



Tercer Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2012)

Eje temático

Eje Cultura

Título del trabajo

Cambio generacional y movilidad social en la comedia cinematográfica del primer peronismo (1946-1955)

Nombre y pertenencia institucional del o los autores

Alejandro Kelly Hopfenblatt – CONICET - UBA

Dirección electrónica

alejandro.kelly.h@gmail.com

Resumen

Esta ponencia se inscribe dentro de un proyecto de doctorado referido a la comedia cinematográfica argentina del período clásico y su rol fundamental en la generación de imaginarios sociales en torno a la configuración de las estructuras familiares y sociales. Dentro de una sociedad en transición en su conformación social, económica y cultural, el cine cumplió un rol fundamental en representar a los sectores medios y populares y en proponer imaginarios sociales para su consumo. En este sentido, la comedia en cuanto género de gran difusión y popularidad, ocupó un lugar central.

En este trabajo proponemos analizar la representación de los conflictos generacionales presente en las comedias del período 1946-1955 y su estrecha relación con la representación de la movilidad social presente en el primer peronismo. En contraste con el cine de la primera mitad de la década del '40, las comedias de este período presentan una gran cantidad de personajes profesionales y trabajadores de clases medias que han podido ascender socialmente y son presentados como protagonistas a imitar por el público. En films como *Navidad de los pobres* (Manuel Romero, 1947), *Esposa último modelo* (Carlos Schlieper, 1950) y *Los Pérez García* (Fernando Bolín y Don Napy, 1950) la movilidad social es presentada y problematizada a partir de las relaciones de



estos personajes con otras generaciones: por un lado con los padres y abuelos, que responden a una mentalidad y escala de valores que ha sido alterada con el peronismo; por otro lado, con la juventud, como actor nuevo para el cine argentino, en quienes se encarnan la promesa de una profundización de estas transformaciones.



Introducción

Desde sus inicios el cine clásico industrial argentino delineó un sistema de géneros narrativos, ligado originalmente fuertemente a la tradición teatral de la cual abrevaba. Dentro de los grandes géneros surgidos en esta primera década, se destacaron aquellos de raigambre popular como el melodrama, el policial o la comedia. Todos ellos se fueron desarrollando a partir de la formulación de nuevos elementos narrativos y representacionales propios de su especificidad cinematográfica. Al mismo tiempo se fue configurando un repertorio de figuras y temáticas centrales sobre las cuales se estructuraron.

En el caso de la comedia, se conformó rápidamente un sub-género de lo que se puede denominar “comedia familiar”, un modelo genérico de carácter popular que establece un universo centrado en el microcosmos del núcleo familiar y la interacción de sus miembros. Junto con ello, la movilidad social como ideal de las clases populares y medias –público principal de estos films- se presentaba como eje argumental fundamental, permitiendo a los espectadores ver reflejados en la pantalla elementos de sus vidas cotidianas, al mismo tiempo que asistían a la representación de esquemas sociales y familiares idealizados o distorsionados de sectores socio-económicos más altos. Esta temática se vio problematizada a partir del advenimiento del peronismo y la configuración de un nuevo universo representacional conjuntamente con la concreción en el campo social de muchas de las propuestas presentadas previamente.

Proponemos en este sentido analizar y problematizar el modo en que estos ideales se presentan en la comedia cinematográfica del primer peronismo, específicamente en el período 1945-1950 cuando, mientras en el plano social las reformas llevadas a cabo por el gobierno y las discusiones presentes en la esfera pública complejizaban y reformulaban estos ideales, al mismo tiempo el desarrollo narrativo cinematográfico se encontraba en un momento de apogeo y consolidación. Nos centraremos particularmente en analizar la relación que se establece entre la idea de movilidad social y el cambio generacional, reforzando la necesidad de integrar a todos los actores del esquema familiar en la nueva organización de la sociedad.¹

