia que está a su cargo cae al río. La joven aparece así en un plano general de la costanera, parada sola en medio del campo. Allí viste ropas claras y simples y clama por ayuda. Cuando en un próximo plano se la presenta más de cerca se evidencia que no es un personaje que responda a la idea de glamour de la estrella cinematográfica, sino que su pelo morocho, sus rasgos faciales simples y su gestualidad reducida la emparentan con una imagen de una joven común y corriente.

<sup>19</sup> Del mismo modo que *La rubia del camino* retomaba la estructura de *Lo que sucedió aquella noche* para plantear una mirada local sobre el relato, Chingolo se inspira en un motivo recurrente de la screwball comedy de esos años. La historia del vagabundo adoptado por millonarios para integrarlo a la sociedad se presenta en films como *La porfiada Irene* (*My Man Godfrey*, Gregory LaCava, 1936) o *Su excelencia el vagabundo* (*Merrily We Live*, Norman Z. McLeod, 1938). Demare, al igual que hacía Romero, niega esta dimensión conciliadora y busca contrastar la vida de pobres y ricos para desenmascarar la ostentosa fachada de estos últimos y mostrar la podredumbre de su interior.

Una de las temáticas principales que presenta la película es la dimensión de la libertad frente al mundo moderno. A lo largo del film, se plantean distintas instancias donde se pone en discusión el libre albedrío y el terreno abierto para posibilidades en medio del mundo burgués. En una escena que introduce la vida de Chingolo, se lo muestra en un territorio marginal, acompañado por otros dos vagabundos. El espacio es filmado con una luz diáfana, natural, y al estar rodeado de hierbas, matiza la miseria del ambiente para transformarlo en un entorno paradisíaco. Tendido en el piso, Chingolo expresa “Esta vida bacana no te la hace cualquiera. Hay que ser millonario o atorrante, dos minorías selectas. (...) Nosotros somos libres como los pajaritos”. A partir de un plano subjetivo del personaje se observa un pájaro encerrado en una jaula. Frente a ello, con paso decidido, Chingolo lo retira de la jaula y lo suelta. La imagen sigue el vuelo del pájaro alternando con la mirada ilusa del vagabundo hasta que el bucolismo de la escena es interrumpido por los gritos del niño que se ahoga. El vuelo hacia la libertad del pájaro es así contrapuesto con el comienzo del encierro del personaje en el mundo burgués<sup>20</sup>.

Con el personaje de Chingolo, Sandrini a su vez se permitía poner en evidencia la construcción de su texto estrella. Dado su contrato con el público, no se concebía que pudiera interpretar a un oligarca, por lo cual resalta el contraste de su composición del Chingolo vagabundo y del que se integra a la familia. El primero responde a la construcción de Sandrini anterior, se viste con ropas de vagabundo, se para erguido y orgulloso. Su rostro es sumamente expresivo, con los ojos muy abiertos y una gestualidad pronunciada que lo emparenta con la tradición del actor popular que describe Pellettieri. Cuando decide integrarse a la familia, aparece en el hogar vestido con ropas de golfista y un cambio en su voz, que se torna más aguda y artificial. Toda su gestualidad pasa a estar marcada de un modo más mecanizado, restándole naturalidad y enfatizando cada movimiento. Asume por lo tanto un registro que evidencia aún más su construcción, pero no con la intencionalidad humorística que lo hacían los cómicos populares. Más bien, se puede leer una relación entre su maquinización y la forma en que el film piensa al mundo burgués, un universo de superficies atractivas pero falsas que ocultan un interior hipócrita y corrompido.

La reacción del personaje frente a su propia transformación presenta nuevamente a un conjunto de pájaros que señalan la libertad que ha perdido a lo largo del relato. Luego de descubrir las miserias del mundo burgués, Chingolo mira por la ventana apesadumbrado.

---

<sup>20</sup> La utilización del pájaro como metáfora del encierro y la libertad es reforzada por el hecho de que el nombre del personaje, Chingolo, es a su vez el nombre de un ave.

La escena pasa a la imagen de una bandada de pájaros que vuelan en el cielo, por sobre el terreno baldío donde se encuentran los vagabundos amigos del protagonista. Chingolo se une a ellos y la última imagen del film es un plano abierto que muestra a los tres subidos a un tren que se aleja de la cámara. Así como el ave del inicio presagiaba la futura cerrazón del personaje, nuevamente aquí sirve como metáfora de su tan ansiada libertad, conseguida al rechazar la integración de la familia burguesa.

Si bien la película es previa al auge de las ingenuas, ya está discutiendo con estas formas que se volverán luego dominantes en el terreno de la comedia, reforzando la visión de este cine sobre los peligros del ingreso de elementos extraños en el campo de la familia, pero tomando el punto de vista de la disrupción. En lugar de condenar el quiebre de la armonía que supone la entrada del vagabundo en el hogar, el film se pone de su lado para condenar las prácticas del mundo burgués. De este modo es, quizás, el mayor exponente de un ideario asociado al personaje de Sandrini como figura externa, ajena al mundo de los sectores altos y a la modernidad.

Al mismo tiempo que filmaba *Chingolo*, Sandrini comenzaba a plantear la necesidad de una visión más integradora de su personaje. En declaraciones a *Cine Prensa* en marzo de 1940 destacaba que:

No quisiera cambiar el tipo, porque está en mi modalidad y es difícil de cambiar; pero sí, paulatinamente, me gustaría hacer trabajos más brillantes. El galán cómico de mejores modales, mejor vestido, con un poco de refinamiento y suspicacia, sin rozar continuamente la arbitrariedad, y algo más limpio en el léxico, eso es lo que quisiera hacer. No estoy descontento con el tipo que me ha proporcionado tantas satisfacciones, pero entiendo que los artistas, sobre todo los cómicos, debemos renovarnos constantemente (Citado en Maranghello, 2005b:41).

Sumado a los mandatos de la industria, el actor mismo planteaba, por lo tanto, que su carrera necesitaba un cambio. La idea de renovación no se basaba solamente en la necesidad de alterar su texto estrella, sino, fundamentalmente, en la exigencia de la producción industrial de diversificar su oferta para asegurarse el desarrollo económico. Hasta su partida a México a mediados de la década, Sandrini buscaría nuevos caminos que, al menos gradualmente, le permitieran ir creando un personaje alternativo que tendiera hacia formas de integración a través de la movilidad social ascendente para congeniar las bases de ambos mundos.

Una de estas posibilidades fue entrar al universo de las ingenuas en *Secuestro sensacional!!!* (Luis Bayón Herrera, 1942). Allí Sandrini entró totalmente en contacto con

el mundo idílico de las adolescentes virginales. Filmada luego de su paso a EFA, la película presenta a una niña ingenua, Ana (Nelly Hering), la hija de un viudo (Rafael Frontaura) pronto a casarse con Leonor (Elsa O'Connor), la institutriz de la niña. Opuesta a esta situación, la adolescente huye de la casa y conoce a Juan (Sandrini), un hombre pobre que busca trabajo. Mientras tanto, el padre de la niña, convencido de que la han secuestrado, ofrece una recompensa para quien la encuentre. Juan, sin saber esto, logra hacer que la niña vuelva a su casa pero termina preso, sospechado del secuestro. Luego de una serie de idas y vueltas, Ana se entera de la situación y cuenta la verdad, logrando que Juan sea contratado por su padre y dejando abierta la posibilidad de un futuro romance.

Además de ser un vehículo para Sandrini, *Secuestro sensacional!!!* fue uno de los intentos por presentar una nueva actriz ingenua, en este caso Nelly Hering. En un intento de probar personajes, la película la alterna entre la joven rica avivada al principio con el personaje melodramático que asume luego y con la niña asustada, romántica y vengativa del final. En todos ellos se puede percibir una experimentación por parte de los realizadores para probar personajes con la actriz. Esta oscilación entre personalidades vuelve difuso al personaje, lo cual refuerza la centralidad de Sandrini quien se mantiene como el punto estable del relato.

A diferencia de Chingolo, Juan no asume la vida de pobre como una panacea. Desde su primera escena el personaje es presentado buscando trabajo con ropas más formales, sombrero y buenos modales. Es un hombre buscando entrar en el mundo moderno a partir de la inclusión laboral sin para ello renunciar a sus principios. Para dejar en claro su honestidad e integridad, se presenta una escena en la que es contratado para reemplazar a un conjunto de trabajadores en huelga. El personaje de Sandrini al encontrarse con ellos queda situado en su posición tradicional de figura externa al conjunto, lo cual es marcado por una puesta en escena que contrapone planos de él parado solo con imágenes del conjunto de huelguistas. Juan termina rechazando el trabajo para no traicionarlos, marcando así su integridad y su negación a una integración en la masa laboral a cualquier precio.

Juan es por lo tanto un personaje popular buscando vías de integración a la sociedad a través de la promesa del trabajo y el ascenso social pero sin renunciar a sus principios. Al estar aquí en contacto con el mundo de ingenuas, se lo puede pensar como la personificación del peligro externo que signaba la construcción del universo en aquel modelo narrativo. Allí la esfera pública era configurada como un ámbito de perdición y

amenazas para el idilio hogareño en que vivían las niñas. Estos imaginarios se hacen presentes en el film constantemente, contrapuestos con la bondad del personaje de Sandrini. Cuando la niña escapa del hogar, el mayordomo se alarma frente a su salida al mundo exterior. La imagen a continuación presenta a Ana en medio de un pastizal, cambiando sus ropas por otras más humildes. El plano general ayuda a empequeñecer la figura femenina y remarcar su indefensión frente a un terreno desconocido.

A partir de la guía de Juan, la joven entra en contacto con ese mundo exterior y, de este modo, se va configurando en la relación entre ambos un espacio intermedio de encuentro entre el cómico popular y la ingenua. Juntos recorren pensiones, ranchos y calles, ambientes emparentados con el personaje de Sandrini. Estos son filmados con sombras ominosas en planos generales, resaltando su peligrosidad. Es esta dimensión la que opera sobre el personaje masculino, que suma a su integridad laboral un rol protector sobre la niña. De este modo, las amenazas del mundo no son negadas en *Secuestro sensacional!!!* sino que son incorporadas al recorrido dramático de los personajes, para reforzar su vínculo y darle un marco a la decisión de Juan de aceptar la integración al mundo de los sectores altos.

La conclusión del film con el joven siendo incorporado en el hogar burgués no supone ya la pérdida de libertad que implicaba para Chingolo, sino que es la concreción de sus sueños. Si Chingolo se distanciaba del ascenso social y la integración a la burguesía, Juan opera totalmente al revés. Cuando Ana le agradece su ayuda, la imagen los presenta tomados de la mano con música suave de fondo. La niña le promete que su relación puede cambiar cuando ella crezca y le susurra algo al oído. Ahí la cara de Juan cambia por una de excitación y le pide que crezca rápido. En este desenlace es donde se expresa de forma más clara la negociación entre las narrativas de Sandrini y las del cine de ingenuas. El primero mantiene la comicidad y la picardía del personaje, pero cede en su rechazo al mundo moderno y la integración. El universo de las ingenuas, por su parte, mantiene su carácter de espacio de contención y protección de la joven protagonista, pero le abre su realidad a la posibilidad cercana del despertar sexual.

La aceptación de Juan dentro del hogar burgués y la promesa de un matrimonio que le permita ascender socialmente son claramente opuestas a la conclusión de *Chingolo*. Aquí la pobreza y el desempleo no son virtudes por sí mismas, sino que son parte de las condiciones de vida del personaje. Se mantiene por lo tanto en Sandrini la honradez, la simpleza y el buen corazón, pero desde un punto de vista socialmente conciliador. La inclusión que antes era rechazada ahora era simbolizada en los romances interclase que

sus personajes buscan y consiguen. El mundo de las clases altas pasa por lo tanto a ser una aspiración aceptable y deseable a la cual se pueden integrar los personajes de Sandrini. Como proponen Posadas et al, “el rasgo que lo distinguiría en adelante, salvo contadas excepciones, es el del muchacho de barrio, generoso, honesto y de réplicas justas, enamorado de una joven rica” (2006:90)<sup>21</sup>.

A partir de estas películas, Sandrini comenzó a dejar de lado el rechazo al mundo burgués y a la posibilidad de integración. Osvaldo Pellettieri (2001) señala que en esos mismos años, en el teatro, el personaje del actor pasó a representar más bien un ideario de clase media de un hombre de bien, proveedor y protector de su familia, transición que el cine se visibilizó en los años '50. La persistencia en las décadas siguientes de la figura de Sandrini como cómico popular bajo este nuevo imaginario permite comprender las transformaciones de la comedia popular en el marco de la redefinición de su personaje en estos años.

### **La modernización de Cándida, la mucama gallega**

El viraje de Sandrini hacia una tendencia integradora puede ser pensado en contraste con Catita, el personaje interpretado por Niní Marshall bajo la dirección de Romero. Ésta, a diferencia del cómico, se mantuvo a lo largo de la década como alguien externo a las mutaciones del mundo en que se situaban sus relatos. En sus últimas películas, su negación a la conciliación y la integración ya no formaba parte del discurso dominante en los relatos sino que era presentada como parte de sus estrategias humorísticas. Si bien con este personaje Marshall no se aventuró a las dinámicas de aburguesamiento de los cómicos populares, la variedad de roles que interpretaba la actriz en el cine le permitió adentrarse en estas prácticas desde otros lugares.

Al empezar su carrera fílmica, la cómica había firmado tres contratos diferentes de exclusividad con sendas compañías, otorgándole a cada una derechos sobre una propuesta específica. Esta variedad de personajes la destacó de otros comediantes como Sandrini o

---

<sup>21</sup> Desde una perspectiva distinta a la de *Secuestro sensacional!!!*, el cómico incursionó también en la comedia burguesa en el dúo que protagoniza con Olinda Bozán de *La casa de los millones* (Bayón Herrera, 1942) y *La danza de la fortuna* (Bayón Herrera, 1944). Allí Sandrini es Fortunato, un joven que entra a trabajar en la casa de Fulgencia una nueva rica. La primera película se centra en la creciente relación de amistad y romance de empleado y empleadora, mientras que la segunda es la dilapidación de la fortuna de la mujer y las posteriores aventuras de la pareja. Hay dos elementos que refuerzan el carácter más conciliador en que se encontraba la obra de Sandrini en esos años. Por un lado, si bien Fulgencia es una nueva rica, la película celebra la posibilidad de unión romántica entre ambos personajes, abriendo una puerta distinta para el ascenso social. Por otro lado, la primera mitad de *La danza de la fortuna* presenta a Fortunato gastando el dinero de su esposa, mostrando así alegremente la fiesta y la diversión que trae aparejada la riqueza.

Pepe Arias que jugaban siempre alrededor de la misma figura. Con su heterogénea galería de personajes, Marshall evitaba el cansancio del público y se permitía una mayor variedad en sus propuestas. Fue así que Lumiton se dedicó a las películas de Catita, imprimiéndoles una marcada línea populista, mientras que Argentina Sono Film tomó un personaje indeterminado bajo el nombre de Niní, el cual protagonizó una variedad de films donde primaba la espectacularidad. Con EFA, por su parte, desarrolló el personaje de Cándida, la mucama gallega.

Es necesario detenerse en este sentido en la figura del empleado doméstico, ya que fue un modo destacado para la inserción de los cómicos populares en el mundo burgués. Al no poder encarnar personajes de los sectores altos, figuras como Sandrini, Marshall o incluso Libertad Lamarque encontraron aquí una vía de ingreso en ese mundo que no les hiciera renuncia a su carácter popular<sup>22</sup>. Como señala Hobsbawm (1998), en el mundo burgués los empleados domésticos vivían una tensión en su relación con la familia para la que trabajaban. Por un lado establecían un vínculo económico, pero por otro lado la cotidianeidad llevaba a una relación personal de inclusión dentro del hogar. Lo afectivo y lo laboral estaban fuertemente unidos y era difícil de disociar en la práctica. Es a partir de ello que las representaciones de estos sujetos dentro de la narrativa occidental se emparentan con una confusión en los servicios prestados y la presencia de la sexualidad como motivo recurrente.

Flora Butler (1988) plantea que la imagen del servicio doméstico en los relatos populares sugería que éste era sólo un trabajo por un corto período de tiempo que tenía que llevar naturalmente a ascender socialmente a través del casamiento a un patrón infeliz, rico y buen mozo. Es esta dimensión la que prima en la incursión de los cómicos populares en la comedia burguesa. A diferencia de las figuras tradicionales de sirvientes que funcionan como comentaristas o ayudantes de la trama principal, como en el cine de Carlos Schlieper, aquí pasan a ocupar roles centrales en las tramas.

El ejemplo más destacado de este mecanismo de integración se presentó justamente en Cándida, la mucama gallega, que en un conjunto de films a principios de los '40 propuso una narrativa de integración y asimilación que la fue llevando del terreno de la comedia

---

<sup>22</sup> No es sólo aquí que se da esta estrategia. También algunos de los personajes de huérfanas que interpreta María Duval en el cine de ingenuas entran a los hogares burgueses como empleadas domésticas. Este es el caso de Negrita en *Casi un sueño* (Tito Davison, 1943), quien es adoptada por una solterona de una familia tradicional para trabajar en su casa. Es así como entra en el mundo de los sectores altos para ir viviendo un sueño que se convierte en realidad cuando hereda una fortuna y asciende socialmente.

popular hacia la sofisticación del mundo burgués<sup>23</sup>. Marshall interpretó este rol en cinco películas: *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939), *Los celos de Cándida* (Bayón Herrera, 1940), *Cándida millonaria* (Bayón Herrera, 1941), *Cándida, la mujer del año* (Enrique Santos Discépolo, 1943) y *Santa Cándida* (Luis César Amadori, 1945). En ellas desarrolló un personaje, que desde su lugar externo de inmigrante, servía como vía para presentar el mundo moderno de la ciudad.

Cándida es el ejemplo más claro de la mezcla entre lo familiar y lo laboral que caracterizó a los personajes de los empleados domésticos. En tres de sus películas el personaje ingresa a trabajar en hogares donde falta alguna figura familiar: la esposa y madre en *Cándida*, la esposa en *Cándida millonaria*, y los hijos en *Santa Cándida*. En todos ellos la historia alterna entre las rutinas cómicas del personaje con tramas melodramáticas que versan sobre el sacrificio, el amor familiar y el altruismo. Como señala Laguarda (2011), la mucama cumple aquí una función salvadora/protectora que parte desde su inocencia pero no es víctima sino que es un personaje que toma decisiones.

Este carácter del personaje se va reforzando en el desarrollo de las distintas tramas, al mismo tiempo que se va dando un proceso de integración dentro de la sociedad porteña representada en esos años a partir de su mayor apego a la vida de la ciudad cosmopolita. María Valdez destaca que esta transición se da dentro de un cambio en la representación del mundo de los inmigrantes que tendió hacia la idea del crisol de razas, donde, al asimilarse, se podía progresar y soñar. En este sentido señala que

*Cándida* funda un estereotipo, *Los celos de Cándida* manifiesta un estado intermedio donde, al sostenimiento de los rasgos pertinentes, se suman pinceladas del registro urbano porteño, y *Cándida millonaria* utiliza el estereotipo como excusa para trabajar la alegría de la adopción de una nueva tierra” (2000d:289).

Esta trilogía inicial que realiza Bayón Herrera en EFA expresa el proceso de modernización del personaje. El primer film cumple con la tarea de presentarlo al público que solamente lo conocía a través de la radio. Es así que su apariencia remite en gran parte a las imágenes con que se lo publicitaba en las revistas especializadas, que

---

<sup>23</sup> Para este personaje, Marshall había actualizado un modelo representativo que ya se hallaba presente en el repertorio de las obras teatrales, principalmente del sainete, desde principios de siglo. Señala en este sentido Núñez Seixas que la actriz

eliminó del personaje de la mucama cierta ambivalencia entre el lumpen y la prostitución que había caracterizado su escenificación anterior en las plateas, y le confirió una más compleja textura psicológica –algo lógico por las exigencias del género–, ya que tanto en las audiciones como en el cine el número de personajes se reduce drásticamente (Citado en Laguarda, 2011).

retomaban los imaginarios sociales sobre las empleadas españolas. La aparición de Cándida la presenta en un barco de inmigrantes que llegaba al puerto. Allí, en un plano fijo detenido en una escalera se la ve bajar, permitiendo visualizarla de pies a cabeza. Se muestran primero sus zapatos gastados, para subir a una pollera con delantal y finalmente su rostro envuelto en un pañuelo. A ello la actriz suma un andar torpe y atolondrado y su ya conocida deformación cómica del lenguaje que conforman una imagen tosca y rústica de la mujer.

El desarrollo de la película alterna entre los dos escenarios en que se mueve el personaje. Por un lado, el hogar burgués en que desarrolla su trabajo y actúa de madre substituta con los hijos del patrón, y por otro lado los espacios de sociabilidad de la colectividad española donde desarrolla una relación con Jesús (Augusto Codecá). En ninguno de los dos se expresa aún el universo que aparecerá en la comedia burguesa sino que remiten a los escenarios del cine de los años '30. La vivienda familiar se entronca así con los departamentos de la gente de la alta sociedad, mientras que los ambientes de los inmigrantes se estructuran en torno a tradiciones localistas y personajes pintorescos<sup>24</sup>.

El film siguiente, *Los celos de Cándida*, es una secuela que sigue la historia de Cándida y Jesús como dueños de una pensión. Si bien la ciudad moderna está más presente e incluso aparece el casino de Mar del Plata, el desarrollo de la trama se da todavía en un ambiente popular de estudiantes y trabajadores. Es recién en *Cándida millonaria* donde la modernización del personaje se vuelve más evidente. Esta diferencia con los otros films puede radicar a su vez en que es el único basado en una obra teatral previa, *Querer y cerrar los ojos* de Pedro E. Pico. De este modo, no es una secuela sino que se reinicia la historia de Cándida, incorporándola en un relato que excede a sus rutinas humorísticas y desarrolla una trama argumental más concisa.

