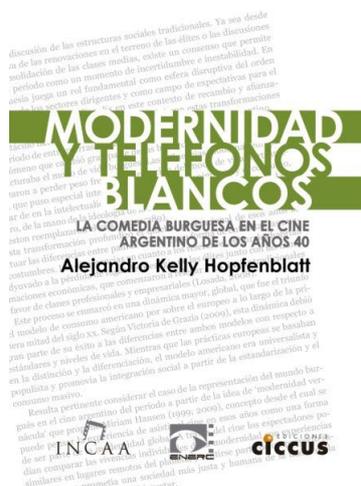


Sobre Alejandro Kelly Hopfenblatt. *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40.* Buenos Aires: Ciccus, 2019, 172 pp., ISBN: 978-987-693-797-9.

Por Iván Morales*



Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40 comienza con una referencia a *Nace un amor* (Luis Saslavsky, 1938), que no es una comedia ni fue estrenada en la década del 40, pero que le sirve a Alejandro Kelly para introducir la encrucijada en la que estaba inmersa la joven y promisoriosa cinematografía nacional. ¿Qué rumbo debía tomar la industria, hasta entonces dominada por narrativas vinculadas al universo popular del tango y del

criollismo, si quería crecer comercialmente y expandir su campo de influencia? Para Kelly, aquella película que recurría a múltiples géneros de Hollywood para contar la historia de un grupo actoral que simula vivir en un conventillo, planteó tempranamente y con sutil ironía la necesidad de “repensar el cine nacional, rechazar la exaltación de lo popular y diversificar sus modelos narrativos y sus universos de representación” (19). Estas demandas, sin la vehemencia de Saslavsky —admirador del cine de Hollywood y siempre dispuesto a polemizar con el cine nacional— decantaron progresivamente entre los agentes del campo (productores, directores, guionistas, críticos, espectadores) y la preeminencia del mundo popular típica de los años treinta se vio disminuida en manos de una vía cosmopolita que celebraba el universo de la burguesía. La gran protagonista de este cambio fue la *comedia burguesa* o, como se la conoce, la “comedia de teléfonos blancos” de los años 40: “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 elites tradicionales, de las clases medias y de los sectores populares” (24).

Uno de los grandes méritos del libro de Kelly es la decisión de encarar este punto de quiebre en el cine nacional —en el cual hay que considerar desde la historia y la estética internas de la praxis cinematográfica hasta los cambios en la sociedad argentina— historizando un género tradicionalmente menospreciado por frívolo y liviano. En este sentido, la publicación de *Modernidad y teléfonos blancos* no solo es un episodio fundamental en el acotado campo de los estudios sobre cine clásico, por su sensibilidad crítica y analítica para reconstruir el ciclo de ascenso, consolidación y declive de la comedia burguesa; sino también por la convicción de que fue un modo narrativo que encausó de manera excepcional una serie de potentes tribulaciones y ansiedades culturales. Kelly da cuenta de cómo las películas del período, sea bajo su forma más dócil y conservadora (el cine de ingenuas) o bajo su expresión más alocada y rupturista (la comedia de fiesta), ponen en escena el estado de ebullición de las estructuras sociales tradicionales provocado por la emergencia de la burguesía y sus modos de vida, el surgimiento de subjetividades femeninas alternativas, el tambaleo de los modelos de masculinidad, y el impacto de los consumos de masas de la modernidad transnacional en la esfera pública y en la privada.

El capítulo 1 se pregunta por el contexto previo a la aparición de la comedia burguesa, cuando “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” (35). En línea con los trabajos de Matthew Karush y Cecilia Gil Mariño, Kelly observa que este fue un proceso compartido con la industria discográfica y la radio, pero también le presta especial atención a lo que sucedía en el campo teatral, un medio especialmente influyente en la comedia cinematográfica. Antes de que el cine ambientara sus películas en grandes casonas y lujosos departamentos, y más allá de la evidente

influencia de la *screwball comedy* norteamericana, el teatro porteño ya se había alejado de los géneros populares, había absorbido las tendencias internacionales de la comedia sofisticada y para finales de los años treinta tenía un número considerable de autores nacionales que pronto nutrieron al cine con imaginarios burgueses y cosmopolitas. La primera muestra de este importante giro temático en el cine argentino fue *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939), donde la clase media ascendente y la burguesía toman un rol protagónico y, sobre todo, donde el hermético núcleo familiar tradicional comienza a integrar el mundo moderno y las costumbres de las nuevas generaciones.