¹ La idea de la movilidad social es uno de los ejes fundamentales dentro del discurso dominante en el período, ya que, como señala Juan Carlos Torre, “...a partir de 1946 cobró forma una nueva edición del proyecto de movilidad que había acompañado la trayectoria del país en los albores del siglo. En ese marco, más argentinos pudieron mirar a los que estaban situados arriba de ellos en la escala social con la expectativa de que en poco tiempo ellos o sus hijos habrían de alcanzarlos. Esta vez, sin embargo, lo que

Géneros populares e imaginario social

Previo al análisis de los films propuestos, resulta necesario plantear algunas consideraciones con respecto a la comedia cinematográfica y los géneros populares en su conjunto. Clara Kriger propone que el abordaje de los géneros populares, que responden a esquemas narrativos y representacionales ya establecidos previamente, nos permite un mayor acercamiento a la identificación y traducción de signos universalizadores que den cuenta de los imaginarios y discursos circulantes en un tiempo y lugar determinado. Como propone Kriger, “los filmes de género no sólo posibilitan recrear un conjunto temático, un repertorio iconográfico e ideológico y un campo de verosimilitud, sino que también poseen la capacidad de mostrar la realidad y conectarla con los conocimientos y sentimientos domésticos que reproducen.” (2009:208) Estos films son fundamentales para la indagación sobre los sectores populares, ya que “los incluyen de alguna manera, tanto por su calidad de receptores ideales, como en el entramado de los signos que conforman la construcción misma de los textos. (...) los sujetos sociales no sólo se constituyen en el plano de las situaciones reales o materiales, sino también en el plano de la cultura, porque ambos planos son dos dimensiones de una única realidad.” (2005:84)

Los textos generados a partir de estos discursos son los principales productores de imaginarios sociales, que, como plantea Bronislaw Baczko, son una de las principales fuerzas reguladoras de la vida colectiva, definiendo los medios de relación del individuo con su sociedad. Su potencia está asegurada por la fusión entre la información y los valores, es decir que por un lado establecen una relación de representar la realidad, pero al mismo tiempo buscan tener un efecto normativizador sobre la misma. (1991:28-30)

En el caso de la comedia clásica argentina, ésta cumplió un rol fundamental en la difusión y circulación de imaginarios sociales en torno a la familia y la sociedad. Como plantea Pascual Quinziano, el desarrollo de la comedia dentro del cine argentino se caracteriza por no ser una comedia ‘pura’, pues su desarrollo ha tomado elementos provenientes del melodrama o del costumbrismo social. Estos films han sido generalmente caracterizados como ‘comedias de clase media’ pues es éste su espectador

tenían por delante no era la simple repetición de las peripecias propias de la aventura del ascenso individual. La novedad del peronismo en el poder consistió en que el Estado se ocupó de allanarles el camino, removiendo los obstáculos y ampliando los procesos que venían ocurriendo en la economía nacional.” (2002:277-278)



modelo, hacia el cual se dirigen y sobre el cual hablan. Sus relatos expresan, de algún modo, los ideales de ascenso social pertenecientes a un importante sector de la población de origen inmigratorio que trata de encontrar un lugar en la sociedad rigurosamente estratificada de los años '30 y '40. (1992:132).

Estas películas se caracterizan en la década de 1930 por representar fundamentalmente a los sectores populares, cercanos al mundo del tango y el arrabal, donde la lógica del trabajo no es el motor fundamental de las acciones de los personajes y se ensalza la figura de los compadritos. Hacia finales de esa década se produce una transición gradual hacia la representación de sectores más altos en la escala social, en primer lugar en el cine de ingenuas y luego sigue su camino hacia la comedia sofisticada de finales de la década. Propone Claudio España que en estos films se podía vislumbrar el reflejo de la voluntad de ascenso social y económico de las clases medias, en la que se produce un paso del patio del conventillo a la mesa familiar, reduciéndose gradualmente el espacio de desarrollo del relato al interior del hogar. (2000:127)

En este sentido, al hablar de las películas producidas durante el primer peronismo, Clara Kriger propone que “se continúa, sin duda, el camino abierto por la comedia costumbrista, pero se amplía notoriamente su campo de acción. Se verá aparecer en ellas nuevas temáticas sociales que se dirimen, nuevos personajes que suman estatus, nuevos discursos éticos que se recitan.” (2009:207).