Aquí Cándida es contratada en las vísperas de Navidad para trabajar mucama en la casa de Marcial (Alberto Bello), un empresario español viudo. Durante Nochebuena ambos confraternizan a partir de su mismo origen y sus recuerdos de las tierras ibéricas. Lentamente va surgiendo el amor entre ellos que deriva en una boda que cuenta con el férreo rechazo de Ana María, la hija de Marcial. A fuerza de acciones honradas y

---

<sup>24</sup> La presencia del mundo de los inmigrantes españoles al mismo tiempo lleva al film a tener una estructura donde todavía se nota la preeminencia de los momentos de espectacularidad por sobre la fluidez narrativa de los géneros cinematográficos. Hacia la mitad del film se dedican quince minutos a un festival de la colectividad donde se presentan grupos musicales de un modo que no logra integrarse al desarrollo de la trama. Supone de este modo una secuencia planteada fundamentalmente en torno al pintoresquismo y a las peculiaridades de ese grupo más que en función de la narración.

altruistas, Cándida logra ganarse la aceptación de la joven y el film termina con la armonía familiar restablecida.

Si bien el film debe introducir a Cándida en un nuevo escenario, no se presentan aquí otra vez las escenas en el barco o en el hotel de los inmigrantes, sino que la mujer ya aparece inserta en la agitada vida urbana. Mientras que mantiene los movimientos toscos y atolondrados, viste ropas más estilizadas que antes y su pelo y maquillaje están más arreglados. A través de esta reconfiguración, Marshall se permite distanciarse de su imagen pública como comediente para acercarse a una idea de estrella. La principal diferencia entre ambas concepciones reside en su asociación al glamour, es decir, en convertirse en modelo de belleza y distinción para su público. Con la configuración inicial de Cándida, la actriz había evadido generalmente esta característica, siendo más una figura estrictamente cómica. *Cándida millonaria* supone, en este sentido, una estilización de Marshall en cuanto figura femenina proclive a despertar el deseo masculino. De este modo, la estilización del personaje permite a la actriz configurarse como estrella al mismo tiempo que moderniza a su personaje para transformarlo de alguien ridiculizado a una figura digna de ser admirada e idealizada.

Cándida pasa así a despertar el deseo de los hombres, fundamentalmente de Marcial. Luego de que compartan la cena navideña, el hombre comienza a observar más detenidamente a la sirvienta. Es así que el film presenta secuencias triviales con el fin de visibilizar el deseo masculino. Por ejemplo, mientras Marcial recibe invitados, ella aparece vestida con uniforme y se sube a una escalera para arreglar una cortina. La escena va alternando entre planos generales del ambiente y otros que suponen la mirada subjetiva del hombre que se detienen en las piernas de la empleada. Lentamente, ya no es sólo el empresario quien la observa, sino que sus invitados también prestan atención al físico de Cándida. Toda esta secuencia, por lo tanto, resalta la corporalidad de la actriz convirtiéndola en sujeto de deseo, glamour y admiración.

Por otro lado, el desarrollo del romance con Marcial muestra también una transformación en las posibilidades que el mundo moderno le ofrece al personaje. En su primera película, Cándida tomaba el lugar de la difunta madre, asumiendo la dirección del hogar y el cuidado de los niños. Sin embargo, en ningún momento el film insinuaba siquiera la posibilidad de una unión romántica con el padre de la familia. El romance interclase no se consideraba una variante válida para las historias de la mucama quien en cambio se casaba con Julián, un compatriota trabajador.

En *Cándida millonaria* el romance interclase se hace posible fundamentalmente a partir del nuevo tipo de protagonista masculino. Marcial es otra personificación del ‘buen patrón’, un trabajador que a fuerza de empeño y honradez ha logrado llegar a la fortuna y el buen vivir. Cuando les paga el aguinaldo a sus obreras, se lamenta “¡Pobres mujeres! Nunca concluiremos en pagarles por la alegría que les quitamos al encerrarlas en los talleres.” La imagen corta a un conjunto multitudinario de obreras que agitan los bonos en sus manos y aplauden la presencia de Marcial, arrojándole flores y saludándolo afectuosamente.

Es a partir de esta mayor sensibilidad social y experiencia de vida que se hace posible su relación con Cándida. En ambos personajes se concreta el acceso a la modernidad a través de las virtudes personales y las conductas públicas. Con Marcial se conforma una versión masculina del sacrificio que caracteriza al personaje de la mucama gallega. Entre ambos construyen por lo tanto un nuevo universo burgués, amable y moderno, que se propone como un ideal digno de ser aspirado<sup>25</sup>.

Resulta interesante destacar que esta línea no fue continuada luego cuando Marshall llevó el personaje a Argentina Sono Film. Tanto *Cándida, la mujer del año* como *Santa Cándida* presentan otro tipo de relatos donde la representación del mundo moderno y el ámbito burgués se vuelve más maniquea y, por lo tanto, pierde la complejidad de la trilogía. Se confirma así la indeterminación y la incertidumbre de la industria filmica sobre las vías de transformación de los cómicos populares frente al nuevo escenario cinematográfico.

La trilogía de Cándida con Bayón Herrera filmadas en EFA muestra, en cambio, una clara tendencia a la integración y la movilidad ascendente del personaje, poniendo en primer plano su modernización e ingreso al universo cosmopolita urbano. Retomando las propuestas de Martín Barbero (1991), se puede pensar este proceso como parte de la hibridación de los sectores populares, que, al integrarse a la vida de la ciudad moderna, ven alterada su propia conformación identitaria. En el personaje de Cándida estas tensiones y transformaciones se problematizan a partir del binomio laboral/familiar, que

---

<sup>25</sup> El mayor contacto de Cándida con el mundo moderno se da en *Cándida, la mujer del año*, donde toda trama familiar pasa a ser secundaria frente a las aventuras de la gallega con empresarios fraudulentos. Aquí el mundo moderno tiende más a la visión desorbitada de la realidad que se presenta en la filmografía de Santos Discépolo, donde se llevan al extremo las posibilidades de la nueva realidad. Cándida se transforma así en la coordinadora de un emprendimiento donde se le enseña a las parejas jóvenes cómo comportarse en las ceremonias nupciales y los primeros años de casados. Las secuencias que muestran esta tarea se transforman en una visión cínica y burlona sobre las convenciones de los jóvenes burgueses.

suponen vías de inclusión y reconfiguración tanto para la mucama gallega como para el universo al que se inserta.

### **Libertad Lamarque como vía para la autorreflexión del género**

La consolidación de la comedia burguesa en los primeros años de la década de 1940 había traído aparejada el surgimiento de una nueva camada de intérpretes. Entre las ingenuas y las nuevas actrices como Zully Moreno o Silvana Roth que se emparentaban con las jóvenes modernas, el panteón de estrellas femeninas consolidaba un modelo alternativo de mujer. La figura de la morocha que había primado anteriormente, cuyo mayor exponente había sido Libertad Lamarque, encontró así un rival dentro de los imaginarios filmicos femeninos.

Como se ha señalado, la actriz había entrado en conflicto con Argentina Sono Film hacia 1941 y había terminado trabajando para los Estudios San Miguel. Allí buscó ampliar su repertorio incursionando en un conjunto de películas que se destacaron por su eclecticismo. Es así que protagonizó dramas de época (*En el viejo Buenos Aires*, Antonio Momplet, 1942), historias ambientadas en la Francia ocupada durante la Segunda Guerra Mundial (*El fin de la noche*, Antonio de Zavalía, 1944) o, incluso, comedias burguesas como *Eclipse de sol* (Luis Saslavsky, 1943) (Paladino, 1999). Ésta última supone la única incursión de la actriz en el género y presenta la particularidad de proponer una mirada autorreflexiva sobre el estado del cine del período.

Este carácter excepcional se puede emparentar en gran parte con la impronta de Saslavsky, quien ya en *Nace un amor* había propuesto una línea de trabajo que reflexionaba sobre el cine y la producción masiva. No fue este el primer intento del director por reconfigurar la personalidad de una figura popular destacada. Con *El loco serenata* (1939), ya había intentado una propuesta similar con Pepe Arias protagonizando un policial que remitía al realismo poético francés. Como indica Claudio España, Saslavsky

quiso quitarle a Pepe Arias la pelusa del monologuista de sainete para elevarlo al cielo trágico del grotesco escénico y lo consigue en esa película con el dibujo arratonado del nostálgico violinista venido a menos, habitante de la orilla sin negarse al rastro de la levita que le regalaba funebreros aires de escarabajo de muelle (2000c:168).

En *Eclipse de sol* realiza una operación similar con Libertad Lamarque. El film cuenta la historia de Sol Bernal (Lamarque), una cancionista de novia con Antonio (Pedro

Quartucci), un joven de origen estanciero. Cuando se anuncia su boda, aparece en escena Sebastián (George Rigaud), el primo de Antonio, quien viene a prevenirlo del rechazo que la noticia genera en su familia y la posibilidad de que lo deshereden. Sol conoce a Sebastián, se enamoran inmediatamente y pronto terminan casándose sin que Antonio lo sepa. La joven luego se entera que Sebastián está comprometido con una novia en su estancia, y cuando ambos muchachos vuelven al hogar familiar, ella los persigue haciéndose pasar por una nueva mucama, Regina. En la estancia se producen una serie de enredos que culminan en la reunión de la pareja de Sol y Sebastián y su aceptación por parte de la familia.

La primera escena del film ya plantea que es esta una historia diferente a las que solía interpretar la actriz. Aquí se la presenta con pelo rubio, sentada frente a un espejo. Su asistente le entrega una peluca morocha que se coloca mientras comienza a narrar sus aventuras de los días anteriores que, en forma de flashback, conformarán el relato. En él remite al día anterior cuando, en una conversación con la peluquera, comenta que su cambio de apariencia se produce “para que el público no se dé cuenta que una es la misma de siempre”. Si bien su nuevo color de pelo es justificado a partir de un espectáculo que protagonizará, resulta notorio que las dos escenas musicales que interpreta a lo largo del film sobre el escenario la presentan con una peluca morocha que cubre su cabello aclarado.

Con esta simple decisión visual y narrativa, Saslavsky condensa muchas de las cuestiones planteadas a lo largo de este capítulo. Por un lado, en la mención de los deseos del público como motivo de los cambios se plantea una autorreflexión de parte del cine sobre la necesidad de atender los reclamos de los espectadores. Ello es presentado desde una visión irónica, ya que se propone que un simple cambio de color de pelo servirá para atender los pedidos de una nueva imagen<sup>26</sup>. Por otro lado, al presentar a Lamarque frente al espejo mientras explica esta situación, se refuerza el lugar de la mirada y la identidad de la actriz, estableciendo ya desde el principio esta temática como elemento central de la trama. El problema identitario adquiere aquí una doble dimensión, ya que refiere tanto al motivo recurrente del género sobre la falsa identidad como a las propias preocupaciones de Lamarque sobre su texto estrella<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> En esos años *Radiolandia* indicaba que las morochas ya no tenían lugar dentro del cine nacional y que las rubias pasaban a ser las estrellas exclusivas (*Radiolandia*, año XV, 20 de mayo de 1944, n° 844).

<sup>27</sup> Lamarque, en entrevistas posteriores, se muestra crítica con esta decisión de Saslavsky y el efecto sobre su carrera:

En el mismo sentido, es necesario detenerse nuevamente en la paradoja de que los números musicales requieran volver a Lamarque como morocha. La negociación entre las exigencias del género y las convenciones de la estrella se vuelve evidente en esta decisión. El film permite la aparición de estos números musicales que remiten a la filmografía de la actriz. Lamarque cede así al nuevo género en su imagen y su registro actoral en todas las escenas salvo en éstas, que la definen de forma más esencial. Aquí vuelve a ser la morocha porteña, cantante de revista<sup>28</sup>.

El mismo espíritu cómico y autorreferencial que guía los cabellos de la estrella se hace presente a lo largo del film en distintos momentos, orientado generalmente a comentar lugares comunes del estado de la comedia fílmica nacional. Dentro del juego de falsas identidades es relevante que la identidad que asume Sol para ingresar en el mundo de su enamorado es la de la mucama. Como se ha señalado el personaje de empleado doméstico fue una de las principales estrategias que asumieron los cómicos populares para negociar sus textos estrella con el universo de la comedia burguesa. En el caso de Sol esto se presenta de modo paradójico, ya que no es una decisión de la protagonista sino un encuentro fortuito el que la lleva a eso. La actriz se encuentra probando sus vestuarios para su próxima obra teatral, parada frente a un espejo, lo cual remarca nuevamente el juego de identidades que redunda en el relato. Así recibe a los familiares de Sebastián, quienes, confundiénola con una sirvienta, la contratan para trabajar en su estancia. El film retoma así una de las estrategias habituales de las figuras populares para insertarla dentro del juego de identidades y saberes propio del género.

La ida de Sol a la estancia permite a *Eclipse de sol* al mismo tiempo construir humor en torno al texto estrella de la propia actriz. En films como *Besos brujos* (José A. Ferreyra, 1937) los personajes de Lamarque se veían envueltos en lo que Elina Tranchini (1999) denomina melodramas camperos. Con un espíritu similar a los melodramas tangueros, en ellos se presentaban historias de personajes urbanos que se ven inmersos en un territorio extraño, ya sea por culpa del destino o del azar, del cual debían salir victoriosos y

---

*Eclipse de sol* no es una película mía realmente interesante, porque el público, a mí, me quiere dramática y morena; mi pelo es oscuro y a Saslavsky se le ocurrió que yo tenía que ser rubia (me arruinó bastante el pelo), le pareció poco y al día siguiente tenía que seguir filmando y otra vez a decolorar el pelo. Realmente me perjudicó. En esa película no voy muy bien pero en las otras sí (Calistro et al., 1978:97).

<sup>28</sup> Para resaltar el tema del color de pelo, se presenta hacia principio del film un recorte de una revista especializada que habla sobre Sol Bernal y se refiere a ella como “la vedette de oscura cabellera”. Junto al texto se presenta una foto publicitaria de Lamarque con su pelo morocho suelto rodeándole el rostro.

triunfando en el amor. En el caso de Lamarque ello implicaba un mundo rural cercano a lo salvaje donde florecían los instintos más básicos de los hombres.

En el film de Saslavsky, en cambio, el mundo rural es presentado desde una óptica cercana a la representación de la burguesía. El film no sale prácticamente del universo de la estancia patricia cuya representación espacial se asemeja a la de las comedias burguesas. Son ambientes muy ornamentados y refinados, pero al mismo tiempo recargados. Cuando la abuela de la familia lleva a Regina a conocer la casa le va contando la historia de cada uno de los objetos, que en la puesta en escena son situados de manera destacada en el proscenio para denotar la distinción y el abolengo del hogar<sup>29</sup>.

Un último aspecto que presenta el conocimiento de las reglas de juego que poseía Saslavsky con respecto al cine contemporáneo, y a la comedia burguesa es en particular, es la forma lúdica en que encara la sexualidad. Si en los melodramas de la estrella el deseo era generalmente el motor de desgracias y perdición, el director aquí lo revierte para incorporarlo en la estructura de la farsa. No sólo dota a sus personajes de un dinamismo cercano al que caracterizará luego a la comedia de fiesta, sino que recurre a distintas estrategias visuales con significados variables que se articulan con la necesidad de un espectador atento.

El enamoramiento en una noche entre Sol y Sebastián es construido de ese modo. Luego de conocerse en un club nocturno y bailar juntos, se retiran a un establecimiento ruso, donde el sonido de las balalaikas, las vestimentas típicas de los mozos y la nubosidad causada por el humo de los cigarrillos dotan al ambiente de un espíritu exótico. Allí, filmados frontalmente, los dos mantienen una conversación trivial, mientras sus expresiones faciales indican un gradual reconocimiento del incipiente romance. Cuando observan que en el establecimiento existe un ritual que implica beber vodka y luego besarse, se apuran a pedir dos vasos para tener la excusa de concretar su amor. Nuevamente, sus intenciones se expresan a partir de manifestaciones corporales, con miradas soñadoras y manos inquietas reforzando el *overlapping* de significados entre los parlamentos y la gestualidad. Luego del beso, la imagen siguiente supone una elipsis temporal hasta el amanecer, donde se los muestra en el asiento trasero de un automóvil, dejando implícito el desarrollo del romance a lo largo de la noche.

---

<sup>29</sup> Las referencias al cine previo de Lamarque se refuerzan también con la presencia de Angelina Pagano en el papel de la abuela de la familia, en un rol que funciona como espejo al que había protagonizado un año antes con la actriz en *En el viejo Buenos Aires*.

De un modo similar, el reencuentro final de la pareja también es construido a partir de lo no dicho, Aquí, con imágenes fuera de foco, personajes disfrazados y una cama fuera de campo, su seducción y posterior consumación del matrimonio es presentada de un modo humorístico que incluye una mirada cómplice de la actriz hacia la cuarta pared. El carácter travieso de la escena es reforzado a partir de la presencia de Cupido bajo la forma de un dibujo animado. De este modo, se resalta la impronta lúdica del momento y la conciencia del realizador sobre el carácter artificial de toda la trama. Como había hecho en *Nace un amor*, Saslavsky demuestra un profundo conocimiento de las convenciones del cine nacional y sus estructuras genéricas en un momento de consolidación de la comedia burguesa. Al mismo tiempo, sus intenciones de deconstruir las formas del género señalan el nivel de relevancia que éste ya había alcanzado dentro del cine nacional.

Por otro lado, la presencia de Libertad Lamarque en esta deconstrucción de la artificialidad del género resalta el estado desconcertante en que se encontraba el cine nacional a partir del surgimiento de la comedia burguesa. La actriz, que se había consagrado como una de las principales estrellas de la cinematografía latinoamericana se aventuraba aquí a una mirada lúdica sobre su texto estrella y sus posibilidades dentro del entretenimiento contemporáneo. *Eclipse de sol* reforzó así su carácter excepcional, ya que no solo fue una autorreflexión del género sino que fue la única incursión de Lamarque en él. La profundización de la redefinición de su carrera se vio trunca, cuando dos años después partió al exilio en México, donde reconfiguró su carrera dentro del melodrama, adaptando su texto estrella a la cinematografía de ese país.

## **Conclusiones**

El surgimiento y consolidación de la comedia burguesa a comienzos de la década de 1940 significó un impacto sobre la comedia popular que había dominado el cine nacional en los años anteriores. No fue solamente la irrupción de un nuevo modelo genérico lo que produjo un clima de conmoción, sino los efectos que éste produjo en el campo cinematográfico. Los hábitos de los espectadores comenzaron a diversificarse y se puso en discusión el lugar destacado de las estrellas consagradas. En esta misma dirección, las compañías productoras pasaron a considerar prescindibles a los grandes nombres, prefiriendo nuevas figuras que les permitieran mayores ganancias.

Frente a este panorama, los principales referentes del cine popular como Luis Sandrini, Niní Marshall, Libertad Lamarque y Manuel Romero debieron comenzar un proceso de negociaciones y tensiones con los cambios suscitados por la comedia burguesa. Frente al

desconcierto generado por la situación tendieron hacia relatos integradores que redujeran su carácter contestatario.

A través de estas nuevas propuestas, se emprendió una reformulación de la concepción de lo popular que había primado en el cine de los años '30. Aquel se había estructurado fundamentalmente sobre dos dicotomías: los nacional/lo extranjero y las élites/los sectores populares. En los caminos seguidos por los cómicos frente a la consolidación de la comedia burguesa ambas polaridades tendieron hacia la armonía, llevando a una redefinición de lo popular, tanto en sus formas como en sus contenidos.

Fueron recurrentes en estas producciones las temáticas de la conciliación de clases, la inclusión social, la dicotomía nacional/extranjero, la modernización y la movilidad social. Alrededor de ellas, las películas de los cómicos populares fueron configurando un mundo más integrado, donde era posible la convivencia entre los distintos sectores de la sociedad. Para ello fue fundamental la figura del 'buen burgués', que significaba un nuevo imaginario sobre los ámbitos dirigentes, planteando una mirada positiva y bondadosa. No se dejó por ello de condenar a las viejas élites, sino que los nuevos burgueses eran generalmente hombres jóvenes o inmigrantes recientes, que significaban un modelo distinto a la oligarquía tradicional e invitaban, por lo tanto, a un nuevo imaginario.

El 'buen burgués' encontró una de sus mayores expresiones en el 'buen patrón', una figura de conciliación y equilibrio en el ámbito laboral. Su presencia significó al mismo tiempo la convivencia en estos films del universo burgués con el mundo del trabajo, planteando así un imaginario diferente a la comedia burguesa. Figuras como los patrones o los empleados domésticos fueron vías para que pudieran coexistir en estos relatos la esfera familiar y la laboral de forma armónica e integrada.

Teniendo en cuenta esta transformación, resulta pertinente retomar una observación de Abel Posadas quien indica que "A quienes trabajamos en el terreno de la cultura de masas, siempre nos ha llamado la atención que Hugo del Carril, Libertad Lamarque, Niní Marshall, Tita Merello y Luis Sandrini hayan conformado –para varias generaciones- el epicentro de la imago popular" (1993:9). La concepción de lo popular que indica el autor remite, dentro de la comedia, a figuras que para 1950 se encontraban trabajando en México, mientras que quienes seguían en Argentina, lo hacían principalmente en el melodrama. Esta observación permite reforzar el desdibujamiento y la resignificación de lo popular dentro de la comedia, donde la visión crítica y dicotómica del mundo fue transformándose en una propuesta más neutra, con humor más universal.