La aceptación —y atenuación— de la modernidad a través del filtro de la familia planteada por *Así es la vida* se convirtió en un modelo a seguir por el *cine de ingenuas*, primera expresión de la comedia burguesa y tema del capítulo 2. Este prolífico ciclo de películas producido entre 1941 y 1945, muchas veces considerado intrascendente por causa de sus edulcoradas protagonistas, la exaltación del ideal romántico y el borramiento de toda conflictividad social, es reivindicado por Kelly porque cambió “la forma en que el cine argentino representaba el mundo y generaba imaginarios” y porque alteró “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” (48). Ciertamente, las comedias familiares protagonizadas por María Duval tienden a un repliegue conservador ante el peligro del afuera, como puede verse en *Su primer baile* (Ernesto Arancibia, 1942) y en *Cada hogar, un mundo* (Carlos Borcosque, 1942). Pero en las comedias románticas donde se lució Mirtha Legrand —*Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, 1941), *Claro de luna* (Luis César Amadori, 1942), *Adolescencia* (Francisco Mugica, 1942)— existe una relación más dinámica entre las fantasías idílicas de sus personajes y el mundo moderno ajeno al hogar familiar, que Kelly analiza atendiendo a la estructura farsesca y al juego de falsas identidades que comienza a insinuarse en la escena nacional. Con todo, el modelo de las chicas ingenuas dejó en

evidencia sus propios límites y sobrevino cierto agotamiento. La candidez y la virginidad de sus protagonistas y el reconfortante amparo familiar crearon “un escenario idílico donde no había posibilidades de conflictos” (75). No se trataba de salir del mundo burgués, pero se volvía urgente escapar del hogar familiar, desplazarse de los romances idealizados hacia la exploración del deseo sexual, entregarse al torbellino del mundo moderno contemporáneo, y explotar la capacidad disruptiva de la comedia.

El capítulo 3, entonces, está dedicado a la *comedia de fiesta*, donde Kelly presenta las películas más estimulantes del período y pone en juego todas sus herramientas críticas. La primera virtud es darle un nombre a este corpus surgido en el contexto expansivo y de bienestar del primer peronismo. Las comedias de fiesta, principalmente aquellas dirigidas por Carlos Schlieper y Carlos Hugo Christensen, presentan “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” (81). El concepto de *torbellino* es la clave de lectura (y la estrategia formal) de este ciclo que avanza al ritmo de la incertidumbre y del desconcierto. El amor romántico, la monogamia, las instituciones sociales y las propias convenciones cinematográficas entran en estado de ebullición. Kelly sostiene que “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 el nuevo orden” (94). *La pequeña señora de Pérez* (1944) es una película bisagra en este sentido, ya que Christensen transforma a la “apocada” Legrand en una joven fuera de control y, con *La señora de Pérez se divorcia* (1945), termina de quitarle todo vestigio de ingenuidad. Schlieper también hizo lo propio con la actriz definitiva del género en *El retrato* (1947) y en *Esposa último modelo* (1950); pero además, en *La serpiente de cascabel* (1948) y en *Cita en las estrellas* (1949), se atrevió a reconvertir a María Duval, cuyo texto estrella estaba muy identificado con el rol de la huérfana melodramática. Esta inversión en las personas cinematográficas de las estrellas causó un cimbronazo tal que

el efecto incluso se irradió al universo diegético que las rodeaba. O, mejor dicho, se volvió necesario que sus parejas románticas estuvieran a la altura de su ingobernabilidad y su impulso desestabilizador. Así, las mujeres de la comedia de fiesta no solo persiguen su deseo y discuten su rol en la sociedad, sino también desestabilizan a sus parejas masculinas e invitan a que el hombre moderno exponga el componente performativo de su género; un acontecimiento que ni siquiera las *screwball comedies* más furiosas de Manuel Romero —influencia fundamental en Schlieper— se lo habían permitido a pesar de la fuerza disruptiva de sus mujeres modernas. Kelly cierra este capítulo con un perspicaz análisis de los finales de las películas de Schlieper que, en la mejor tradición de Lubitsch y Sturges, demuestra que en la comedia de fiesta no hay lugar para un restablecimiento absoluto del orden previo.