Hacia finales de los años '40, los principales cómicos populares eran figuras como Pepe Iglesias 'El Zorro' o los Cinco Grandes del Buen Humor, que presentaban un estilo cómico con poco contenido social, centrado más bien en rutinas intermedias de imitaciones o juegos paródicos. Incluso una figura considerada 'popular' como Alberto Castillo tendió más hacia films como *Alma de bohemio* (Julios Saraceni, 1949) que expresaban el encuentro entre los distintos sectores de la sociedad. Si bien, como señala Noemí Girbal Blacha (2012), la presencia de las industrias de cultura popular se incrementó a lo largo de este período, este concepto había sido resignificado, y en el campo de la comedia cinematográfica, alterado a partir de su aburguesamiento y sus estrategias de legitimación.

## **CAPÍTULO V: La emergencia de lo real y el costumbrismo en la comedia burguesa**

La comedia burguesa supuso un impacto de gran magnitud sobre la producción humorística del cine argentino en los años '40. Para finales de la década, los cómicos populares, perdiendo espacio dentro de la producción nacional, habían desdibujado sus identidades. El cine de fiesta dominaba el campo de la comedia, en donde la exaltación del mundo burgués llegaba a sus puntos más altos. En estos años comenzaron a presentarse indicios de la aparición de nuevas formas costumbristas que gradualmente irían alterando este modelo, desplazando a los jóvenes burgueses e introduciendo el mundo de los sectores medios. Si bien la comedia burguesa no desapareció, en los años '50, en medio de un contexto social e industrial radicalmente diferente al de su surgimiento, comenzó un período de estancamiento que la llevó a reelaborar sus estrategias.

De este modo, retomando los conceptos de Raymond Williams (1981), el género comenzó a transitar desde una posición dominante a ser un remanente de la comedia filmica. Los factores que condujeron a esta situación fueron varios y de distinto origen. Confluyeron aquí cuestiones relacionadas con la cristalización de una nueva estructura social, transformaciones en el entramado intermedial, cambios en las dinámicas industriales del cine argentino y el surgimiento de nuevas corrientes fílmicas internacionales. De este modo, hacia 1951 se puede considerar que se consolida un giro por parte de la comedia fílmica nacional hacia un “optimismo sentimental, el triunfo de la familia y el trabajo honesto” (Berardi, 2006:111).

Los caminos de la comedia en la década de 1950 supusieron una reconfiguración del género, manteniendo algunos de sus elementos principales e introduciendo nuevas propuestas. Esta reformulación se inscribe en la inestabilidad propia de los géneros cinematográficos, que, como propone Rick Altman (2000), se encuentran insertos en un proceso continuo de reelaboración, relacionado estrechamente con las necesidades industriales de diferenciar los productos y proveer novedades a los consumidores. De este modo se mantiene el interés de los espectadores al mismo tiempo que se prueban nuevas fórmulas y figuras que puedan abrir nuevos rumbos de explotación comercial.

Dentro de este proceso, cobra especial importancia las circunstancias en que se inscribe la serie social contemporánea. Las décadas previas se habían caracterizado por un clima de incertidumbre donde las posibilidades de movilidad social se presentaban abiertas a todos. Gino Germani (1955) la describe como una sociedad en transición que para finales

de los años '40 va consolidándose en un nuevo esquema. En este sentido, destaca el crecimiento a gran velocidad de los sectores medios ligado a las profesiones liberales, a los empleados administrativos y a los trabajadores autónomos.

En su estudio sobre la historia de la clase media argentina, Ezequiel Adamovsky (2009) discute algunos de estos presupuestos y plantea que "...la idea de que existía una 'clase media' apareció en el contexto del surgimiento de nuevas formas de ordenar aquel magma social algo caótico que era la sociedad argentina" (2009:55). De este modo, sostiene, la clase media surge como un concepto que neutraliza la inestabilidad del conjunto social. La característica fundamental de este sector pasaría a ser la de intermediación, un espacio seguro y armónico que limitara los desequilibrios y la incertidumbre. Si bien difieren en su caracterización y su historización, tanto Germani como Adamovsky coinciden en que para comienzos de la década de 1950 la clase media había pasado a ocupar un lugar central en la sociedad.

Retomando el concepto de 'faro cultural' propuesto por Losada (2009), se puede pensar a este sector como un espacio que pasó a ser protagonista de los imaginarios asociados a la identidad nacional. En este sentido, los estilos de vida asociados a la clase media se masificaron y construyeron un ideal de estabilidad y armonía que conllevó la reconfiguración de los patrones que guiaban la producción de la industria del entretenimiento.

En esta renovación de formas de representación tomó un lugar central el costumbrismo, estrategia con larga tradición dentro del cine nacional, que ya había se había hecho presente en los inicios de la comedia burguesa, desde el hogar de *Así es la vida* a comedias familiares como *Cada hogar un mundo*. En aquellas películas era un mecanismo que se entroncaba desde un lugar aspiracional, dándole al mundo burgués un espacio de idealización que configuraba su representación. En las comedias de los años '50, en cambio, se fueron dejando de lado los sueños de ascenso y se pasó a celebrar el conformismo del día a día. De este modo, irrumpió dentro del mundo idealizado de la comedia burguesa la dimensión de lo real, estableciendo un nuevo modo de relación entre los imaginarios del género y la cotidianeidad del espectador. El torbellino moderno de los jóvenes burgueses fue siendo reemplazado por la invitación a la identificación en relatos ambientados en barrios suburbanos por hombres y mujeres de clase media.

La aparición de esta nueva modalidad dentro de la comedia puede asimismo ser pensada en el marco de las renovaciones del cine internacional de la posguerra. Desde distintos puntos del mapa filmico global, e impulsados por cuestiones sociales, estéticas, técnicas

o industriales, distintos productores y directores comenzaron a dar mayor lugar a la estética del realismo dentro de sus obras. El mayor exponente de ello fue el neorrealismo italiano que planteaba las posibilidades de formas de producción alternativas y las primeras manifestaciones concretas de la modernidad cinematográfica. Su reconocimiento internacional condujo a que esta impronta realista fuera gradualmente adoptada por las industrias filmicas internacionales donde fue fusionada con modelos genéricos y estelares.

Ello llevó a que la comedia cinematográfica internacional se alejará del universo del glamour y la idea de un cine pensado como una ‘máquina de sueños’. El ejemplo más claro de ello se dio en los Estados Unidos con una comedia de posguerra que se trasladó de las ciudades a la vida suburbana y el *american way of life*. Christopher Beach (2002) emparenta esta reconfiguración con el crecimiento de la clase media y la expansión del mito de una sociedad homogénea a partir de relatos armónicos de familias patriarcales en donde se expresaba una visión más conservadora de la realidad.

Esta visión fue globalizándose y fue así que los géneros cinematográficos y el cine de Hollywood se convirtieron en mediadores del realismo dentro de los cines industriales<sup>1</sup>. En la comedia filmica argentina, la presencia del realismo se expresó fundamentalmente a través de este costumbrismo asociado a la clase media, convirtiéndolo en un género autónomo o articulándolo con otras estrategias narrativas<sup>2</sup>.

Es necesario, de todos modos, resaltar que estas transformaciones se dieron en el marco de una industria cinematográfica en crisis, signada por el cierre de estudios y el enrarecimiento del clima político que llevó al exilio a numerosos directores, guionistas y actores. Señala María Valdez (2014b) que la historiografía canónica ha pensado siempre a los años 50 como un momento de transición entre el modelo clásico industrial y la emergencia de la modernidad cinematográfica. Las especificidades de esta transición suelen ser tratadas de modo superficial, haciéndose foco en la realidad política del período

---

<sup>1</sup> En México, por ejemplo, Carlos Bonfil destaca que la consolidación de la clase media favoreció el desarrollo de dramas y las comedias domésticos como alternativas a las comedias rancheras y los dramas indigenistas. Señala en este sentido la “adopción de fórmulas nuevas en las que pueda reconocerse un espectador de clase media deseoso de identificarse con la mundanidad de las altas esferas” (1994:42). De un modo similar, Vicente J. Benet (2012) plantea que en el cine español, luego del primer impacto del neorrealismo italiano, se tendió hacia producciones que tomaron sus rasgos estilísticos para incorporarlos a patrones del cine de género.

<sup>2</sup> Clara Kriger (2009) relaciona el desarrollo de esta tendencia del cine nacional con las prácticas comunicativas del peronismo que articulaban formas existentes con la nueva realidad generada por sus políticas sociales. De este modo, géneros como la comedia se presentan como mediadores de estos discursos y sus imaginarios.

y en la aparición de figuras como Leopoldo Torre Nilsson que planteaban nuevas modalidades de representación.

El campo de la comedia es, en este sentido, uno de los más desdibujados dentro de las visiones historiográficas, que lo consideran como un remanente de la producción industrial. Es así que directores como Carlos Rinaldi, Leo Fleider, Julio Saraceni o Enrique Carreras, que no proponían innovaciones sino que repetían fórmulas exitosas, no han despertado mayor interés para su estudio. Su obra, junto con guionistas como Abel Santa Cruz o Julio Porter, se enmarca generalmente dentro de estas tendencias de la comedia, y permite profundizar en las derivaciones del género en los años '50.

La crisis del sistema industrial, las nuevas corrientes fílmicas internacionales y la cristalización de una nueva estructura social crearon por lo tanto un marco para el estancamiento y declive de la comedia burguesa. Es así que se puede considerar 1951 como un momento de quiebre. La elección de esta fecha no reside en un hecho puntual sino en una conjunción de situaciones que se dan entre 1950 y 1952 que permiten desde el punto de vista histórico situar aquí el cierre del período dominante de la comedia burguesa. Se pueden destacar así tres factores fundamentales que confluyeron en esta dirección<sup>3</sup>:

- La crisis del sistema industrial a partir de las transformaciones de la industria cinematográfica con el cierre de gran número de compañías (Lumiton, EFA, Estudios San Miguel, Emelco), y el surgimiento de empresas dedicadas a la producción de *quickies*, como la Productora General Belgrano. Dentro de este panorama, se debe destacar asimismo el final del período de las comedias de fiesta de Carlos Schlieper con *Cosas de mujer* (1951) y *Mi mujer está loca* (1952) y las últimas películas en Argentina de realizadores como Francisco Mugica, Carlos Christensen y Manuel Romero.
- La emergencia de nuevas propuestas representacionales, simbolizada por el estreno de *Los Pérez García* (Fernando Bolín y Don Napy, 1950), estandarte del creciente carácter intermedial y del costumbrismo de clase media, y por el debut cinematográfico de Enrique Carreras –*El mucamo de la niña* (1951)- y Abel Santa Cruz – *Al compás de tu mentira* (Héctor Canziani, 1950)-, quienes se

---

<sup>3</sup> Junto a estos factores se debe resaltar el debut de la televisión en este año. Si bien su impacto sobre el campo intermedial y sobre el público se volvería relevante recién en la segunda mitad de la década, su irrupción en este momento es premonitorio de los caminos por los que circularía la comedia cinematográfica en los años siguientes.

transformarían en nombres paradigmáticos de la comedia cinematográfica en los años '50<sup>4</sup>.

- El enfriamiento de la economía y los cambios discursivos sobre el consumo y el ocio (Elena, 2011), la consolidación de una nueva estructura social con una clase media autoconsciente y el enrarecimiento del clima político.

Es el objetivo de este capítulo estudiar el estancamiento y declive de la comedia burguesa y la búsqueda de nuevas estrategias narrativas y representacionales. En el marco de la cristalización de una nueva estructura social, la crisis del sistema de producción industrial y el surgimiento de nuevas formas de representación a nivel intermedial e internacional, el modelo de comedia burguesa que había dominado en los años '40 comenzó a resignificarse y construir nuevos imaginarios.

Para ello se analizarán los mecanismos por los cuales la comedia intentó reformularse, proponiendo nuevas formas de relación con la industria del entretenimiento, el realismo filmico y la serie social. Por un lado, se considerará el desarrollo de la industria del entretenimiento a lo largo de la década de 1940 y la consolidación de propuestas humorísticas armónicas y neutrales que apuntaban hacia un imaginario de público medio y que fueron retomadas por el cine a través de relatos familiares suburbanos. Por otro lado, se considerará la aparición de elementos costumbristas en comedias de fiesta, introduciendo así enseñanzas y moralejas ligadas a la realidad contemporánea. Por último, se ahondará en las transformaciones en el campo de la producción industrial que llevaron a realizaciones donde la comedia burguesa se transformó en uno de los tantos mecanismos a los que se apeló en búsqueda de fórmulas comercialmente exitosas.

### **El costumbrismo de clase media en la industria del entretenimiento**

Así como a finales de los años '30, la producción de la industria del entretenimiento era un medio para representar la incertidumbre de una sociedad envuelta en procesos de reorganización y modernización, en la segunda mitad de los años '40, las realizaciones provenientes de estos medios comenzaron a insinuar un nuevo modelo más estable y consolidado. En este marco, en la radio, la historieta y el teatro nacional vivieron en estos años procesos de profesionalización y estandarización, acompañados por el crecimiento del acceso al ocio y el entretenimiento. Al mismo tiempo, en el campo de la comedia se fue conformando un tipo de humor que buscaba la identificación y a su vez exaltaba la

---

<sup>4</sup> Santa Cruz había escrito previamente el guion de *Un señor mucamo* (Enrique Santos Discépolo, 1940) pero recién en 1950 comenzó a trabajar de modo constante dentro del medio cinematográfico.

armonía y el equilibrio social. Jorge Rivera describe estas realizaciones de la siguiente manera:

Humor y visión costumbrista de un momento expansivo de nuestra historia económico-social, predominará en sus creaciones –no siempre homogéneas- el tono pintoresquista, la catalogación de las diversas ‘faunas’ urbanas, el examen de la nueva tipología social, la apología del ‘buen sentido’, la bonhomía, la evocación melancólica de los mundos del barrio y de la infancia, la ironía amable contra las exageraciones conductivistas y en líneas generales la visión optimista y algo permisiva... (1981:608).

Esta caracterización de la producción del período permeó a distintas esferas del entretenimiento. Un campo novedoso y destacado fue la historieta, que en esos años vivió lo que distintos historiadores caracterizan como su ‘edad de oro’. Laura Vázquez (2010) posiciona este período de esplendor dentro de un desarrollo exponencial del circuito del entretenimiento donde se retroalimentaban los medios gráficos, el cine y la radio. Dentro del mundo de la historieta, revistas como *Patoruzú*, creada por Dante Quintero en 1936 o *Rico Tipo*, creada por Guillermo Divito en 1944, pasaron a ser un componente central del campo de consumo cultural de los sectores medios del período. Natalia Milanesio (2014) destaca que esta última construyó personajes que fueron recurrentes en la publicidad del período, apelando comercialmente tanto a los sectores populares como a las clases medias urbanas.

En estas publicaciones se hicieron célebres asimismo personajes como *Fúlmine*, *Avivato* y *Don Fulgencio*<sup>5</sup>. La principal característica de éstos era su conformación como sujetos familiares en situaciones cotidianas que ofrecían a sus lectores escenas con las cuales identificarse. Alejandro Eujanian (1999) emparenta estas formas con tradiciones del humor nacional cercanas a la caricatura social basada en la observación de la vida cotidiana. En estos personajes se presentaba la cotidianeidad de la vida urbana de las clases medias que se estaban acostumbrando a los cambios sociales y culturales de esos años. Su representación no era política ni de crítica social, sino que pertenecía más bien a una tradición de humor blanco y despolitizado en situaciones que expresaban “los miedos, frustraciones, expectativas y pequeñas miserias de la sociedad argentina de los años ’40 y ’50” (1999:162)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Su construcción humorística se basaba en rasgos fijos e inamovibles que se presentaban en sus distintas vivencias. De este modo, *Fúlmine* acarrea siempre la mala suerte, *Avivato* era un vividor y *Don Fulgencio* era un hombre que se comportaba como un niño.

<sup>6</sup> La relevancia comercial e industrial de la historieta se expresó en su presencia dentro de la producción fílmica. Entre 1949 y 1951 se filmaron ocho adaptaciones de historietas que retomaban los personajes ya

En este marco, es necesario destacar una figura que fue lentamente ganando terreno en los discursos mediáticos para pasar a ser identificado con el ‘hombre común’: el oficinista, encarnado en empleados, funcionarios y profesionales. Esta figura sería retomada desde un punto de vista negativo en los años ’60 por autores como Juan José Sebreli (1964) que lo consideraban el prototipo de este sector social, reprimido, mediocre y consumista. En las producciones de la industria del entretenimiento de los ’40 y ’50, en cambio, estas mismas características eran parte de su representación positiva como sujetos equilibrados, con acceso al entretenimiento y una vida digna, integrados a la sociedad. Al mismo tiempo, el oficinista permitía seguir apelando a los trabajadores, pero ya no pensados como obreros sino bajo un imaginario ligado a mayores calificaciones y un status social más elevado<sup>7</sup>.

No fue sólo en la historieta donde apareció esta figura, sino que la radio también comenzó en sus radioteatros a dar un lugar novedoso a las familias de clase media, donde el rol paterno era ejercido por un trabajador de cuello blanco. Como se señaló en el capítulo I, en medio de la reformulación de la programación y el público al que apelaba, la radio, a diferencia del cine, había apuntado hacia el hogar de clase media con producciones cercanas a su universo cotidiano. Si el cine se mantenía como un entretenimiento por fuera del hogar, la presencia del aparato radiofónico en la vida diaria implicaba una penetración mayor y más profunda en la población.

Señala Andrea Matallana (2006) que para 1947 había en Argentina un aparato de radio cada dos viviendas, proporción marcadamente superior a elementos de uso cotidiano en el hogar como las máquinas de coser o las planchas. Esta presencia destacada en los hogares se daba a lo largo de todo el país, permitiendo la generación de una comunidad de oyentes integrada que compartía las mismas noticias y programas.

En este contexto, el radioteatro se había diversificado en sus propuestas narrativas cobrando considerable dinamismo la vertiente que Isabella Cosse (2007) denomina ‘familiar-costumbrista’. Esta era una corriente realista, centrada en la vida doméstica y familiar de sus personajes que perseguía una identificación por parte del público. De este

---

consagrados en las páginas *Avivato* (Enrique Cahen Salaberry, 1949), *Fúlmine* (Luis Bayón Herrera, 1949); *Piantadino* (Francisco Múgica, 1950); *Don Fulgencio* (Cahen Salaberry, 1950); *Juan Mondiola* (Manuel Romero, 1950); *Pocholo, Pichuca y yo* (Fernando Bolín, 1951).

<sup>7</sup> La figura del oficinista se encuentra presente también en la redefinición genérica del policial cinematográfico a partir del film *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949). Allí es presentado desde una mirada crítica, donde la rutina laboral lleva a un hombre a robar medio millón de pesos y soportar la condena en prisión como vía para escapar del agobiante mundo diario.

modo, el radioteatro se alejaba de lo melodramático y sentimental y se centraba en una serie de principios y valores asociados a los sectores medios.

El ejemplo más destacado del radioteatro familiar costumbrista fue *Los Pérez García*. En sus alocuciones diarias de quince minutos por Radio El Mundo, en el horario de las 20.15, se narraba su cotidianidad y sus problemas, generalmente relacionados a rencillas familiares, travesuras del hijo soltero o malestares pasajeros. Si bien con el programa se popularizó el dicho ‘tener más problemas que los Pérez García’, sus complicaciones eran leves y pasajeras, sin mayores consecuencias<sup>8</sup>.

La impronta que proponían *Los Pérez García* se centraba en un mundo tranquilo, donde no se viven las amenazas de las problemáticas globales. En este sentido se pronunciaba su creador, Luis María Grau:

Los Pérez García son el compendio de todos nosotros, de nuestros vecinos, de nuestros amigos. Los Pérez García somos usted y yo. Ellos son un reconfortante descanso espiritual, una meta ambicionada por todos los que luego de agobiantes jornadas de trabajo, sólo encontramos en los noticiosos radiofónicos y en las páginas de los diarios, noticias de guerra o crímenes sensacionales. Los Pérez García no saben de crímenes, de guerras ni de problemas sociales o políticos. Ellos quieren vivir en paz, en un mundo mejor (Citado en Ulanovsky et al, 1995:125).

Junto con los *Pérez García*, se destacaron en esos años otras producciones que presentaban historias de orden familiar o conyugal, como *La Familia de Pancha Rolón* o *¡Qué pareja Rinsoberbia!*. Esta última contaba entre sus guionistas a Abel Santa Cruz quien se convirtió en estos años en un nombre destacado de la industria del entretenimiento. Dada su participación en teatro, radio, televisión y cine, su figura permite puntualizar algunas de las características que asumiría la producción intermedial de la comedia de clase media.

Santa Cruz había comenzado con una carrera dispersa en los años '40, incursionando en los distintos medios pero para 1951 ya se había posicionado con una obra que incluía *¡Qué pareja Rinsoberbia!*, las historias de *Jacinta Pichimahuida* que publicaba en *Patoruzú*, la adaptación radial en 1952 de *Así es la vida*, guiones cinematográficos, y la creación de una de las primeras ficciones televisivas, *¡Cómo te quiero, Ana!*. Estos ejemplos destacan algunas de los rasgos fundamentales de su obra: la preminencia de la

---

<sup>8</sup> Una excepción a ello se dio en 1955 cuando murió Martín Zabalúa quien interpretaba el papel de Don Pedro, el padre de la familia. En lugar de reemplazarlo por otro actor, se decidió incorporar su fallecimiento a la ficción y hacer del personaje de la madre una señora viuda.

familia, el conservadurismo moral, la óptica costumbrista y la recurrencia de fórmulas probadas que garantizaran éxito comercial y permitieran ser adaptadas en los distintos medios para alcanzar mayor difusión<sup>9</sup>.

Esta misma impronta fue la que guió su tarea en el ámbito teatral, donde se lo puede pensar como un destacado exponente de las transformaciones de la comedia en ese medio. A partir del éxito producido por el estreno de *Los ojos llenos de amor* (1952), protagonizada por Ángel Magaña y llevada al cine dos años después por Carlos Schlieper, comenzó una carrera de gran notoriedad con títulos como *Los maridos de mamá* (1952), *Hay que bañar al nene* (1953) y *Mi marido hoy duerme en casa* (1952), todos ambientados dentro de hogares de clase media y centrados en tramas familiares.

Señala Marina Sikora (2000) que en estas obras Santa Cruz automatiza los procedimientos de la comedia, consolidando con gran éxito comercial un tipo de comedia rutinaria y sin innovaciones<sup>10</sup>. En este sentido, propone, su obra retoma las estructuras del vodevil pero las vuelve superficiales y emparentadas con la vida doméstica, lo cual permite relacionarlo con la apelación a un espectador medio y la creciente imposibilidad del género para actuar como un cuestionador de la realidad<sup>11</sup>.

Este tipo de humor fue entrando en el campo de la comedia cinematográfica a partir de la circulación intermedial de personajes y escenarios. Si bien esta práctica no era necesariamente una estrategia novedosa, la forma que tomó aquí supuso un cambio sutil pero profundo. No eran ya simplemente rutinas de cómicos las que eran adoptadas en los relatos filmicos, sino que eran universos específicos poblados de personajes ya configurados. A diferencia de casos como el de Catita, cuyo mundo circundante cambiaba de película a película, aquí se hacía necesaria una continuidad entre los distintos espacios donde se representaban estas historias.

---

<sup>9</sup> En una entrevista en 1975 declaraba

Yo soy muy conservador en mi manera de pensar y de sentir. Mi tratamiento excluye determinados temas que no me hacen feliz. Ni antes ni ahora. Ahora hay una bancarrota de la moral. Pero yo rara vez uso el sexo como elemento de trabajo. (...) Yo creo en la familia y en los aspectos morales de la vida. Y el pueblo también. Al pueblo, que es sano, le interesa que los buenos triunfen (*Crisis*, marzo de 1975, n° 23).

<sup>10</sup> Según Sikora esta tendencia del teatro de la década de 1950 llevaría en el futuro no muy lejano a la extinción de dramaturgos que se dedicaran al género. La autora destaca en este sentido a Santa Cruz como un paradigma de esta tendencia, y plantea que “la cantidad de estrenos de sus obras que se produjo entre la década del cincuenta y el setenta presentaba tal ausencia de innovaciones que retrotraía a la comedia a los modelos finiseculares” (2000:221).

<sup>11</sup> El estancamiento de la comedia puede ser contrastado con el dinamismo que cobraba en esos años el medio teatral. Osvaldo Pellettieri (1997) marca el estreno en 1949 de *El puente*, obra de Carlos Gorostiza, como un punto de quiebre donde se rearticula el realismo con las formas modernas y la crítica social, dotando de nuevos aires a la producción dramática nacional.

Son paradigmáticas en este sentido dos producciones que circularon por distintos ámbitos del entretenimiento y que contaron con versiones cinematográficas. Por un lado, *Los Pérez García*, además de su radioteatro y sus presentaciones teatrales, protagonizaron un film homónimo en 1950 dirigido por Fernando Bolín y Don Napy. Al año siguiente, Bolín recurrió a algunos de los actores de este film para realizar *Pocholo, Pichuca y yo*. Aquí retomó los personajes de la tira *Pichuca y yo*, publicada en *Rico Tipo*, que contaba las peripecias de una pareja joven constantemente asediada por la madre de la mujer<sup>12</sup>. Para su versión cinematográfica se los unió con otro personaje de la misma publicación, *Pocholo* un joven soltero y avivado.

Producidas ambas por Julio Villarreal, un productor independiente, compartieron no sólo director y elenco, sino un mismo universo. En estos films se expresaba claramente esta irrupción de la vida suburbana de clase media como nuevo espacio de representación, diferente a la idealización del universo burgués que había estado presente en los años anteriores. En este sentido, pueden ser pensados como una reformulación de la comedia familiar del cine de ingenuas, con la cual comparten el rol central de la familia, las subtramas repartidas entre sus integrantes y el hogar como espacio de contención. Sin embargo, mientras que el mundo de ingenuas se configuraba como un ámbito de protección frente al mundo moderno, en estas comedias se presenta ya una integración entre ambas esferas.

La diferencia substancial entre ambas propuestas es, por lo tanto, la supresión de la dimensión idílica del hogar burgués para pasar a un mundo familiar que ya no se presenta como modelo a imitar, sino como espacio de identificación. Esta óptica se hace presente en la introducción de *Los Pérez García*. Con un paneo de una tranquila calle suburbana, donde por detrás de las casas se puede observar el humo de la locomotora de un tren. Mientras las imágenes van siguiendo una hilera de viviendas, una *voz over* dice

Hace tal vez muchos años que ustedes conocen a los Pérez García. ¿Recuerdan cuando ellos se mudaron a un pueblo suburbano? ¿Cuándo se compraron la casita? ¡Cómo no se van a acordar! Era un barrio de casitas alegres, simpáticas, un lindo barrio, de esos barrios donde ojalá consiguiéramos una casa para alquilar nosotros también. En aquel entonces había una en venta precisamente. Un buen día llegó un camión de mudanza y....

---

<sup>12</sup> La tira se llamó originalmente *Juanita y yo*, y había comenzado en la revista *Cara Sucia*, pasando a *Rico Tipo* en 1944. En 1949 había comenzado a emitirse en Radio Porteña, con los mismos personajes, el programa *Pichuca y yo*, escrito por Horacio S. Meyrealle, que luego pasó a Radio Splendid donde se mantuvo a lo largo de 141 emisiones (Gallotti, 1975).

Aquí la cámara se detiene en la casa que pasará a ocupar la familia y empiezan a aparecer quienes serán los protagonistas. Resulta interesante para ahondar en la diferencia de este cine con el de ingenuas contrastar esta presentación con la de *Adolescencia*, citada en el capítulo II. En aquella la voz *over* no interpelaba de forma directa al espectador sino que describía el escenario y, en tercera persona, sugería “Vamos a presentarles a una de estas familias...”. Aquí en cambio, esta voz se establece como un par del público y los personajes, planteando una igualdad en las experiencias compartidas y en los anhelos aspirados.

Este terreno común de vivencias se articula con la mayor presencia de la esfera pública compartida. A diferencia del peligro que significaba en el cine de ingenuas el contacto con lo exterior, aquí no se lo problematiza sino que se lo presenta como un ámbito natural para los personajes. En su representación toman un lugar dominante las posibilidades técnicas de rodar en locaciones, lo cual refuerza las intenciones de realidad al mismo tiempo que permite mayor dinamismo en su filmación. La escena inicial de *Pocholo...* es presentada de este modo. Mientras se suceden los créditos iniciales, un travelling en retroceso presenta las calles porteñas donde se observan automóviles, tranvías y peatones. Al terminar los títulos, se produce un movimiento lateral que evidencia la ubicación de la cámara dentro de un tranvía al cual se sube Eduardo (Carlos Ginés), el ‘Yo’ del título. Una vez que desciende y se dirige a la casa de Pichuca (Beatriz Taibo), una serie de planos generales fijos lo muestran transitando un barrio similar al del inicio de *Los Pérez García*, con pequeñas casas y chalets.

El barrio suburbano se va transformando así en un escenario privilegiado, diferente a la ciudad de la comedia burguesa. Analizando la emergencia de un espacio similar en el cine norteamericano del período, Noel Brown (2012) lo propone como la personificación más clara de la cultura contemporánea, una manifestación de consumo conspicuo, movilidad ascendente, separación de las familias en unidades nucleares, distancia entre trabajo y entretenimiento y exclusividad económica.

Este conjunto de cualidades formaron parte del imaginario de clase media propuesto en estos films argentinos, donde los jóvenes pasaron a ser los principales beneficiados por el nuevo escenario. Estos personajes dejan aquí de ser individuos que están aprendiendo a vivir para convertirse en muchachos que ya están disfrutando de la vida. Si bien se pueden presentar historias similares a las que vivían los personajes de las comedias familiares de ingenuas, la carga normativa que recae sobre ellas es radicalmente diferente.

Los personajes de Juan Carlos Altavista en estas dos películas son el más claro ejemplo, ya que en su papel de muchacho joven sus tramas pasan por las conquistas de mujeres y las aventuras diarias. Pocholo es un muchacho moderno que no viste trajes sino que usa ropa *sport*, como remeras, camisas de manga corta o pantalones de vestir, pero sin saco y corbata. Por otro lado, baila música moderna y usa vocabulario más coloquial, apelando al voseo, y a expresiones mezcladas con el lunfardo como ‘chorros’ o, para referirse a sus padres, ‘viejos’<sup>13</sup>. En estos aspectos se explicitan, asimismo, la confluencia entre los sectores medios con formas y costumbres de los sectores populares, neutralizándolos e incorporándolos a su universo.

Estas modalidades populares son articuladas dentro de estas comedias intermediales con la presencia de aspiraciones burguesas, ligadas al ascenso social y económico. En *Los Pérez García*, la experiencia laboral de Raúl sirve para presentar los nuevos imaginarios que toman forma en estos films. Luego de su primer día de trabajo, una secuencia onírica muestra las aspiraciones de Raúl. En ella, el joven marcha altivo entre los escritorios de los empleados que se levantan a su paso. Va vestido con un brillante traje claro que contrasta con las ropas oscuras de los demás, y la banda sonora es música militar. De este modo, la vida del oficinista es presentada en sus ilusiones como un medio para llegar a una vida exitosa donde ejercer el poder.

Tanto las vivencias como los deseos de los personajes no suponen, sin embargo, mayores cambios en su configuración. Resulta interesante detenerse en los desenlaces de ambos films, ya que en ellos no se clausura la narrativa sino que se la deja abierta a mayores aventuras. No es un caso similar a los finales de las comedias de fiesta, donde la falta de armonía conclusiva significaba la pervivencia del torbellino moderno, sino que aquí lo que se resalta es la continuidad de la calma cotidianeidad suburbana.

*Los Pérez García* termina con los cuatro integrantes de la familia sentados en el frente de su casa, viendo pasar a sus vecinos y comenzando nuevas historias. Raúl tiene una nueva novia, Luisa se ha comprometido y todos ríen felices. Más significativa aún es la imagen final de *Pocholo*, *Pichuca* y *yo*, en la que, luego de resolverse las tramas desarrolladas a lo largo del relato, la familia sube a su auto. En un plano general, el coche se aleja por las calles del barrio mientras se sobreimpone la palabra ‘Fin’. Su recorrido alejándose de la

---

<sup>13</sup> Raúl, en *Los Pérez García*, está presentado de un modo similar, a lo cual le suma el hecho de que el relato lo lleva a participar más activamente en espacios públicos como un club barrial o una visita al Tigre. Estas escenas se detienen considerablemente en mostrar las actividades de esparcimiento que allí se pueden desarrollar, resaltando el carácter de formación de imaginarios de estas películas.

cámara hacia otros espacios de su mundo suburbano, deja abierta la posibilidad a nuevas historias para sus personajes.

Este último punto lleva a retomar la importancia de la característica intermedial en la comercialización y recepción de los films. La publicidad de *Pocholo...* proclamaba “Los célebres personajes de las historietas de ‘Yo’ (...) Con los ases de la risa del cine – radio y teatro”<sup>14</sup> mientras que la de *Los Pérez García* recordaba su historia radial<sup>15</sup>. De igual modo, las críticas señalaban la importancia del conocimiento previo por parte del público como un elemento central para su éxito comercial. Hablando de *Los Pérez García*, en *La Nación* se señalaba

Los espectadores que ayer fueron a reanudar su contacto con ellos, encontraron lo que buscaban. (...) Viven así felices y así sus amigos radiotelefónicos, que indudablemente le han entregado desde hace tiempo su simpatía, deseaban verlos de nuevo. Otros propósitos no encierra el film colocado en el primero y más fácil peldaño de la comedia de observación y de costumbres.<sup>16</sup>

Las versiones filmicas de *Los Pérez García* y *Pocholo*, *Pichuca* y *yo* se emparentan así con los personajes de historietas en *Patoruzú* y *Rico Tipo*, los radioteatros familiares y las obras de Abel Santa Cruz en la conformación de un campo del humor neutro, universal y poco cuestionador. De este modo apelaban a un *espectador-oyente-lector* medio, diferente a la dicotomía del imaginario que primaba en los años '30. Su universo suburbano, propenso a la identificación del público, y sus historias triviales representadas sin mayores innovaciones técnicas o formales, apuntaban a un equilibrio y sostenimiento del statu quo.

### **Comedias de fiesta con elementos costumbristas**

El impacto del costumbrismo y su mayor preocupación por una representación de la realidad cotidiana actuó de distintos modos sobre la producción fílmica hacia finales de los años '40. Al estudiar su conformación en el teatro, Laura Mogliani (2015) señala que el costumbrismo puede actuar como un principio constructivo que estructura toda la obra o como un recurso descriptivo que no incide en la acción sino que opera sobre las descripciones de personajes y escenas. Estos distintos niveles de articulación con el relato

---

<sup>14</sup> Diario *La Nación*, 5 de julio de 1951.

<sup>15</sup> Diario *La Nación*, 1 de febrero de 1950.

<sup>16</sup> Diario *La Nación*, 2 de febrero de 1950.

se hicieron presentes en los modos en que se fueron introduciéndose distintos elementos ligados a la realidad social dentro de la comedia burguesa.

Es así que, en los mismos años en que la comedia de fiesta se encontraba en su momento de mayor esplendor, comenzaron a presentarse alternativas que articulaban su imaginario con componentes anclados en la realidad. Surgieron de este modo producciones en las que el torbellino de la modernidad era alterado por la presencia de elementos costumbristas que frenaban la construcción de un mundo utópico presentando sus facetas ocultas.

En estas películas tomó especial importancia, por lo tanto, el costado no representado del mundo de fiesta. Es así que los engaños, las falsas identidades, la ciudad en ebullición y las mujeres modernas pasaron a ser componentes de relatos que ya no planteaban problemáticas generales sobre romances y actividades sexuales, sino que se detenían en la inflación o las deudas económicas. En este sentido, se entroncan en una tradición cercana a la ‘comedia satírica’ que Sikora (2013) identifica en el teatro de Gregorio de Laferrere. Allí marca que los procedimientos vodevilesco son articulados en pos de un mensaje ideológico y social que logra evitar la acentuación de lo emotivo en función de una identificación irónica.

En el cine, esta disyuntiva entre la empatía y la visión distanciada es resuelta de distintos modos, según la óptica de directores y guionistas. En el caso de *La calle grita* (Lucas Demare, 1948) se apunta principalmente a una preocupación por la realidad con un ligero tono melodramático que al mismo tiempo explicita su tesis sobre los costos de la vida moderna. Aquí la protagonista, Amanda (Patricia Castell), empleada del destacado economista Leopoldo Díaz (Enrique Muiño), decide solicitar un aumento salarial para poder enfrentar la subida de precios. Para ello miente diciendo que se encuentra pronta a contraer matrimonio y contrata a Mario (Ángel Magaña), un hombre que conoce en la calle, para que finja ser su prometido. A partir de este engaño, la pareja va enseñándole a Leopoldo las dificultades de la economía doméstica. El film termina con la concreción de la pareja y el reconocimiento por parte del economista de que existe una realidad por fuera de sus números.

A diferencia de la comedia burguesa, donde el escenario por excelencia era el hogar o los espacios de esparcimiento, aquí el ámbito laboral pasa a ocupar un lugar privilegiado. Gran parte de la trama se desarrolla dentro de las oficinas de Díaz, reforzando la marcada presencia del mundo del trabajo administrativo en estas alternativas que iban surgiendo

al mundo burgués. Los protagonistas no están sumergidos en la fiesta del consumo sino que son empleados preocupados por la economía diaria del hogar.

Es interesante para comprender esta dimensión detenerse en el personaje de Mario. Aquí Magaña se despega del cosmopolitismo que desarrollaba en el mundo burgués y compone un imaginario de porteño buscavidas. Su primera aparición en el film es vendiendo libros en una esquina con una notoria facilidad para la oratoria. El actor mantiene la excitación constante en sus movimientos y la velocidad de sus discursos, pero Mario no es un hombre obnubilado por el mundo moderno sino que se demuestra conocedor de la realidad y con facilidad para la seducción. Se asemeja, así, en algunos rasgos a los personajes buscavidas de Sandrini, con estrategias de supervivencia, desparpajo en el trato con los sectores dirigentes y discursos en defensa de su libertad que recuerdan a los emitidos por Chingolo.

Sin embargo, a partir de su enamoramiento comienza a cambiar y a integrarse a la sociedad, consiguiendo trabajo en las oficinas del Dr. Díaz. Aunque reniega del encierro, el final del film lo muestra orgulloso de lo que su vida laboral le ha permitido conseguir. Cuando Díaz lo visita en su hogar, Mario, filmado frontalmente en un plano medio, le explica cómo su relación con Amanda fue el motor para que aceptara integrarse en el mundo del trabajo. Allí, expresa, hablando al Doctor, pero también dirigiéndose de forma directa al público:

Comenzó nuestro amor, un amor pequeño. Y era nuestro déficit, un déficit de amor a la vida, al trabajo. La gente no ama su obra, la soporta y hay que hacer que la amen. Y para amarla tenemos que sentirla nuestra, como yo sentí a esa muchacha. No hay que darle dinero, números a la gente, hay que darles amor. Amor para que levanten la casa y sueñen al hijo, sino *fierra*, o déficit como dice usted.

Aquí es donde se hace presente más claramente la búsqueda de empatía del espectador por parte de la película. Mario resume así el valor del trabajo y la oficina como medios para concretar los sueños familiares. Resulta necesario destacar que esta explicación la hace indicando un cuadro donde ha dejado constancia del mejoramiento de la situación económica de la pareja. El gráfico muestra una curva ascendente a partir de 1946, por lo cual puede ser leído en consonancia con el contexto sociopolítico, aunque aquí la bonanza no se transforma en el festival de consumo de la comedia de fiesta sino en la consecución del bienestar familiar. Al mismo tiempo, se inscribe dentro de la práctica del momento de

situar la crítica social como parte del pasado y marcar el período peronista como un momento de resoluciones felices (Kriger, 2009).

De este modo, la estructura de la farsa se resignifica aquí para expresar una tesis sobre el orden social. Para llegar a esta conclusión, el relato se vale de diversos elementos de la comedia de fiesta, lo cual mitiga el impacto de su comentario. Esta aparente contradicción entre los medios y los fines condujo a comentarios como los de Domingo Di Núbila (1959), quien plantea que la estructura narrativa fue utilizada para reducir cualquier vestigio de críticas a la realidad económica que pudieran despertar resquemores gubernamentales.

Entre los componentes del modelo festivo, se destaca en primer término, el personaje femenino con una actitud frontal y decidida que persigue no solamente fines románticos, sino también laborales y económicos. En este caso Amanda busca un aumento salarial y es ese el motivo que la lleva a buscar a un hombre. La secuencia en que sale a conseguir un falso novio es ilustrativa del personaje. Se la muestra así acercándose al ascensorista y a un trabajador del edificio. En ambos casos la muchacha sonrío mientras intenta seducirlos fingiendo inocencia. Ambos encuentros son filmados enfatizando su punto de vista, con primeros planos y tomas subjetivas que llevan al espectador a compartir su mirada. Comentando con una amiga su situación, ésta le responde “Somos solteras, que es peor. Si fuésemos casadas nos pasaríamos el día diciendo que no”. Vestidas con polleras, blusas y gorros simples, ambas remiten al modelo femenino de las muchachas festivas pero encarnado en mujeres más sencillas en sus actitudes y atuendos.

*La calle grita* recurre por otro lado también a algunas de las técnicas de la comedia de fiesta como el montaje acelerado y las actuaciones excitadas. Ello se resalta a partir del momento en que Mario decide pasar a trabajar en la oficina, llevando adelante el engaño del romance. Allí, su trabajo diario es condensado en un ir y venir con el Dr. Díaz para enseñarle la volatilidad de la economía. La secuencia presenta a Mario entrando en reiteradas ocasiones al despacho del economista para ir señalando los aumentos de precios y desestabilizando sus cálculos. Aquí se hace presente el andar rápido, la apertura y cierre de puertas y los planos generales con montaje interno, pero la excitación se relaciona más con cuestiones de la volatilidad económica que con la aventura de la modernidad.

De igual modo, algunas de estas estrategias son tomadas para la trama romántica entre Mario y Amanda. Cuando el Dr. Díaz les compra un departamento para que puedan vivir como pareja ignorando que no lo son, la primera noche que pasan juntos es construida en torno a lo sugerido y al juego farsesco. La escena comienza con Amanda en la cama y

Mario asomado al balcón, ambos filmados en penumbras. Cuando ella lo llama desde su habitación, un primer plano del rostro del joven lo muestra excitado corriendo hacia su encuentro. Mantienen así una conversación sobre la situación, ubicados a ambos lados de la puerta del dormitorio. Mientras que ella se mantiene calma, dentro de la cama, él se mueve incesantemente, intentando calmar sus impulsos. En el accionar de ambos se expresa la tensión sexual de una vida matrimonial sin concretar. Es así que la cama del dormitorio se convierte luego en sus discusiones en una metáfora de su falta de actividad sexual. En el desenlace, luego de que Mario le explica al Dr. Díaz su inversión laboral motivada por el amor, Amanda, desde el fuera de campo, lo llama, frente a lo cual el joven corre presuroso al dormitorio. Antes de entrar, grita “¡Viva el encierro!” y, con la marcha nupcial sonando, se encierra con su mujer en el dormitorio para concretar su matrimonio. Esta puesta en escena es contrapuesta a lo largo del film con secuencias ambientadas en la realidad urbana cotidiana, donde se hacen presentes elementos ligados al costumbrismo para exponer las condiciones de sus vidas diarias. De este modo, el film sale a las calles de la ciudad, pero persiguiendo una mayor idea de realismo social, cercano a las preocupaciones que Demare había expuesto en su filmografía. Cuando Mario y Amanda buscan mostrarle al economista su forma de vida, lo llevan a ver un departamento en alquiler. La secuencia empieza con los tres subiendo a un tranvía colmado de gente, filmado en locaciones con la multitud urbana deambulando a su alrededor. Luego de pasar por un potrero, llegan a una vivienda donde entran a un departamento oscuro y reducido. Toda la escena dentro del ambiente es filmada en oscuridad, dificultando la visibilidad de los personajes, llevando la pobreza de las condiciones de vida a la representación de la misma.