Aunque con la comedia de fiesta el género alcanzó su cumbre, antes de analizar el declive definitivo, el capítulo 4 vuelve atrás en el tiempo para explorar los puntos de contacto entre la comedia burguesa y la comedia popular. Muchas de las estrellas que brillaron en los años 30 interpretando personajes de la clase trabajadora (Luis Sandrini, Pepe Arias, Libertad Lamarque, Niní Marshall), en los años 40 debieron reinventarse e incluso aceptar rebajas de contratos frente a los cambios en las historias y los mundos representados del renovado cine argentino. En primer lugar, Kelly se detiene en la dupla creativa de Manuel Romero y Paulina Singerman para trabajar el desplazamiento en la concepción del universo burgués y de la modernidad que se produce en su ciclo de comedias románticas. Si en *La rubia del camino* (1938) existe una férrea oposición entre ricos y pobres y costumbres nacionales y cosmopolitas, en *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (1942) se avanza hacia una visión conciliadora. Kelly piensa a la primera como un rechazo de Romero al inminente surgimiento de la comedia burguesa y a la segunda como una suerte de adaptación o aceptación del aburguesamiento inevitable del cine argentino. Habría que preguntarse dónde ubicar otras dos películas del director, no trabajadas en el libro, que no

incluyen personajes de la clase trabajadora y están plenamente insertas en un ambiente de sectores acomodados: *Mi amor eres tú* (1941) y *Un bebé de París* (1942). La insinuante sexualidad de la primera y la manera descontrolada en que se desnudan las presiones del maternalismo en la segunda, no sintonizan con el cine de ingenuas del que son contemporáneas, y parecieran más hermanadas con las mujeres de la comedia de fiesta.

El capítulo continúa con una interesante lectura de las tensiones que se presentan cuando los personajes populares de Sandrini y Niní Marshall exploran la integración social al mundo burgués; y se cierra con la participación de Libertad Lamarque, actriz melodramática por excelencia, en la comedia romántica. Con *Eclipse de sol* (1943), Kelly trae nuevamente a escena la destreza de Luis Saslavsky, quien reflexiona con ironía y autoconciencia sobre el efecto de desconcierto que produjo la aparición de la comedia burguesa en el campo cinematográfico argentino. Saslavsky tiñó a la morocha argentina de rubia —una decisión que jamás convenció a Lamarque— para narrar una historia de falsas identidades: “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” (133). Todavía más, Kelly advierte la paradoja de que en los momentos musicales y tangueros Lamarque recupera su pelo negro (¡incluso se pinta la cara de negro!) como si en esas instancias se le permitiera también recuperar su texto estrella. Estas transformaciones y cierta inadecuación de los actores populares causada por la irrupción de la comedia burguesa, concluye Kelly, obligan a repensar la dimensión popular que históricamente se ha adjudicado al cine argentino de los años 40.

El capítulo 5, por último, se detiene en la disolución de un género que después de la comedia de fiesta perdió no solo su *glamour* y la fastuosidad sino también su potencial disruptivo. A la par de la crisis de la industria cinematográfica local

y de la emergencia del realismo cinematográfico a nivel global, la comedia burguesa derivó en un costumbrismo de clase media, ambientado en barrios suburbanos y con personajes que representaban al “hombre común” (como por ejemplo el oficinista). Deteniéndose en distintas expresiones de la industria cultural de medio siglo (las historietas de humor cotidiano como *Fùlmine*, *Avivato*, *Don Fulgencio*; los radioteatros familiares como *Los Pérez García*; las obras teatrales de humor conservador como las de Abel Santa Cruz), Kelly identifica una inclinación general hacia un tipo de humor neutralizado, conformista y moralista que fue compartido también por el cine. Más allá de las comedias de Enrique Carreras de los años 50, esto puede verse incluso en los últimos trabajos del propio Schlieper donde el torbellino moderno y la mirada irónica de sus películas pasadas es víctima de una narrativa que prioriza el aprendizaje y la moraleja social.

Como se lee en el epílogo, el desdibujamiento del género y su declive se profundizaron todavía más con el suceder de las décadas. *Modernidad y teléfonos blancos* deja en claro que, salvo algunas expresiones epigonales o escasos intentos lúcidos de reinención del género, la comedia burguesa de los años 40 fue “un momento único de exaltación e incertidumbre” (161). La aguda tarea crítica e historiográfica que Kelly lleva adelante en este libro no solo reivindica el período estudiado sino también expone la capacidad creativa y desestabilizadora (junto con la inteligencia para adaptar las formas narrativas de Hollywood al contexto local) de un conjunto de comedias producidas en la primera mitad del siglo veinte que el cine argentino nunca más fue capaz de reproducir. Aun cuando en las dos últimas décadas hubo una suerte de renacimiento de la comedia romántica a nivel local, no deja de ser llamativo que sus protagonistas femeninas sean menos independientes, punzantes y disruptivas que Paulina Singerman o Mirtha Legrand y que sus protagonistas masculinos no sean capaces de, al menos, poner en juego su masculinidad como lo hizo Ángel Magaña.

* Iván Morales es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciado y Profesor en Artes (UBA). Estudió Montaje Cinematográfico en la ENERC. Actualmente es Becario Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se especializa en cine clásico argentino.
E-mail: ivanmorales@gmail.com