Este tipo de escenas son las que matizan el universo festivo que rodea a los personajes de *La calle grita* pero al cual no terminan de pertenecer. La película tiende, por lo tanto, más a la identificación que a la distancia satírica. Esta preponderancia de las preocupaciones sociales se puede emparentar con los intereses tanto del director como de la compañía productora, Artistas Argentinos Asociados. Es interesante, por lo tanto, contrastar su visión con otra eminentemente festiva, que, sin embargo, deja espacio para que se filtren dentro del mundo de los jóvenes burgueses problemáticas de la realidad desde una visión más satírica.

Este es el caso de *Vuelva el primero!* (1952), que comenzó como un proyecto de Carlos Schlieper hasta que luego de sufrir un infarto pasó a supervisararlo, y Kurt Land asumió la dirección. Aquí la película se entronca más claramente en el universo propio del ciclo de

comedias de fiesta, con una trama que gira en torno a las consecuencias del torbellino de la modernidad. La historia se centra en Dorita (Analía Gadé), una cobradora de deudas que se enamora de un moroso incobrible, Guillermo Vélez (Ángel Magaña). A partir de conocerlo, queda presa de un cuadrado amoroso con éste, su amante y el esposo de ésta que se resuelve con la concreción de las parejas y el pago de las deudas.

El personaje de Magaña es presentado como una continuación de los hombres que encarnaba en las películas de Schlieper, lo cual es resaltado por el hecho de su nombre es el mismo que el de su rol en *Cuando besa mi marido*. Vive en un departamento como los de aquel film y cuenta con un mayordomo interpretado por Carlos Enríquez, actor recurrente entre el reparto de sirvientes de Schlieper. En su actuación, Magaña mantiene los mismos modismos nerviosos y movimientos acelerados de las comedias de fiesta, resaltando el cosmopolitismo afectado que se encontraba ausente en *La calle grita*. De igual modo, se recurre a estrategias y modalidades como el *overlapping*, la frenética entrada y salida de personajes y el lujo de los ambientes privados y públicos.

El gran cambio con respecto a las comedias de fiesta reside por lo tanto en la problemática que estructura la trama. El film comienza explicitándola con un texto sobreimpreso sobre la imagen del Obelisco porteño:

A aquellos que afanosamente nos buscan, que estoicamente nos esperan, no son parientes, ni amigos, ni conocidos y sin embargo nos visitan; los que no querríamos atender nunca, los que cada vez que nos encuentran les pedimos encarecidamente que vuelvan otra vez.

A continuación, un montaje de escenas de cobradores con una *voz over* que los presenta como héroes modernos, retoma la filmación en las calles. Estos espacios no son ya aquí escenarios de las tropelías de los jóvenes burgueses, sino de sus consecuencias. Éstas se resumen en la frase del título, expresada por distintos personajes cuando se les piden que paguen sus deudas contraídas por los créditos que mantienen sus consumos. El montaje de imágenes urbanas, al mismo tiempo, muestra una ciudad distinta a la de la comedia de fiesta. Aquí las imágenes son de hombres y mujeres en el transporte público, o entrando a trabajar, resaltando así el carácter más mundano de esta película.

La presencia de los cobradores hace que esta impronta realista se adentre en los escenarios burgueses. De un modo humorístico, el film juega con ello rompiendo los límites entre la ficción y la realidad. En una escena que muestra el entrenamiento de Dorita como cobradora, se la presenta en un automóvil conducido por Juan Carlos Thorry, esposo de la actriz en la vida real, encarnándose a sí mismo. Su encuentro comienza como una

escena de seducción, con el actor cortejando a la joven, hasta que ésta lo interrumpe para presentarle sus cuentas.

Si bien la escena es planteada desde un punto de vista humorístico y metarreferencial, es posible pensarla desde el lugar de ambos actores dentro del sistema estelar del período. Ese mismo año ambos protagonizaron un cortometraje de propaganda, *Turismo social* (Enrique Cahen Salaberry, 1952) en el que encarnaban a una pareja que está planificando su luna de miel. El matrimonio era aquí un alter ego del público que disfrutaba estas políticas estatales, ligado a los sectores populares y medios de la población. Al hacerse presentes en *Vuelva el primero!* remiten de un modo similar a una identificación como pareja cercana y querida del público.

Es justamente a partir de Dorita, el personaje de Analía Gadé, que ingresa en la película el mundo de los sectores trabajadores y la clase media. Viajando con Guillermo en tranvía, le hace notar que él es un desocupado, más allá de que su falta de trabajo se deba a no necesitarlo. De este modo, nuevamente, vuelve a resaltarse la idea del trabajo como valor. Dorita es así la portavoz de los principios de la clase media ligados al esfuerzo y la honradez, frente a los jóvenes burgueses como Guillermo que se mostraban desinteresados por estos principios y disfrutaban de fortunas heredadas.

Su pertenencia a otro mundo es remarcada por su vivienda, que se inscribe dentro de los elementos del costumbrismo que son retomados aquí para caracterizar a la joven. Mientras conversa con Guillermo sobre su vida de trabajadora, él la acompaña a su casa. Esta es filmada desde el exterior, un edificio de dos plantas, donde la muchacha identifica una de las ventanas como la suya. Con una musicalización que refuerza el carácter sentimental de la escena, el film refuerza aquí la visión empática por el universo de esfuerzo y trabajo duro de Dorita.

Las consecuencias de este cambio de visión llevan a que el desenlace del film se vuelva más conciliador y menos irónico que lo que tendía la comedia de fiesta. Guillermo es embargado por la justicia debido a sus deudas impagas, frente a lo cual los demás personajes deciden ayudarlo y Dorita se casa con él para asegurarse que cambie sus conductas. La imagen final es la del matrimonio de ambos, donde un cobrador le pide por el pago de los anillos y la pareja le responde al unísono que 'Vuelva el primero', mientras caminan hacia la cámara, con Guillermo guiñando el ojo al espectador. Esta mueca que antes implicaba una desestabilización del relato, aquí se torna en un gesto de complicidad que acerca a los personajes con el público. Ya no prima entonces el torbellino del consumo y el entretenimiento sino que son films con aprendizaje y moraleja de orden social.

Si bien el desarrollo de *Vuelva el primero!* mantiene en general las pautas dominantes de la comedia de fiesta, tanto su introducción como su desenlace manifiestan la incorporación de los mecanismos costumbristas y la irrupción de lo real. En este sentido, acercan al film a la propuesta de *La calle grita* de refuncionalizar los procedimientos de la comedia burguesa para sostener una tesis de orden social, que no niegan el torbellino de la modernidad, sino que señalan las consecuencias de su paso. De este modo, el costumbrismo comenzó a penetrar este modelo filmico, llevando a que la utopía de la ciudad moderna se fusione con una idea realista que la limitaba y la estabilizaba.

### **Una industria en crisis**

La irrupción de lo real en las comedias de fiesta y en las producciones filmicas de carácter intermedial debe ser pensada en el marco de las dinámicas de renovación de los géneros cinematográficos dentro de la producción industrial. De esta forma, las compañías productoras llevaban adelante prácticas para mantener a su público y apelar a otros sectores. Resulta paradójico, en este sentido, que estos años fueron, al mismo tiempo, un momento de una crisis profunda en el campo filmico nacional.

Es pertinente detenerse así en los planteos de Fernando Martín Peña, quien señala que,

La genuina industria cinematográfica argentina dejó de existir como tal hacia 1948, luego de perder los mercados hispanoparlantes, de negarse a la renovación y de recibir la protección estatal sin preocuparse mucho por merecerla. Si se considera que esa industria se había consolidado como tal hacia 1938, se observará que su existencia real se prolongó durante sólo una década y que su peso posterior ha sido más simbólico que concreto (2011:12).

Resulta interesante la periodización que indica Peña, ya que se acerca a la planteada en esta tesis como momento de esplendor de la comedia burguesa dentro de la producción filmica nacional. En este sentido su transformación hacia propuestas que incluyen el costumbrismo y se alejan del esplendor y el mundo idealizado de los sectores altos. Se puede leer, no ya solamente como una dinámica comercial, sino como parte de la crisis del propio sistema de producción que hizo posible este modelo.

Abel Posadas señala a 1950 como “epicentro de la tormenta, (...) un punto de no retorno de parte del cine de estudio, a pesar de la protección estatal y de la cantidad de espectadores que implicaban segura ganancia en el mercado interno” (1992:233). En estos años comenzó un proceso fundamental dentro del marco mayor de la crisis que fue el cierre de un gran número de las principales compañías productoras. Luego de distintas

idas y venidas comerciales, EFA dejó de producir hacia 1950, dejando un conjunto de películas inéditas. En 1952 Lumiton cerró sus puertas, dejando trunca la producción de *Un guapo del 900* de Lucas Demare. Emelco, por su parte, se presentó en quiebra en 1952. La desaparición de los tres estudios en estos años resulta más significativa cuando se observa que habían sido las compañías más activas en el campo de la comedia burguesa. Lumiton con Francisco Mugica y Carlos Christensen, EFA con Luis Bayón Herrera y Emelco con Carlos Schlieper habían sido los principales impulsores del género a lo largo de la década.

Éste quedó vigente solamente en Argentina Sono Film que proponía una versión más neutralizada y estandarizada, tendiente más al rédito comercial inmediato. Dentro de una compañía que privilegiaba los melodramas fastuosos y las adaptaciones de clásicos internacionales, la comedia se configuró como un género de realización rápida pero efectiva, construida en torno a las figuras que reemplazaron a los cómicos populares, como Alberto Castillo, Pepe Iglesias ‘El Zorro’, Los Cinco Grandes del Buen Humor y Lolita Torres (Manetti, 2000b).

El espacio dejado por esta reconfiguración del sistema de producción fue aprovechado por un conjunto de compañías que se dedicaron a lo que Domingo Di Núbila (1959) denomina las *quickies*. Estas eran películas de producción económica y acelerada en donde primaban las formas del cine popular, protagonizadas generalmente por figuras a las que se buscaba entronar comercialmente. Esto llevó a la creación de gran cantidad de productoras que mayormente no lograron un desarrollo posterior, como fue el caso de Julio Villarreal, productor de *Los Pérez García* y *Pocholo, Pichuca y yo*.

De entre ellas, hubo una que logró consolidarse a partir de una serie de fórmulas exitosas. Comandada por los hermanos Enrique, Luis y Nicolás Carreras, la Productora General Belgrano se caracterizó por producciones veloces y económicas con ganancias rápidas. Ayudados por una virtual alianza con la distribuidora de los Lococo, desarrollaron una filmografía que se construyó en torno a la apropiación de formas, figuras y argumentos que ya habían probado anteriormente su éxito (Valdez, 2000e)<sup>17</sup>.

María Valdez destaca que sus películas presentan una idea singular sobre lo popular, que se acerca más bien al gusto masivo sin inscribirse necesariamente en una tradición local.

---

<sup>17</sup> En este sentido es necesario destacar que Enrique Carreras dirigió algunas de las primeras reversiones dentro del cine nacional, con *Suegra último modelo* (1953) y *La tía de Carlitos* (1953) que ya habían tenido versiones previas en 1939 – *Mi suegra es una fiera* (Luis Bayón Herrera)- y en 1946 –*La tía de Carlos* (Leopoldo Torres Ríos)- respectivamente.

Esta observación permite pensarse en relación con lo planteado previamente sobre la irrupción de la clase media como una destinataria de las producciones sin una identidad claramente definida, donde podían convivir elementos neutralizados de lo popular con otras formas de representación. La producción de los Carreras es explícita en ello, ya que unifica figuras exitosas de la canción y el teatro de variedades con mecanismos narrativos que habían sido desarrollados por la comedia burguesa.

Un claro ejemplo de ello es el caso de Lolita Torres, quien comenzó su carrera filmica en esta compañía antes de ser contratada por Argentina Sono Film<sup>18</sup>. Con ella se revitalizó la figura de la ingenua en argumentos más abiertos al mundo que tomaban solamente ese prototipo femenino para situarlo en otros universos. En esta reconfiguración de la ingenua juega un rol central la figura de Abel Santa Cruz, quien escribió la mayoría de los guiones que protagonizó la actriz en Argentina Sono Film<sup>19</sup>. Si bien retoma el estilo costumbrista que caracterizaba al cine del período, no hay en su obra una preocupación mayor por la identificación del espectador y la construcción de un universo homogéneo. Más bien, la búsqueda de fórmulas comerciales lo conduce a combinar las intenciones realistas con secuencias disparatadas. Es así que en *Más pobre que una laucha*, la secretaria joven e inexperta encarnada por Lolita Torres termina envuelta en una trama policial que la lleva a París, donde canta *Caminito* en un club nocturno.

Esta tendencia hacia la convivencia de lo extraordinario y lo costumbrista dentro de los mismos argumentos expresa una propensión hacia la fusión de elementos diversos dentro de las mismas tramas sin un criterio determinado. Esto se problematiza aún más en la fórmula exitosa que encontró la General Belgrano con la dupla formada por Amelita Vargas y Alfredo Barbieri. En estas películas es donde más claramente se evidencia la apropiación que las realizaciones de esta productora y Argentina Sono Film hicieron de los componentes de la comedia burguesa. Al mezclarlos con otros elementos del cine internacional, el vodevil, el teatro musical, la revista y la comedia popular, generaron una producción híbrida sin patrones estilísticos o imaginarios consistentes.

*La mano que aprieta* (Enrique Carreras, 1953) es un claro ejemplo de esta fusión que retoma aspectos de la comedia burguesa como el engaño, los decorados lujosos y la

---

<sup>18</sup> La relación entre la General Belgrano y Argentina Sono Film fue muy fluida, basándose en una visión compartida sobre las fórmulas cinematográficas comercialmente exitosas. De este modo, cuando después de 1955 Luis César Amadori partió al exilio, su lugar de director estrella de Sono Film fue ocupado por Enrique Carreras.

<sup>19</sup> Estos fueron tanto guiones originales como *La edad del amor* (1954), adaptaciones de obras teatrales nacionales como *La mejor del colegio* (1953), basada en un texto de Insausti-Malfatti, o retomando la comedia húngara como *Más pobre que una laucha* (1955), adaptación de una obra de Ladislao Fodor.

presencia activa de la servidumbre para mezclarlos con elementos de la comedia musical y con una intriga policial que conforman un relato filmico frenético e inestable. Sin embargo, esta agitación permanente del film no responde a una construcción meticulosa como las películas de Schlieper o Christensen, sino que es producto de una lógica de acumulación de escenas y situaciones. Si bien hay una trama que la estructura, se presenta en varias ocasiones subsumida a los actores y los números musicales.

La historia del film es la de Mercedes (Amelita Vargas), una mujer adinerada que sospecha que sus primos la quieren matar para heredar su fortuna. Cuando cae enferma contrata a un médico que la cuide (Barbieri) y cita a su familia para indicarles que ha escrito un testamento. En el transcurso de una noche se suceden distintas escenas misteriosas con asesinatos y desapariciones que se revelan luego como un ardid de la mujer para poder capturar a sus primos y entregarlos a la policía por intento de asesinato. Más allá de esta trama, la estructura narrativa del film se configura en torno a una sucesión de números musicales que ya muestran el estilo visual que le imprime Carreras a la filmación de los espectáculos. Mientras Tito Climent y Gogó Andreu cantan un tema musical con una guitarra, la cámara los toma frontalmente y se mueve acercándose y alejándose de ellos, sin un criterio definido. Se puede pensar que de este modo se evita la puesta en escena teatral de una cámara fija, pero la falta de cortes o de un montaje interno lo transforma de todos modos en un solo plano cuyo principal objetivo es la presentación del dúo. El número siguiente, en cambio, los hace interactuar con Mercedes y el médico que se encuentran entre el público, estableciendo así el sistema de personajes. Al mismo tiempo, en su construcción formal, la escena tiende hacia un mayor montaje de distintos planos, que van desde primeros planos de los pies de los bailarines a tomas cenitales que los muestran recorriendo el espacio de la *boite*. Nuevamente el eje principal es el lucimiento de los artistas por sobre cualquier desarrollo narrativo.

Si bien esta puesta en escena es justificada desde la condición de espectáculo intradieético, este mecanismo es el que predomina en todos los cuadros musicales que se presentan a lo largo de la trama. Todos los personajes cuentan con algún momento para presentarse, desde los mucamos a los primos de Mercedes, y se buscan diferentes argucias para hacerlo. Se da así, por ejemplo, el caso de dos números musicales propios de la revista porteña que son imaginados por el mucamo luego de golpearse la cabeza. Esto permite

presentar a Amelita Vargas vestida como vedette, rodeada de bailarines con trajes de cola y galeras mientras canta una rumba<sup>20</sup>.

La primacía de lo musical por sobre lo narrativo conlleva una dificultad para un análisis semántico del film, ya que la necesidad de presentar estos momentos evidencia aún más las arbitrariedades de su construcción. La artificialidad del relato es resaltada por la recurrencia de escenas que rompen la cuarta pared, fundamentalmente en los musicales y en las rutinas cómicas de Barbieri. De este modo, si bien su escenario es la burguesía, no hay ningún indicio de algún rasgo de relación con el mundo real, sino que los elementos de la comedia burguesa son integrados a un espectáculo de variedades estructurado en torno a un relato filmico.

La mezcla de elementos exitosos que presenta *La mano que aprieta* fue un patrón al que se recurrió asiduamente en la producción industrial de comedia filmica. A diferencia de la presencia del costumbrismo que apelaba a la identificación aquí prima la lógica de la diversión, entendida ésta no sólo como entretenimiento sino como espectáculo de variedades. Por otro lado, la recurrencia de figuras como Vargas y Barbieri, con un éxito previo basado en ámbitos extracinematográficos, expresa nuevamente los problemas de la comedia burguesa para generar figuras novedosas y argumentos propios.

Es en este sentido que se puede señalar que así como los cómicos populares debieron resignificarse en los años '40, de un modo similar la comedia burguesa en los años '50 vivió un proceso de estancamiento que obligó a la formulación de este nuevo tipo de estrategias. Mientras el sistema industrial fue perdiendo peso, también lo hicieron estas comedias que pasaron a depender cada vez más de los aportes de otros ámbitos. Un aspecto que se resalta en este sentido es la falta de un relevo que introdujera nuevas figuras. Esto se percibía ya en esos años, y a finales de 1950, *Radiolandia* alertaba sobre lo reducido que se había tornado el plantel de figuras destacadas del cine nacional<sup>21</sup>.

Ello se puede comprender atendiendo la trayectoria de muchos de los principales nombres que habían ayudado a configurar la comedia burguesa en los años '40. En el campo de las actrices, María Duval se retiró en 1949 y Mirtha Legrand se alejó del género, dedicándose

---

<sup>20</sup> Pablo Gorlero (2004) destaca que estos años de esplendor para la comedia musical teatral argentina, destacando por ejemplo la prolífica producción de Olivari y Pondal Ríos. En este sentido, es destacable que muchas películas del período como *El otro yo de Marcela* (Alberto de Zavallía, 1950) asumen esta estructura. Lo que caracteriza a las incursiones de Carreras en este modelo genérico es el modo desequilibrado y poco integrado en que se presentan los números musicales. Por ejemplo, en *Suegra último modelo* hay una sola escena de este tipo, a mitad del film, donde los mucamos cantan y bailan comentando sobre los enredos de la familia. La falta de otros números similares en la película resalta su extrañeza y la arbitrariedad de su inclusión.

<sup>21</sup> *Radiolandia*, año XXIII, 11 de noviembre de 1950, n° 1178.

principalmente a melodramas y policiales junto con su esposo, Daniel Tinayre. Sin sus dos principales estrellas, las principales protagonistas de la comedia burguesa pasaron a ser figuras como Analía Gadé, generalmente en dupla con Juan Carlos Thorry, y Malisa Zini, que aquejada por problemas personales comenzó a alejarse de la pantalla cinematográfica.

Entre los protagonistas masculinos siguieron vigentes George Rigaud, Ángel Magaña y Juan Carlos Thorry, pero el paso de los años llevó a que ya no pudieran encarnar a los exultantes jóvenes burgueses, sino que pasaron a relatos menos excitados. Los intérpretes que tomaron su lugar dentro de historias más juveniles como Jorge Rivier ya no presentaban personajes burgueses sino que se acercaban al imaginario del hombre medio planteado previamente.

Más allá de los intérpretes, donde se hace más notorio el estancamiento del género es en los realizadores. Si bien nombres como Julio Saraceni, Carlos Rinaldi o Enrique Carreras dirigieron varias comedias de este estilo, ninguno de ellos llegó a desarrollar una perspectiva que pueda ser pensada desde una óptica autoral como habían hecho Mugica, Romero, Christensen o Schlieper. Éstos, por su parte, dejaron de tener relevancia dentro de la cinematografía nacional por distintos motivos, ya fuera el exilio, como Christensen, el retiro de la actividad, como Mugica<sup>22</sup>, o el fallecimiento, como Romero que murió en 1954. Schlieper, por su parte, debió decrecer su actividad tras el infarto que sufrió en 1952.

La carrera de éste último hasta su fallecimiento en 1957 permite condensar el devenir de la comedia burguesa en su paso a un espacio remanente del campo cinematográfico nacional. En estos años dirigió, además de algunos melodramas, tres comedias que siguieron el espíritu de su filmografía previa: *Los ojos llenos de amor* (1954), *Mi marido y mi novio* (1955) y *Alejandra* (1956). Tanto la primera como la última contaron con guiones de Abel Santa Cruz, y las dos últimas fueron filmadas para Argentina Sono Film que impuso condiciones en los actores que las protagonizaron. De este modo, el espíritu inquieto que había caracterizado su ciclo de comedias se vio aquí frenado por una nueva realidad industrial.

*Alejandra*, adaptación de una obra teatral de Georges Feydeau y Alexandre Bisson, es uno de los ejemplos más claros de las contradicciones de la comedia burguesa remanente.

---

<sup>22</sup> Mugica filmó dos películas más a finales de la década, *He nacido en Buenos Aires* (1959) y su secuela, *Mi Buenos Aires querido* (1961). Ambas se inscribieron en una línea nostálgica con relatos sobre el tango y la sociedad finisecular.

La película retoma los personajes femeninos propios del director, en este caso la muchacha del título (Delia Garcés), una joven burguesa que se enamora de Ricardo (Jorge Rivier), un pianista que la rechaza por la diferencia social. Para conquistarlo, decide perseguirlo a Santa Fe haciéndose pasar por Violeta, una hermana ficticia de Alejandra, rechazada por su familia debido a ser madre soltera. A partir de aquí la trama sigue la estructura de malos entendidos y engaños hasta que se devela la verdad y la pareja termina unida.

Las secuencias iniciales parecen responder a la comedia de fiesta, manteniendo su estilo visual y su puesta en escena. La película empieza con un montaje de empleados domésticos hablando sobre Alejandra, comunicándose internamente dentro del hogar por vía telefónica. Cuando por fin aparece la protagonista, es una muchacha rica, orgullosa, que discute con su padre. Sin embargo, ya aquí se presenta uno de los inconvenientes para mantener el mismo tipo de relatos. Delia Garcés, quien contaba con 37 años, encarna a una joven que discute con su padre y asiste a bailes de sociedad con actitud de una veinteañera. La contraposición entre la actriz y el personaje se hace evidente en su actitud física que la lleva a remarcar continuamente su andar excitado, provocando así una disociación entre el personaje y su corporeidad. Con las actrices anteriores, e incluso con Garcés en *Mi marido y mi novio*, Schlieper había dirigido personajes que, si bien discutían sus textos estrellas, no forzaban sus imaginarios. Aquí, el juego juvenil de la actriz suma un nivel de extrañamiento que problematiza su verosimilitud<sup>23</sup>.

A través del personaje de Ricardo se presenta la irrupción de un nuevo marco de representación en el que se explicita la división de clases, y se retoma una visión más crítica de la burguesía. Ya no se la presenta como el ideal a aspirar sino que se propone una mirada cuestionadora en la que, al mismo tiempo, emerge un orgullo de clase media ligado al trabajo. Cuando Ricardo va a afinar un piano a la casa de Alejandra, ésta intenta seducirlo en una escena que la presenta a ella de pie junto a él sentado, marcando las diferencias de poder en la pareja. Él la rechaza por las diferencias de clase, tartamudeando nervioso, reforzando así su sensación de inferioridad<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Ronald Melzer (1998) plantea que en Argentina Sono Film Schlieper debió aceptar los actores que el estudio buscaba promover. Si bien Garcés presentaba inconvenientes para interpretar a una joven despreocupada, su inserción en el mundo burgués se entroncaba dentro de su imaginario. En cambio, Jorge Rivier supone una masculinidad media, sin cosmopolitismo ni modernidad, que desdibuja el espíritu que caracterizaba las obras del director.

<sup>24</sup> Toda esta escena es espía por el padre de Alejandra y el mayordomo. Sin embargo, a diferencia de los planos espías que se filmaban sobre los hombres de quien observaba, involucrando al espectador, aquí son presentados en planos frontales, que muestran pero no incorporan al público en ese mundo.

Va a ser a partir del personaje masculino por donde se van a enunciar a lo largo del film parlamentos donde se critica la modernización y la americanización y se exalta el bucolismo rural. Estas escenas podrían ser pensadas desde un punto de vista autoral bajo un prisma de ironía y burla, considerando la obra previa de Schlieper. Sin embargo, los escenarios rurales son filmados en planos abiertos bajo una iluminación clara y con una puesta en escena tranquila, lejana del caos urbano. De este modo, las imágenes parecen acercarse más a los discursos del protagonista que a la mirada que se podría esperar del realizador.

De igual forma, a través del bebé con que Alejandra finge ser madre, se produce una mayor presencia de lo infantil dentro del relato. Si en las películas anteriores de Schlieper, las criaturas eran simplemente un elemento más dentro de las disputas románticas de sus padres, aquí cobran una densidad más profunda. Tanto este niño como la secuencia de un festival de beneficencia organizado en la iglesia del pueblo, resaltan la indefensión de las criaturas, lo cual anula la posibilidad de una mirada irónica sobre ellos. En cambio, se acercan más a una visión melodramática que se liga a las tendencias costumbristas del cine del período.

Esta ambivalencia en el punto de vista que le imprime el film a sus personajes y sus acciones se transforma en un principio constructivo que limita las posibilidades de la comedia. Si bien Schlieper mantiene muchos de sus rasgos estilísticos como la puesta en escena acelerada, el *overlapping*, las secuencias con múltiples individuos actuando a la vez y los personajes que sirven como coro griego, el sentimentalismo de las situaciones planteadas permea todo su desarrollo y afecta al desenlace. Cuando Alejandra revela su engaño a Ricardo y le explica que hizo todo porque lo quiere, él la rechaza por sus diferencias sociales. En una coda final, situada un tiempo más adelante, se reencuentran en un concierto de piano, donde ella está nuevamente vestida como Violeta con un bebé en brazos, y él decide aceptarla. De este modo, elige el engaño por sobre la realidad, pero a diferencia de las comedias burguesas donde la opción era por la vida sofisticada, aquí la unión es posible en el mundo de la clase media.

*Alejandra* demuestra, por lo tanto, la ambivalencia que primó en la comedia burguesa a lo largo de la década de 1950. Para un género estructurado en torno a mundos inestables, el equilibrio y la armonía del imaginario de clase media significó un contrapeso que lo llevó a adoptar sus propuestas de un modo incierto. Entre el retiro, el exilio y la muerte de sus principales realizadores, el género emprendió así un camino de declinación y relegamiento dentro de la producción de comedia cinematográfica en Argentina.

## Conclusiones

Para comienzos de la década de 1950, la comedia burguesa llevaba más de diez años en un lugar destacado dentro de la producción de la industria del cine argentino. Sin embargo, en esos años comenzó un proceso de estancamiento y declinación en medio de un escenario social y cultural que comenzaba a adoptar nuevas formas. Por un lado, la cristalización de una estructura social tripartita con la consolidación de una clase media, diferenciada tanto de los sectores altos como de los populares, llevó a considerar un nuevo sector del público que requería de nuevas estrategias de interpelación. Por otro lado, las tendencias realistas del cine internacional de posguerra planteaban la posibilidad de representaciones menos idealizadas y con más contacto con la cotidianeidad del espectador.

En este nuevo contexto, la comedia burguesa se embarcó en distintas estrategias de renovación que buscaban dar cuenta de las nuevas realidad y generar formas alternativas y novedosas que permitieran mantener el rédito comercial. El género fue así desdibujando sus rasgos fundamentales de celebración idealizada del mundo burgués y representación de un universo inestable, para articularlos con distintas formas que circulaban en la industria del entretenimiento.

Un componente fundamental aquí pasó a ser el costumbrismo de clase media, que apelaba a la representación de escenas y problemáticas de la vida diaria. En este sentido, se diferenciaba del costumbrismo teatral previo al configurar un universo de representación centrado en la vida suburbana sin recurrir a estereotipos, donde la modernidad ya no era un problema, sino que sus efectos estaban integrados a la familia y el hogar. Se constituyó así como un mecanismo de representación de un universo armónico, tranquilo, sin grandes conflictos.

Así como la comedia burguesa había surgido dentro de un entramado intermedial en el que circulaban argumentos, figuras y temáticas, se dio una dinámica similar en este proceso de conversión. Tanto los personajes cómicos de historietas como las familias de los radioteatros y las obras teatrales de autores como Abel Santa Cruz configuraban un escenario del humor popular neutro y universal, donde la posibilidad de la crítica social era limitada por una búsqueda de la risa amable. De este modo, se privilegiaba la identificación del *espectador-oyente-lector* por sobre su desestabilización, y dentro de esta dinámica se insertó el campo cinematográfico.

Este costumbrismo de clase media se articuló de distintas maneras con la comedia burguesa. Por un lado, fomentó la producción intermedial, donde ya no se retomaban simplemente los personajes de otros ámbitos, sino que se establecían universos sociales compartidos y homogéneos entre los distintos medios. Ello permitió la consolidación de este tipo de humor en las comedias familiares ambientadas en barrios suburbanos, donde los jóvenes asumían un rol más autónomo y las estructuras episódicas de los relatos se detenían en tramas más triviales.

Por otro lado, el costumbrismo se infiltró dentro de tramas más claramente alocadas, ligadas al torbellino de la comedia de fiesta. Allí se manifestó como un recordatorio de las dimensiones reales del universo utópico de estos relatos, mostrando las consecuencias y los efectos secundarios de la inestabilidad exultante de los burgueses. De un modo similar a la producción intermedial, neutralizaba de este modo la incertidumbre de la modernidad anclándola en situaciones concretas que invitaban a la identificación del espectador medio.

La dimensión intermedial también se manifestó en otras vertientes de reconversión de la comedia burguesa, pero ya no desde el costumbrismo de clase media sino desde la articulación con el teatro de variedades. Fue así que se produjeron films que combinaban arbitrariamente los escenarios farsescos con números musicales, tramas disparatadas y elementos provenientes de distintos géneros del entretenimiento. Así, elementos fundamentales de la comedia de los años '40 como las ingenuas, los caserones lujosos, los empleados domésticos o los desenlaces desequilibrantes eran retomados pero vaciados de la carga semántica que habían sostenido. Aquí, en cambio, eran incorporados como simples formas que apelaban a la risa y la complicidad de los espectadores, resaltando su carácter de espectacularidad y artificialidad.

Este proceso de reconversión de la comedia burguesa se dio en el marco de una mayor crisis a nivel industrial. Los comienzos de la década de 1950 fueron un momento de cierre de compañías, retiros y exilios de realizadores y surgimiento de nuevas formas de producción. En este contexto, más allá de todos estos intentos de reconfiguración e hibridación con otros modelos exitosos intermediales, la comedia burguesa comenzó un proceso de declinación que se hace evidente en las últimas películas realizadas por sus directores más destacados, como es el caso de Carlos Schlieper. Allí, se presenta esta articulación con otras formas de representación al mismo tiempo que se hace notoria la incertidumbre con respecto a las fórmulas anteriormente exitosas y la ambivalencia que ello generaba en los modos de representación del universo de los sectores altos

Si bien el género nunca dejó de existir dentro del cine argentino, el estilo de representación, la mirada celebratoria de su mundo y la construcción minuciosa de relatos que expresaban claramente una mirada sobre su mundo contemporáneo perdieron peso frente a imitaciones y remakes mecanizadas. Al mismo tiempo el avance de la televisión a lo largo de la década debe ser pensado necesariamente en relación con estos procesos de la comedia cinematográfica. Por un lado, su programación recurrió a muchas de las mismas modalidades que caracterizaron el desarrollo del género en estos años, desde los espectáculos de variedades al costumbrismo intermedial. De este modo, el entramado de la industria del entretenimiento fue gradualmente alterándose con la aparición de un nuevo medio audiovisual insertado en la cotidianeidad familiar.

Por otro lado, su aparición y crecimiento dentro de los hogares de clase media supuso la llegada de un elemento que ya existía desde hace muchos años en el imaginario social como aspiración y deseo (Varela, 2005). Su lenta consolidación dentro de la vida diaria resalta un cambio en los ideales de la modernización, que pasaba de ser vista como una fuerza disruptiva a ser una vivencia cotidiana. De este modo, la idealización de un mundo burgués inserto en el cosmopolitismo internacional ya no suponía un modelo de aspiración sino que, a partir de la experiencia televisiva compartida globalmente, el *espectador-oyente-lector* había pasado a ser su protagonista.

## CONCLUSIONES

El objetivo de esta tesis fue estudiar la producción de comedia burguesa en el cine argentino entre 1939 y 1951. Se buscó poner en valor este vasto corpus cinematográfico usualmente relegado, considerando su lugar central en el cine nacional de la década de 1940 como exponente de un momento singular de la industria filmica y como generador y distribuidor de imaginarios colectivos con marcada pregnancia en la sociedad.

En este sentido, este trabajo se entronca dentro de los estudios de cine apelando a un análisis centrado en las estructuras narrativas y espectaculares. Desde una perspectiva pragmática sobre la comedia filmica que permite pensarla como un modo de presentar el universo, se centró el trabajo sobre aspectos relacionados con las estructuras narrativas, los mecanismos de la comedia cinematográfica, la puesta en escena, la organización espacial, el sistema de personajes, las técnicas actorales y la relación con el realismo.

Este abordaje permitió el desarrollo de un análisis semántico a partir del cual proponer los universos de representación centrales de la comedia burguesa y establecer vínculos con el campo de la historia cultural. Se indagó en este sentido en las relaciones establecidas entre el desarrollo del género y las transformaciones en la serie social, política y cultural, fundamentalmente con los procesos de modernización urbana, americanización de la cultura y reconfiguración de la estructura social. De igual modo, se consideró dentro de este proceso la consolidación de la industria argentina del entretenimiento argentina y el desarrollo de diálogos, conexiones y negociaciones entre los distintos ámbitos del entramado intermedial nacional e internacional.

Tomando en cuenta esta propuesta de trabajo, en el Capítulo I se reconstruyó y analizó el contexto del surgimiento de la comedia burguesa para comprender su posicionamiento dentro del campo del entretenimiento vernáculo. A partir de un análisis de la producción y circulación de las producciones radiales, las obras teatrales, el cine nacional e internacional y las revistas especializadas, se determinó la existencia de un universo de intercambio y retroalimentación de carácter intermedial entre las distintas esferas de este campo. Se buscó en este sentido partir desde la experiencia del *espectador-oyente-lector* que se encontraba inmerso en esta dinámica como consumidor y agente de cambios. De este modo, se lo caracterizó como una figura inestable, inmersa en un clima de transición dentro de la industria del entretenimiento y se determinó la coexistencia en la prensa del período de dos imaginarios diferenciados del campo de la recepción.

Por un lado, las revistas especializadas planteaban la existencia de un público masivo, dedicado al consumo de cine nacional, radioteatros y revistas especializadas, identificado con los sectores populares. Este sector de la industria del entretenimiento suponía un amplio rédito económico pero era denunciado por distintos sectores que lo consideraban responsable de imágenes negativas del ser nacional.

En contraste con este imaginario de público, se postulaba desde las publicaciones dedicadas al espectáculo la consolidación de un público que buscaba distinguirse, favoreciendo el consumo de comedias blancas nacionales y foráneas en el teatro, y producciones internacionales en el cine. Este conjunto de producciones compartía un universo asociado a los procesos de modernización y americanización que fue ganando la preferencia del público y sirvió como referente para los nuevos caminos que emprendió el cine nacional a finales de la década.

La heterogeneidad que caracteriza el campo del entretenimiento en este período configuró un marco de referencia para pensar las primeras incursiones filmicas en el terreno de la comedia burguesa. En ellas se evidenciaron las tensiones entre los variados intereses del público y las propuestas de la industria cinematográfica. Se identificó así la coexistencia de films que retomaron las formas foráneas, renegando de las tradiciones populares, con otros que abrevaron en el costumbrismo y el sainete, integrándolos con modalidades de la comedia sofisticada que circulaban en el cine y el teatro internacional.

Dentro de este segundo conjunto, se determinó la importancia de *Así es la vida* como modelo de éxito que fue retomado por distintas compañías productoras, cimentando las bases de la comedia burguesa. A partir de este film se establecieron las bases del modelo genérico en torno a imaginarios idealizados de la vida burguesa urbana y los posicionamientos de los sectores altos frente a las transformaciones de la sociedad. Retomando las propuestas de Raymond Williams, se postuló el carácter dominante de la comedia burguesa en la década de 1940 y se identificaron dos modelos alternativos de la misma: el cine de ingenuas y la comedia de fiesta. Ambos compartieron un universo de representación, aunque se diferenciaron en sus formas narrativas, sus estrategias de comicidad y sus posiciones ideológicas.

Se planteó a continuación una profundización en el análisis de los dos modelos, a partir de un abordaje sintáctico y semántico de un corpus filmico destacado y una descripción de su contexto industrial y social. En este sentido, en el Capítulo II se abordó el cine de ingenuas tomando en cuenta las innovaciones propuestas por *Así es la vida* y consolidadas en *Los martes, orquídeas*, éxito de público y crítica que dio inicio a este modelo. Al

mismo tiempo, se planteó la articulación de este cine con la producción internacional, fundamentalmente con las *comedias de teléfono blanco* italianas y las *screwball comedies* de Hollywood, resaltando el carácter cosmopolita que iba adquiriendo la producción local. Con estos films como referentes, surgió una alternativa a la comedia popular que incorporó al cine nacional un conjunto de nuevos directores, guionistas, actores, temáticas y escenarios.

Se destacó así la importancia de la renovación de figuras estelares en el cine de ingenuas, lo cual permitió un alivio al complicado estado contable de la industria al mismo tiempo que incorporó una camada de estrellas propiamente cinematográficas que dotaron de mayor autonomía al medio filmico. Tomando en cuenta las dos principales intérpretes surgidas dentro de este proceso de renovación industrial, María Duval y Mirtha Legrand, se identificaron dos modelos fundamentales hacia dentro del cine de ingenuas: la comedia familiar y la comedia romántica. Ambos comparten un universo similar representado desde una perspectiva idílica en la que se exalta la familia, y la modernidad aparece filtrada por las fronteras del hogar.

En la comedia familiar hay una preeminencia de temáticas de integración social en las que el universo burgués es presentado como un modelo a imitar. En ellas, el hogar familiar se convierte en la personificación de los valores tradicionales y el refugio frente a los conflictos del mundo moderno. A través de personajes de huérfanas que buscan ser aceptadas dentro de este ámbito, el territorio doméstico se transforma en un emblema de estabilidad y paz.

En la comedia romántica por su parte, se presenta una mirada más abierta a la realidad contemporánea, con una mayor presencia de los sectores populares y las esferas públicas, que tensionan el mundo idílico de las ingenuas. Aquí hay un mayor protagonismo de las muchachas de familias burguesas en ascenso, envueltas en historias de romances juveniles que reducen la preeminencia narrativa de la familia, sin por ello negar su carácter de refugio y estabilidad.

Junto con estos dos grandes modelos se postuló la existencia de otros menores, como los films de muchachos ingenuos o los de conjunto, que compartieron la misma visión idílica del mundo burgués. Al mismo tiempo, se identificó que su repertorio consecuentemente limitado de temáticas y argumentos fue uno de los principales motivos para el pronto agotamiento del cine de ingenuas hacia mediados de la década. Sin negar su subsistencia de un modo menor en los años siguientes, se propuso la relación entre su declive con el desarrollo de la comedia de fiesta, que recurrió a los mismos actores y escenarios para

situarlos en otra modalidad de celebración de la burguesía, más abierta al mundo moderno.

En el Capítulo III se caracterizaron las relaciones entre ambos modelos de la comedia burguesa y se ahondó en los cambios de la industria cinematográfica que permitieron la consolidación del modelo de fiesta. Se identificaron las figuras de dos directores, Carlos Schlieper y Carlos Christensen, que introdujeron miradas novedosas en el campo de la comedia cinematográfica, más abiertas a la sexualidad, la modernidad y la representación optimista del mundo urbano burgués. Al mismo tiempo, la maduración de las actrices y actores ingenuos abrió las posibilidades a relatos más adultos, donde tomaron especial relevancia las comedias teatrales europeas que circulaban por los escenarios nacionales y fueron retomadas por guionistas argentinos.

De igual modo, se consideró la relación de la consolidación de la comedia de fiesta con los procesos de democratización del bienestar y el afianzamiento de una nueva burguesía en los sectores dirigentes que fue reemplazando los imaginarios asociados a las élites tradicionales. Con ellos, se introduce una visión positiva del ocio y la dispersión como componentes de la felicidad y el bienestar del mundo contemporáneo. A partir de esta transformación, se planteó el reemplazo de la visión idílica del cine de ingenuas por una mirada utópica que ya no propone una representación idealizada del universo burgués al espectador, sino que lo invita a participar de la construcción de un mundo mejor con acceso al consumo y el entretenimiento.

Se caracterizó de este modo el universo de la comedia de fiesta como un torbellino causado por la modernización, en el que todas las bases de la sociedad tradicional eran puestas en discusión sin proponer, necesariamente, una nueva realidad estable. Se destacó el rol central jugado dentro de ello por parte de las identidades y las ideas asociadas a los roles de los hombres y las mujeres. Se resaltaron, en este sentido, las discusiones planteadas acerca de la sexualidad femenina, su ingreso al mundo laboral, su relación con el mundo del ocio y su papel activo en las decisiones sobre su vida. Al mismo tiempo, se destacaron los impactos de estos cuestionamientos sobre los personajes masculinos, que presentan una identidad en crisis, desestabilizada frente a un mundo en transición.

Dentro de este torbellino se identificó también el cuestionamiento de las costumbres tradicionales a través de distintos mecanismos, entre los que se destaca la recurrente orfandad de los jóvenes protagonistas y la ridiculización de los personajes ancianos. De este modo, se propuso como rasgo fundamental de la comedia de fiesta la invitación al disfrute del mundo presente, resaltado a partir de operaciones de montaje y puesta en

escena que apelan a la excitación y la inestabilidad como experiencias positivas de la modernidad. En este contexto, el espacio urbano pasa a ser un escenario privilegiado, asociado a las diversiones y los entretenimientos del universo cosmopolita.

Las innovaciones de la comedia de fiesta no se limitaron a la inestabilidad del mundo representado, sino que implicaron el desarrollo de estrategias formales y narrativas relacionadas con la mayor profesionalización del campo de la realización cinematográfica y la profundización de las posibilidades disruptivas de la comedia. A partir de la puntualización y descripción de mecanismos como la apelación al espectador, la repartición de saberes y la inestabilidad de los desenlaces, se destacó la variedad y heterogeneidad de los recursos esgrimidos por los realizadores para resaltar el carácter incierto, desequilibrante y festivo del torbellino de la modernidad.

La comedia de fiesta presenta, por lo tanto, una mirada diferente a la del cine de ingenuas sobre la relación entre el mundo burgués y los procesos de modernización. Al centrarse en la nueva burguesía, propone un universo más abierto a las transformaciones, donde ya no se busca preservar la estabilidad dentro del hogar familiar, sino que se invita al disfrute del torbellino moderno. Lo que une a ambos modelos dentro de la comedia burguesa es la representación idealizada del universo de los sectores altos, basada en posicionamientos determinados frente a las transformaciones sociales y culturales y la consolidación de una modalidad narrativa y representacional novedosa y disruptiva que planteó un quiebre con las tradiciones filmicas locales.

En este sentido, luego de haber ahondado en las dimensiones formales, semánticas e históricas de la comedia burguesa, se propuso en el Capítulo IV detenerse en los efectos que su surgimiento y consolidación provocaron sobre la producción humorística dentro del cine argentino. En este sentido, fue necesario regresar a la comedia popular de los años '30 para profundizar en la inestabilidad del campo del entretenimiento a finales de esa década. Se retomaron, de este modo, los problemas surgidos en torno al comportamiento desconcertante de los espectadores y los conflictos de las principales figuras con las compañías productoras para resaltar el clima de incertidumbre provocado a partir de la irrupción de la comedia burguesa.

Para considerar las reacciones de los cómicos populares frente a esta situación, se ahondó en la caracterización de su producción en los años '30, donde primaba una dimensión dicotómica estructurada en torno a las polarizaciones de élites/sectores populares, cosmopolitismo/nacionalismo y modernidad/tradición. Tomando en cuenta la primacía de este esquema de representación, se planteó la tendencia a comienzos de los años '40 hacia

una disminución de estos enfrentamientos. A partir de las nociones de aburguesamiento y búsqueda de legitimación se propuso un seguimiento a los recorridos y estrategias desarrolladas por las principales figuras de la comedia popular.

Se seleccionaron en este sentido los casos de Manuel Romero, Paulina Singerman, Luis Sandrini, Niní Marshall y Libertad Lamarque como principales exponentes de este proceso. Las películas realizadas por ellos a comienzos de los años '40 presentan recurrentemente una serie de estrategias que tienden hacia un aminoramiento de las dicotomías. Entre ellas se destacaron la conciliación de clases, la visión optimista de la movilidad social ascendente, la modernización de los personajes y la aceptación del cosmopolitismo. Un caso particular se identificó en la película de Luis Saslavsky *Eclipse de sol*, que desde la metarreflexión del género, presentó de modo autoconsciente reflexiones respecto a las negociaciones de los artistas con las tendencias cosmopolitas, el reconocimiento de la artificialidad y las arbitrariedades de la narración y el carácter lúdico de las representaciones de la modernidad.

Al mismo tiempo, se identificaron dos figuras recurrentes en estos relatos que posibilitaron la inclusión y la convivencia de los personajes populares dentro de universos cercanos a los de la comedia burguesa. Tanto el 'buen burgués', cuya expresión más notoria fue la del 'buen patrón', como los empleados domésticos, permitieron el ingreso del mundo del trabajo en estos relatos y problematizaron su relación con el universo idealizado de los sectores altos. En ambos casos, sus relatos se estructuraron en torno a las relaciones interclase, la movilidad social por vía matrimonial y la construcción compartida por empleadores y trabajadores de una nueva realidad.

A partir de este recorrido por las tensiones y transformaciones de la comedia popular, se planteó la pérdida de relevancia de estas figuras dentro del cine nacional y la incertidumbre de sus identidades estelares. En este sentido, se señaló el declive de esta concepción del humor popular hacia finales de la década, en consonancia con el surgimiento de figuras en las que se resignificó lo popular. Alejado de lo dicotómico, se tendió hacia formas con poco contenido social, basadas en referencias intermediales y apelaciones a la identificación conformista del espectador. De este modo, se determinó que la dominancia de la comedia burguesa a lo largo de la década influyó en la transformación de la comedia popular hacia formas universales, neutras e integradoras.

Por último, en el Capítulo V se ahondó en las formas en que este nuevo tipo de humor fue filtrándose e hibridándose con la comedia burguesa. Para ello, se consideró la consolidación de la clase media hacia finales de los años '40 y su rol de punto de

equilibrio y mediación en la reorganización de la estructura social. Su representación en la industria del entretenimiento, sin embargo, retomó en gran parte las prácticas de los sectores populares articulándolas con aspiraciones burguesas que las neutralizaron y las volvieron socialmente aceptables.

En este sentido, se consideraron los efectos de la irrupción del realismo en el campo filmico mundial de posguerra y el modo en que desde distintas cinematografías fue mediado a través de las matrices genéricas. En el caso del cine argentino, tomó un lugar destacado el costumbrismo de clase media que ya se venía consolidando dentro del entramado intermedial a lo largo de la década. De este modo, se ahondó en los campos de la historieta, los radioteatros y la comedia teatral para determinar las líneas centrales que estructuraron sus universos de representación en relación. En ellos primaron los personajes trabajadores de cuello blanco, los escenarios suburbanos y un humor neutro que se basaba en la representación de la cotidianeidad de su público. Se señaló, asimismo, la interrelación entre estas formas del entretenimiento y las comedias familiares a partir de un modelo asociado al caso paradigmático de *Los Pérez García*. Estas producciones se caracterizan por una circulación intermedial, la construcción de historias sin mayores alteraciones y la postulación de escenarios familiares articulados armónicamente con el mundo moderno.

Se rastreó, al mismo tiempo, la presencia de elementos del costumbrismo en un conjunto de comedias de fiesta, donde presentan un contrapunto al torbellino de la modernidad. No sólo suponen una alteración del orden narrativo, sino que en su propia manifestación formal y estilística proponen la irrupción de una matriz cercana al realismo y al melodrama dentro del universo excitado de los jóvenes burgueses. De este modo, las nuevas tendencias hacia un humor más neutro y universal comenzaron a alterar las estructuras principales en torno a las cuales se había conformado la comedia burguesa.

Esta gradual conversión del modelo se dio en una estrecha relación con el contexto de declive y crisis de la industria filmica argentina, especialmente con el cierre de un conjunto de compañías productoras ligadas a la comedia burguesa. Se identificó, en consecuencia, la subsistencia del género, aunque subsumido a la presentación de figuras destacadas del espectáculo nacional en realizaciones que apuntaron más a un rédito comercial rápido y la risa constante, que a la conformación de argumentos sólidos y consistentes.

Por último, se propuso, en el contexto del declive de la comedia burguesa y las transformaciones del campo cinematográfico, un seguimiento de las carreras de las

principales figuras asociadas a este modelo. Se destacaron los numerosos casos de retiros, exilios y fallecimientos que llevaron a un amenguamiento de profesionales especializados en el género. Las últimas películas de Carlos Schlieper a mediados de los años '50 permitieron confirmar el estado de estancamiento y declive de este cine, destacándose la presencia del costumbrismo, la ambivalencia en torno a los modos de representación del mundo burgués y el agotamiento general de las formas narrativas y representacionales.

De este modo, si bien el género no dejó de existir totalmente dentro del cine argentino, se destacó su pérdida de relevancia dentro del campo del entretenimiento. Retomando la tesis principal de este trabajo que sostenía la relación entre la comedia burguesa y las transformaciones de la serie social y cultural, la consolidación de un nuevo marco de sentido hacia principios de los años '50 confirma estos postulados al mismo tiempo que señala los límites para la producción de este cine en el campo filmico nacional.

Este estudio de la comedia burguesa abre, al mismo tiempo, la posibilidad de nuevas líneas de trabajo sobre la producción industrial cinematográfica nacional que rechacen las ideas de imitación y estandarización para demostrar la complejidad de sus representaciones, la pregnancia de sus imaginarios y la relevancia de su producción dentro del campo del entretenimiento. Al mismo tiempo, demuestra el campo fértil a investigación que presenta la historia del cine nacional, con líneas de estudio que se pueden desprender de este trabajo como las transformaciones del entramado intermedial y los modos de interacción entre sus distintos ámbitos; la profundización en los géneros industriales como el policial o las adaptaciones de obras universales, que han sido usualmente pensados desde la lógica de la imitación; los análisis de trayectorias de directores y actores que permiten iluminar nuevas perspectivas sobre la historia del cine industrial; estudios pormenorizados sobre las producciones de las principales compañías y sus implicancias económicas e ideológicas; o el rol ejercido por las revistas especializadas, no sólo como mediadoras de las transformaciones de la industria, sino como agentes activos de ellas.

De esta variedad de estudios futuros emanados de esta tesis, se pueden destacar dos posibilidades particulares. Una primera línea es la continuación cronológica del trabajo sobre la comedia industrial en el cine argentino. Se puede considerar, en este sentido, las derivaciones de los últimos postulados de esta investigación para ahondar en las transformaciones del campo intermedial, el rol creciente que va ocupando la televisión en su producción y la irrupción de los sectores medios y el mundo juvenil dentro de sus universos de representación.

Por otro lado, se puede retomar desde el campo de la comedia burguesa la propuesta de Dennis Broe (2014), quien plantea una perspectiva transnacional sobre la producción de policial negro en distintos países durante el período clásico, como expresión de los efectos negativos de la modernización. En este sentido, y a partir de una serie de indicios propuestos en esta tesis, resulta interesante profundizar en la comedia burguesa como una estrategia de mediación retomada por distintas cinematografías globales en los años '40 y '50 para representar las tensiones surgidas de los procesos de modernización y americanización. Tanto dentro de Latinoamérica como en diversos cines europeos y asiáticos se puede observar la circulación de textos y argumentos con origen en el teatro centroeuropeo y el cine de Hollywood que permiten pensar la construcción de un universo cosmopolita compartido por las burguesías nacionales e internacionales.

## **FUENTES**

### **a) Publicaciones periódicas**

#### Diarios

*Crítica* (1937-1951)

*La Nación* (1937-1951)

#### Revistas

*Cinegraf* (1936-1938)

*Heraldo del Cinematografista* (1937-1951)

*Proyecciones* (1937-1939)

*Radiolandia* (1937-1951)

*Sintonía* (1937-1951)

*Cine Argentino* (1938-1942)

*Antena* (1939-1951)

*Set* (1946-1951)

### **b) Colecciones**

Colección de recortes de prensa de la Biblioteca del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Colección de recortes de prensa de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC).

Colección de recortes de prensa de la Biblioteca de la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores).

### **c) Entrevistas**

Entrevista realizada a José Martínez Suárez.

Entrevistas recopiladas en:

- Calistro, Mariano, et al. (1978), *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: América Norildis Editores.
- Russo, Guillermo e Insaurralde, Andrés (2013), *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional. Tomo I y II*. Buenos Aires: Prosa American Editores.

### **d) Corpus fílmico**

*La rubia del camino*

Dirección: Manuel Romero

Elenco: Paulina Singerman, Enrique Serrano, Fernando Borel, Marcelo Ruggero

Guion: Manuel Romero

Producción: Lumiton

Fecha de estreno: 06/04/1938

*Nace un amor*

Dirección: Luis Saslavsky

Elenco: José Gola, Laura Hernández, Roberto Fugazot, Augusto Codecá

Guion: Alfredo G. Volpe y Luis Saslavsky

Producción: Pampa Film

Fecha de estreno: 27/04/1938

*Mujeres que trabajan*

Dirección: Manuel Romero

Elenco: Mecha Ortiz, Tito Lusiardo, Niní Marshall, Pepita Serrador, Alicia Barrié, Fernando Borel

Guion: Manuel Romero

Producción: Lumiton

Fecha de estreno: 06/07/1938

*Así es la vida*

Dirección: Francisco Mugica

Elenco: Enrique Muiño, Elías Alippi, Enrique Serrano, Sabina Olmos, Arturo García Buhr, Felisa Mary

Guion: Francisco Oyarzábal según obra teatral homónima de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas

Producción: Lumiton

Fecha de estreno: 19/07/1939

*Cándida*

Dirección: Luis Bayón Herrera

Elenco: Niní Marshall, Juan Carlos Thorry, Augusto Codecá, Tulia Ciámpoli

Guion: Niní Marshall y Luis Bayón Herrera

Producción: EFA

Fecha de estreno: 11/10/1939

*Chingolo*

Dirección: Lucas Demare

Elenco: Luis Sandrini, Carlos Morganti, Rosa Catá, Homero Cárpena, Nury Montsé, Héctor Méndez

Guion: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari

Producción: Pampa Film

Fecha de estreno: 18/09/1940

*El mejor papá del mundo*

Dirección: Francisco Mugica

Elenco: Elías Alippi, Ángel Magaña, Nury Montsé, Hugo Pimentel, Domingo Márquez

Guion: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari

Producción: Lumiton

Fecha de estreno: 14/03/1941

*Los martes, orquídeas*

Dirección: Francisco Mugica

Elenco: Enrique Serrano, Juan Carlos Thorry, Mirtha Legrand, Felisa Mary

Guion: Francisco Oyarzábal según argumento de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari

Producción: Lumiton

Fecha de estreno: 04/06/1941

*Cándida millonaria*

Dirección: Luis Bayón Herrera

Elenco: Niní Marshall, Alberto Bello, Alejandro Maximino, Lucy Galián, Adrián Cúneo

Guion: Pedro Pico según su obra de teatro *Querer y cerrar los ojos*

Producción: EFA

Fecha de estreno: 17/09/1941

*Papá tiene novia*

Dirección: Carlos Schlieper

Elenco: Amanda Ledesma, Aída Luz, Alberto Bello, Felisa Mary, Elsa del Campillo, Héctor Quintanilla, Zully Moreno

Guion: Carlos Schlieper sobre libro de León Mirilas

Producción: EFA

Fecha de estreno: 22/10/1941

### *Adolescencia*

Dirección: Francisco Mugica

Elenco: Ángel Magaña, Mirtha Legrand, Rufino Córdoba, Felisa Mary, Silvana Roth

Guion: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari

Producción: Lumiton

Fecha de estreno: 11/03/1942

### *Cada hogar, un mundo*

Dirección: Carlos Borcosque

Elenco: María Duval, Oscar Valicelli, Carlos Cores, Rufino Córdoba, Felisa Mary, Silvana Roth, Tito Gómez, María Santos

Guion: Carlos A. Petit

Producción: Argentina Sono Film

Fecha de estreno: 27/04/1942

### *Su primer baile*

Dirección: Ernesto Arancibia

Elenco: María Duval, Esteban Serrador, Ernesto Vilches, Felisa Mary, María Santos

Guion: Carlos Adén según libro de Enrique Amorim y Ramón Gómez Mecía

Producción: EFA

Fecha de estreno: 17/06/1942

### *Elvira Fernández, vendedora de tiendas*

Dirección: Manuel Romero

Elenco: Paulina Singerman, Juan Carlos Thorry, Tito Lusiardo, Sofía Bozán, Enrique Roldán

Guion: Manuel Romero

Producción: Lumiton

Fecha de estreno: 01/07/1942

*Secuestro sensacional!!!*

Dirección: Luis Bayón Herrera

Elenco: Luis Sandrini, Nelly Hering, Elsa O'Connor, Rafael Frontaura, Osvaldo Miranda

Guion: Luis Bayón Herrera según novela de Eleonor H. Green

Producción: EFA

Fecha de estreno: 14/07/1942

*Eclipse de sol*

Dirección: Luis Saslavsky

Elenco: Libertad Lamarque, George Rigaud, Angelina Pagano, Pedro Quartucci, Alita Román

Guion: Homero manzi según obra homónima de Enrique García Velloso

Producción: Estudios San Miguel

Fecha de estreno: 01/07/1943

*La pequeña señora de Pérez*

Dirección: Carlos Hugo Christensen

Elenco: Mirtha Legrand, Juan Carlos Thorry, Miguel Gómez Bao, Tito Gómez, Mariana Martí

Guion: César Tiempo y Julio Porter según obra *Esposa en penitencia* de Stephan Bekeffi y teatralización posterior de André de Loos

Producción: Lumiton

Fecha de estreno: 28/01/1944

*Adán y la serpiente*

Dirección: Carlos Hugo Christensen

Elenco: Enrique Serrano, Tilda Thamar, Tito Gómez, Héctor Méndez, Olga Casares Pearson

Guion: César Tiempo según obra *La dama blanca* de Guglielmo Zorzi y Aldo de Benedetti

Producción: Lumiton

Fecha de estreno: 09/05/1946

*Con el diablo en el cuerpo*

Dirección: Carlos Hugo Christensen

Elenco: Susana Freyre, Juan Carlos Thorry, Tito Gómez, Miguel Gómez Bao, Diego Martínez

Guion: César Tiempo según obra *Ho perduto mio marito* de Giovanni Cenzato

Producción: Lumiton

Fecha de estreno: 21/05/1947

*Navidad de los pobres*

Dirección: Manuel Romero

Elenco: Niní Marshall, Irma Córdoba, Tito Lusiardo, Fernando Lamas, Osvaldo Miranda

Guion: Manuel Romer

Producción: Argentina Sono Film

Fecha de estreno: 12/08/1947

*El retrato*

Dirección: Carlos Schlieper

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

Guion: Alejandro Verbitsky y Emilio Villalba Welsh

Producción: Emelco

Fecha de estreno: 19/06/1947

*La calle grita*

Dirección: Lucas Demare

Elenco: Enrique Muiño, Ángel Magaña, Patricia Castell, Florindo Ferrario, Hugo Pimentel

Guion: Carlos Alberto Orlando

Producción: Artistas Argentinos Asociados

Fecha de estreno: 14/09/1948

*Cita en las estrellas*

Dirección: Carlos Schlieper

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

Guion: Emilio Villalba Welsh y Alejandro Verbitsky

Producción: Emelco

Fecha de estreno: 13/01/1949

*Los Pérez García*

Dirección: Fernando Bolín y Don Napy

Elenco: Martín Zabalúa, Sara Prósperi, Juan Carlos Altavista, Julián Bourges, Beatriz Taibo

Guion: Oscar L. Massa, Antonio Corma y Don Napy

Producción: Julio Villarreal y Luis Landini para Películas Argentinas Asociadas

Fecha de estreno: 01/02/1950

*Cuando besa mi marido*

Dirección: Carlos Schlieper

Elenco: Malisa Zini, Ángel Magaña, Juan Carlos Thorry, Amelita Vargas, Alberto de Mendoza

Guion: Ariel Cortazzo y Carlos Schlieper según obra *Sexteto* de Ladislao Fodor

Producción: Emelco

Fecha de estreno: 17/05/1950

*Esposa último modelo*

Dirección: Carlos Schlieper

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

Guion: Carlos Schlieper y Ariel Cortazzo según obra teatral homónima de Tito Insausti y Arnaldo Malfatti

Producción: Artistas Argentinos Asociados

Fecha de estreno: 27/07/1950

*Arroz con leche*

Dirección: Carlos Schlieper

Elenco: Ángel Magaña, Malisa Zini, Esteban Serrador, Nélica Romero, Amelita Vargas

Guion: Carlos Schlieper y Julio Porter según obra *Noche en Viena* de Carlos Noti

Producción: Emelco

Fecha de estreno: 05/10/1950

*Cosas de mujer*

Dirección: Carlos Schlieper

Elenco: Zully Moreno, Ángel Magaña, Esteban Serrador, Nélica Romero, Severo Fernández

Guion: Ariel Cortazzo y Carlos Schlieper según obra *El abogado Bolbec y su marido* de Louis Verneuil

Producción: Mapol

Fecha de estreno: 06/07/1951

*Pocholo, Pichuca y yo*

Dirección: Fernando Bolín

Elenco: Carlos Ginés, Juan Carlos Altavista, Beatriz Taibo, Pepita Muñoz, Marcelino Ornat

Guion: Alberto Dubois según argumento de Horacio S. Meyrialle

Producción: Julio Villarreal

Fecha de estreno: 06/07/1951

*Vuelva el primero!*

Dirección: Kurt Land

Elenco: Ángel Magaña, Analía Gadé, Renée Dumas, Alberto Bello, Héctor Méndez

Guion: Carlos Schlieper y Ariel Cortazzo según obra de Stephan Bekeffi y Adorjan Stella

Producción: Cinemtográfica Libertador

Fecha de estreno: 24/04/1952

*La mano que aprieta*

Dirección: Enrique Carreras

Elenco: Alfredo Barbieri, Amelita Vargas, Gogó Andreu, Tono Andreu, Don Pelele

Guion: Domingo Di Núbila según obra teatral *Crimen en borrador* de Julio Porter y Raúl Gurruchaga

Producción: Productora General Belgrano

Fecha de estreno: 21/01/1953

*Alejandra*

Dirección: Carlos Schlieper

Elenco: Delia Garcés Jorge Rivier, Nélida Romero, Manuel Perales, Carlos Estrada

Guion: Carlos Schlieper según obra de Jacques Feydeau y Alexandre Bisson

Producción: Argentina Sono Film

Fecha de estreno: 19/04/1956

## BIBLIOGRAFÍA

### a) Bibliografía sobre cine argentino

AA.VV. (2014), *Arroz con leche*. Buenos Aires: Edición BAFICI.

Anchou, Gregorio (2000), “Veinticinco años de producción independiente. Las fronteras ignoradas” en España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Azzi, Carolina Inés (2012), *La comedia de enredo matrimonial y sus lazos con lo real*. Primer premio *I Concurso de Ensayos Domingo di Núbila*, Festival de Cine de Mar del Plata.

Berardi, Mario (2006), *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires: Ed. Del Jilguero.

Campodónico, Raúl Horacio (2005), *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*. Madrid: Fundación Autor.

Couret, Nilo Fernando (2013), *Peripheral Humor, Critical Realism: Latin American Film Comedy, 1930-1960*. Iowa City: University of Iowa.

Couselo, Jorge Miguel et al (1992), *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Di Núbila, Domingo (1959), *Historia del cine argentino, Tomos I y II*. Buenos Aires: Cruz de Malta.

----- (1962), “Síntesis histórica”, en *Revista Lyra*, N° 186-188.

----- (1998), *La época de oro. Historia del cine argentino. Tomo I*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Díaz Puertas, Emeterio (2015a), “Un rostro para una idea: el idilio amoroso en las comedias blancas de Mirtha Legrand” en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* N° 24.

----- (2015b), “Mujer e idilio laboral en el cine de Manuel Romero y su recepción bajo el primer franquismo” en *L’Atalante: Revista de estudios cinematográficos* N° 20, julio-diciembre.

España, Claudio (comp.) (2000a), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

España, Claudio (1984), *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film*. Buenos Aires: Editorial Abril.

----- (2000b), “El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro” en España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----- (2000c), “Pepe Arias” en España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

García, Carlos O. (1992), “Carlos Hugo Christensen, revelación del melodrama”, en Wolf, Sergio (comp.), *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

García, Santiago (s/d), “Argentino y feminista”, en *Leer Cine. Revista de Cine & Cultura*. Disponible en: <http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=47> Consultado por última vez el 1 de junio de 2016.

Getino, Octavio (1990), *Cine y dependencia: el caso argentino*. Buenos Aires: Editorial Punto Sur.

Insaurralde, Andrés (1994), *Manuel Romero*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

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” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 10, octubre.

----- (2015), “Un cine en transición: el aburguesamiento del cine argentino visto a través de las revistas especializadas” en *Revista Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 12, octubre.

----- (2016), “Argentina era una fiesta: Ocio, modernidad y presente constante en la comedia sofisticada durante el primer peronismo” en *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, Vol. 13, N° 2.

Kruger, Clara (2005), “Estrategias de inclusión social en el cine argentino”, en *Cuadernos de Cine Argentino*, N° 1. Buenos Aires: INCAA.

----- (2009), *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Laguarda, Paula Inés (2007), “Comedia, el género imposible. Un problema de sintaxis en las películas de Niní Marshall - Manuel Romero”, en García de Molero, Írida, Mosquera, Alexander y Finol, José Enrique (eds.), *Semióticas del Cine. Colección de Semiótica Latinoamericana*, N° 5. Maracaibo: Asociación Venezolana de Semiótica/Universidad del Zulia.

- (2011), *Criaturas imaginadas. Comicidad, género y performatividad en la filmografía de Nini Marshall*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Lamarque, Libertad (1986), *Libertad Lamarque*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- Mahieu, José Agustín (1966), *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Mallimaci, Fortunato y Marrone, Irene (comp.) (1997), *Cine e Imaginario Social*. Buenos Aires: Editorial del CBC.
- Manetti, Ricardo (2000a), “El melodrama, fuente de relatos” en España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- (2000b), “Argentina Sono Film. Más estrellas que en el cielo” en España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- (2014), “José Gola. La creación de un actor popular y moderno”, en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, N° 14, diciembre.
- Maranghello, César (2000), “El espacio de la recepción. Construcción del aparato crítico” en España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- (2005a), *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Leartes S.A. de Ediciones.
- (2005b), “Personajes populares y negocios desventurados: Luis Sandrini, actor y productor”, en *Cuadernos de Cine Argentino*, N° 1. Buenos Aires: INCAA.
- Melzer, Ronald (1998), “Carlos Schlieper, la comedia de autor”, en *Nuevo texto crítico*, Vol. 11, N° 21-22.
- Moglia, Mercedes (2013), “Nini Marshall, una trabajadora de comedia. Una lectura sobre las posibilidades de la transgresión cómica” en *Papeles de trabajo: La revista electrónica del IDAES*, Vol. 7, N° 12.
- Paladino, Diana (1995), “La comedia blanca” en *Cien años de cine*. Buenos Aires: La Nación.
- (1999), “Libertad Lamarque, la reina de la lágrima” en *Archivos de la Filmoteca* N° 31. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Peña, Fernando Martín (2012), *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

Posadas, Abel (1983), “Lumiton: los doctores quieren cine”, en *Cine en la cultura argentina y latinoamericana*, N° 5, noviembre.

----- (1992), “La caída de los estudios: ¿sólo el fin de una industria?”, en Wolf, Sergio (comp.), *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

----- (1993), *Niní Marshall: desde un ayer lejano*. Buenos Aires: Colihue.

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

----- (2009), *Damas para la hoguera*. Buenos Aires: Fondo Editorial ENERC-INCAA.

Posadas, Abel et al (2006), *Cine sonoro argentino 1933-1943*. Buenos Aires: El Calafate Editores.

Quinziano, Pascual (1992), “La comedia. Un género impuro”, en Wolf, Sergio (comp.), *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

Taccetta, Natalia (2011), *Carlos Schlieper: la mujer y las convenciones sociales*,

Disponible en: [http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=109%3Aartdossierschlieperingmar&option=com\\_content&Itemid=59](http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=109%3Aartdossierschlieperingmar&option=com_content&Itemid=59) Consultado por última vez el 1 de junio de 2016.

Tarruella, Rodrigo (1992), “Manuel Romero. Entierro y quema en el día de la primavera”, en Wolf, Sergio (comp.), *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

Tranchini, Elina (1999), “El cine argentino y la construcción del imaginario criollista”, en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Buenos Aires: Honorable Senado de la Nación.

Valdez, María (2000a), “El reino de la comedia: un terreno escurridizo y ambiguo” en España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----- (2000b), “María Duval” en España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----- (2000c), “EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos). Los distribuidores y los exhibidores, unidos” en España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----- (2000d), “La Cándida que siendo gallega se volvió argentina” en España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----- (2000e), “Productora General Belgrano. El formato chico, rápido y productivo”, en España, Claudio (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

----- (2014a), “Sobre el arroz, la leche y la golosa resbaladera del sentido” en AA.VV. (2014), *Arroz con leche*. Buenos Aires: Edición BAFICI.

----- (2014b), “1957-1960. No todo es autenticidad la de la imagen realista”, en Manetti, Ricardo y Rodríguez Riva, Lucía (comp.), *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Wolf, Sergio (comp.) (1992), *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

#### **b) Bibliografía general sobre cine**

Altman, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Armbrust, Walter (2000), “The Golden Age before the Golden Age: Commercial Egyptian Cinema before the 1960s” en Armbrust, Walter (ed.), *Mass mediations: New approaches to popular culture in the Middle East and Beyond*. Berkeley: University of California Press.

Babington, Bruce y Evans, Peter William (1989), *Affairs to Remember. The Hollywood Comedy of the Sexes*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Bakker, Gerban (2008), *Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry, 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press.

Beach, Christopher (2002), *Class, Language and American Film Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Benet, Vicente J. (2012), *El cine español*. Barcelona: Paidós.

Bonfil, Carlos (1994), “De la época de oro a la edad de la tentación” en Bonfil, Carlos y Monsiváis, Carlos (eds.), *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro; Instituto Nacional de Cinematografía.

Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin (1985), *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Editorial Paidós.

Broe, Dennis (2014), *Class, Crime and International Film Noir*. London: Palgrave MacMillan.

- Brown, Noel (2012), *The Hollywood Family Film. A History, from Shirley Temple to Harry Potter*. London & New York: I.B. Tauris.
- Brunovska Karnick, Kristine y Jenkins, Henry (eds.) (1995), *Classical Hollywood Comedy*. Oxon: Routledge.
- Cavell, Stanley (1998), *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Chopra-Gant, Mike (2005), *Hollywood Genres and Postwar America. Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. London: I.B. Tauris.
- Colmenares, María Gabriela (1999), “Industria e imitación: los géneros cinematográficos en los largometrajes de ficción de Bolívar Films (1949-1953)”, en *Archivos de la Filmoteca* N° 31. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Crisp, Colin (2002), *Genre, Myth and Convention in the French Cinema, 1929-1939*. Bloomington: Indiana University Press.
- Dale, Alan (2000), *Comedy Is a Man in Trouble. Slapstick in American Movies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleyto, Celestino (2011), *The Secret Life of Romantic Comedy*. Manchester: Manchester University Press.
- Dennison, Stephanie y Shaw, Lisa (2004), *Popular Cinema in Brazil: 1930-2001*. Manchester: Manchester University Press
- Dyer, Richard (2002), *Only Entertainment*. London and New York: Routledge.
- Echart, Pablo. (2005), *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.
- Elena, Alberto (1999), *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Madrid: Editorial Paidós.
- Ellis, John (1975), “Made in Ealing”, en *Screen*, Vol. 16, No. 1.
- Fernández Colorado, Luis y Couto Cantero, Pilar (coord.) (2001), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Forgacs, David (2002), “Sex in the Cinema: Regulation and Transgression in Italian Films, 1930-1943” en Reich, Jacqueline y Garofalo, Piero (eds.), *Reviewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- García Riera, Emilio (1986), *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública (SEP).

Gehring, Wes D. (1983), *Screwball Comedy: Defining a Film Genre*. Muncie: Ball State University.

----- (1999), *Parody as Film Genre: "Never Give a Saga an Even Break"*. Westport: Greenwood Press.

Hansen, Miriam (1999), "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism" en *Modernism/Modernity* Vol. 6, N°2, April 1999.

----- (2009), "Vernacular Modernism: Tracking Cinema on a global scale" en Durovicova, Natasa y Newman, Kathleen (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge.

Hay, James (2002), "Placing Cinema, Fascism, and the Nation in a Diagram of Italian Modernity", en Reich, Jacqueline y Garofalo, Piero (eds.), *Reviewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

King, Geoff (2002), *Film Comedy*. London: Wallflower Press.

Monsiváis, Carlos (1994), "Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites)" en Monsiváis, Carlos y Bonfil, Carlos, *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro.

O'Brien, Mary-Elizabeth (2006), *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich*. New York: Camden House.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Peirano, María Paz y Gobantes, Catalina (eds.) (2015), *Chilefilms, el Hollywood criollo. Aproximaciones al proyecto industrial cinematográfico chileno (1942-1949)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Pérez Rubio, Pablo (2004), *El cine melodramático*. Barcelona: Editorial Paidós.

Pilcher, Jeffrey M. (2001), *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Wilmington: Scholarly Resources.

Reich, Jacqueline (2002), "Mussolini at the Movies: Fascism, Film, and Culture" en Reich, Jacqueline y Garofalo, Piero (eds.), *Reviewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Reich, Jacqueline y Garofalo, Piero (eds.) (2002), *Reviewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Robles, Xavier (2010), *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Rowe, Kathleen (1995), "Comedy, Melodrama and Gender: Theorizing the Genres of Laughter", en Brunovska Karnick, Kristine y Jenkins, Henry (eds.) (1995), *Classical Hollywood Comedy*. Oxon: Routledge.

Schatz, Thomas (1981), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House.

Shingler, Martin (2012), *Star Studies: A Critical Guide*. London: BFI/Palgrave MacMillan.

Singer, Ben (2001), *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press.

Standish, Isolde (2006), *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*. New York: The Continuum International Publishing Group.

### **c) Bibliografía sobre industria del entretenimiento**

Assaf, José (1937), *El teatro argentino como problema nacional*. Buenos Aires: Criterio.

Cosse, Isabella (2007), "Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña: entre sueños románticos y visos de realidad", en *Estudios sociológicos*, Vol. XXV, N° 1, enero-abril. México: El Colegio de México.

Eujanian, Alejandro C. (1999), *Historia de revistas argentinas 1900/1950: la conquista del público*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.

Ford, Aníbal, Rivera, Jorge B. y Romano, Eduardo (1984), *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires: Editorial Legasa.

Gallo, Blas Raúl (1970), *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Buenos Aires Leyendo.

Gallotti, Alicia (1975), *La risa de la radio*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Gil Mariño, Cecilia (2015), *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

Girbal Blacha, Noemí M. (2012), "La industria invisible. Empresas de cultura popular en la Argentina peronista (1946-1955)", en *H-industri@. Revista de historia de la industria, los servicios y las empresas en América Latina*, Año 6, N° 11, segundo semestre.

González Velasco, Carolina (2012), *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

----- (2014), "Mercado de entretenimientos y cultura urbana durante los años de la entreguerras", en *Revista Forjando. Democracia, cultura y gobierno*, N° 6, Año 3, febrero.

- Gorlero, Pablo (2004), *Historia de la comedia musical en la Argentina. Desde sus comienzos hasta 1979*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor.
- Greenblatt, Stephen (1988), *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Martín Barbero, Jesús (1991), *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: GG Mass Media.
- Martinolli, Annamaria (2011), “Farsa, vaudeville e pochade: tre generi teatrali a confronto”, en *Fucine Mute*, N° 143, mayo. Disponible en: <http://www.fucinemute.it/2011/05/farsa-vaudeville-e-pochade-tre-generi-teatrali-a-confronto/> Consultado por última vez el 1 de junio de 2016.
- Matallana, Andrea. (2006), *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires: Prometeo.
- Mogliani, Laura (2015), *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*. Buenos Aires: Canay Ediciones.
- Pavis, Patrice (1980), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2002), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. II*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- (2003), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. IV*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- (2007), *Historia del teatro argentino en las provincias, Vol. II*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- (2009), *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires. Volumen I. El actor popular, antecedentes y evolución*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida: Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- (2001), “Sandrini o la fusión de la risa y el llanto”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- Por, Katalin (2006), “Les pièces à succès hongroises: identité nationale, vocation internationale et formatage hollywoodien” en *1895*, N° 49, junio. Disponible en: <https://1895.revues.org/1182> Consultado por última vez el 1 de junio de 2016.
- Rivera, Jorge (1981), *Humorismo y costumbrismo (1950-1970)*. Buenos Aires: CEAL.

- Roso Díaz, José (2003), "Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega", en *Trabajos del Departamento de Filología Hispánica*, N° 20. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Sarlo, Beatriz (2011), *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Savran, David (2009), *Highbrow/Lowdown. Theater, Jazz and the Making of the New Middle Class*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Seibel, Beatriz (2010), *Historia del teatro argentino: 1930-1956 Crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sikora, Marina (1995), "La comedia en Buenos Aires: circulación y desplazamientos", en *Revista Teatro XXI*, Año I, N° 1, Primavera. Buenos Aires: UBA/Facultad de Filosofía y Letras.
- (1997), "El intertexto de Laferrère en la comedia asainetada de las primeras décadas del siglo", en Pellettieri, Osvaldo (ed.), *El teatro y su mundo*. Buenos Aires: Editorial Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
- (1998), "Notas sobre la recepción del sainete y la comedia asainetada en las últimas décadas del siglo XX", en Pellettieri, Osvaldo (ed.), *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- (2000), "Abel Santa Cruz: un epígono de la comedia finisecular", en Pellettieri, Osvaldo (ed.), *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- (2009), "La reversión de la figura del inmigrante y del porteño en las últimas décadas del siglo XX", en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, N° 18.
- (2013), "La comedia de la premodernidad a la posmodernidad: de Nicolás Granada a Javier Daulte", en *Cuadernos del CILHA*, Año 14, N° 19.
- Terrero, Patricia (1981), "El radioteatro", en Troncoso, Oscar (dir.), *La vida de nuestro pueblo. Una historia de hombres, cosas, trabajos, lugares. III*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ulanovsky, Carlos et al (1995), *Días de radio (1920-1959)*. Buenos Aires: Emecé.
- Varela, Mirta (2005), *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Vázquez, Laura (2010), *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós.

#### **d) Bibliografía general**

Aboy, Rosa (2008), “Arquitecturas de la vida doméstica. Familia y vivienda en Buenos Aires, 1914-1960”, en *Anuario IEHS* N° 23.

----- (2010), “Ciudad, espacio doméstico y prácticas de habitar en Buenos Aires en la década de 1950”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Debates*. marzo. Disponible en: <https://nuevomundo.revues.org/59215> Consultado por última vez el 1 de junio de 2016.

Adamovsky, Ezequiel (2009), *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta.

Archetti, Eduardo P. (2003), *Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.

Baczko, Bronislaw (1991), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Bajtín, Mijail (1989), *Teoría y Estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.

Ballent, Anahí (1999), “La ‘casa para todos’: grandeza y miseria de la vivienda masiva”, en Devoto, Fernando y Madero, Marta Madero (Comp.), *Historia de la Vida privada en la Argentina. Tomo 3. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires: Taurus.

----- (2005), *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes/Editorial Prometeo.

Barrancos, Dora (2007), *Mujeres en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Bunge, Alejandro ([1940] 1984), *Una nueva Argentina*. Madrid: Hyspamerica.

Castoriadis, Cornelius ([1975] 2007), *La institución imaginaria de la sociedad*. Madrid: Tusquets.

Butler, Flora C. (1988), “Domestic Service in the Latin American Fotonovela”, en Chaney, Elsa M. y Garcia Castro, Mary (eds.), *Muchachas No More. Household Workers in Latin America and the Caribbean*. Philadelphia: Temple University Press.

Chartier, Roger (1995), *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. Madrid: Instituto Mora.

Cosse, Isabella (2009), “La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)”, en *Estudios Demográficos y Urbanos*, Vol. 24, N° 2, mayo-agosto.

- de Grazia, Victoria (2009), *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe*. Cambridge: Harvard University Press.
- Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.) (1999), *Historia de la Vida privada en la Argentina. Tomo 3. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus.
- Elena, Eduardo (2011), *Dignifying Argentina. Peronism, Citizenship and Mass Consumption*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Germani, Gino (1942), "La clase media en la ciudad de Buenos Aires", en *Boletín del Instituto de Sociología*, N° 1.
- (1955), *Estructura social de la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Rigal.
- Hobsbawm, Eric (1998), *La era del capital: 1848-1875*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Kellner, Douglas (2001), "Cultural Studies and Social Theory: A Critical Intervention" en Ritzer, George y Smart, Barry (eds.), *Handbook of Social Theory*. Oxford: Blackwell.
- Levine, Lawrence (1992), "The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and Its Audiences", en *The American Historical Review*, Vol. 97, N° 5, diciembre.
- Losada, Leandro (2008), *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Epoque. Sociabilidad, estilos de vida e identidades*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- (2009), *Historia de las elites en la Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Luna, Félix (1984), *Perón y su tiempo. Tomo I: La Argentina era una fiesta. 1946-1949*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Mera, Carolina y Rebón, Julián (coord.) (2010), *Gino Germani, La sociedad en cuestión: antología comentada*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- Míguez, Eduardo J. (1999), "Familias de clase media: la formación de un modelo", en Devoto, Fernando y Madero, Marta (comp.), *Historia de la Vida privada en la Argentina. Tomo 2. La Argentina plural: 1870-1930*. Buenos Aires: Taurus.
- Milanesio, Natalia (2014), *Cuando los trabajadores salieron de compras: Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Moreno, José Luis (2004), *Historia de la Familia en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Pérez, Inés (2012), *El hogar tecnificado. Familias, género y vida cotidiana, 1940-1970*. Buenos Aires: Biblos.

- Rocchi, Fernando ([2003] 2014), “La americanización del consumo: las batallas por el mercado argentino, 1920-1945” en Barbero, María I. y Regalsky, Andrés M. (eds.), *Americanización. Estados Unidos y América Latina en el siglo XX: transferencias económicas, tecnológicas y culturales*. Buenos Aires: UNTREF.
- Romero, José Luis (1999), *Estudio de la mentalidad burguesa*. Buenos Aires: Alianza.
- (2001), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Sautu, Ruth et al (2010), “Las clases sociales según Gino Germani”, en Mera, Carolina y Rebón, Julián (coord.), *Gino Germani, La sociedad en cuestión: antología comentada*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- Sebrelli, Juan José (1964), *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Torrado, Susana (2003), *Historia de la familia en la Argentina Moderna (1870-2000)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Torre, Juan Carlos y Pastoriza, Elisa (2002), “La democratización del bienestar” en Torre, Juan Carlos (dir.), *Nueva Historia Argentina. Tomo 8. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Toussonian, Cecilia (2013), “Figuring Modernity and National Identity: Representations of the Argentine Modern Girl (1918-1939)”, en Krasnick Warsh, Cheryl y Malleck, Dan (eds.), *Consuming Modernity: Changing Gendered Behaviours and Consumerism, 1919-1940*. Vancouver: UBC Press.
- Veblen, Thorstein ([1899] 2000), *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study in the Evolution of Institutions*. Boston: Adamant Media Corporation.
- Williams, Raymond (1981), *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Editorial Paidós.