Teniendo en cuenta estas cuestiones, consideramos pertinente en análisis de tres films que dan cuenta del estado del campo cinematográfico del período, siguiendo la propuesta de Raymond Williams, quien propone la existencia dentro de una cultura de formas residuales, dominantes y emergentes. Cada una responde a procesos determinados, sin ser ninguna homogénea, sino que se basan sobre relaciones dinámicas e incluso contradictorias. Las formas residuales remiten a formas del pasado que aún se mantienen vivas dentro de la cultura contemporánea, aunque en un segundo plano, interactuando con lo dominante ya sea como base para algunos de sus principios o como germen de una posible forma alternativa. Lo emergente por su lado refiere a nuevas formas, representaciones, prácticas y valores que necesariamente surge con la dinámica propia del campo cultural.

Proponemos por lo tanto centrarnos en *Navidad de los pobres* (1947) de Manuel Romero, cercana al universo de los trabajadores y la vida en pensiones; *Esposa último modelo* (1950) de Carlos Schlieper, ejemplo destacado de la comedia refinada



dominante durante este período en el cine argentino; y *Los Pérez García* (1950) de Fernando Bolín y Don Napy, adaptación del éxito radial y ejemplo del esquema emergente de cine de clases medias en torno al núcleo familiar.

Al comparar estos tres films buscamos examinar dos ejes fundamentales que dan cuenta de la relación que se establece entre estos films y la heterogeneidad de los discursos circulantes en el período a partir del contexto socio-político en transformación. En primer lugar, el ideal de movilidad social y la posibilidad o no de la armonización de las clases sociales, y en segundo lugar –en fuerte interrelación con el primer punto- el cambio de la visión del mundo que se presenta entre las distintas generaciones representadas en los films: la generación mayor criada en la lógica del sacrificio y que no se acomodan aún a los cánones actuales de organización social; la generación adulta, principales actores del cambiante escenario, portadores de los ideales de concordia entre las clases; y la generación de los hijos, quienes crecen ya amparados por los derechos obtenidos, y no deben luchar por la conquista de un futuro mejor sino que deben trabajar para asegurarlo y mantenerlo.

Navidad de los pobres – Conciliación de clases en un mundo en transición

Manuel Romero fue un director que se caracterizó por desarrollar un cine de fuerte raigambre popular, cercano al mundo del tango y el arrabal. Sus films abundaron en relatos maniqueos de corte melodramático donde entraban en colisión el mundo egoísta y frío de las clases altas con la solidaridad, la honradez y la sencillez de los pobres y los trabajadores. Entre sus films más destacados podemos contar *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), *Mujeres que trabajan* (1938) o *Isabelita* (1940), donde el universo de las casonas burguesas se contraponía con las pensiones en que vivían los trabajadores. Estos films habían ocupado un lugar dominante dentro del campo cinematográfico de la primera década del cine clásico nacional, pero hacia la primera mitad de la década de 1940 el modelo Romero² había pasado a un segundo plano con respecto al cine de ingenuas, películas centradas en torno a las ilusiones amorosas de las hijas virginales de familias burguesas, donde el contenido social se ve edulcorado al mezclarse con el universo de las novelas rosas. Romero sin embargo continuó filmando

² Mario Berardi describe al “modelo Romero” como un mundo festivo, centrado en la noche del centro porteño, principalmente en torno al mundo del tango. (2006:34)



películas según su esquema habitual, y *Navidad de los pobres*, filmada en 1947, es uno de los últimos exponentes de su obra.

El film se conecta con el universo previo del director a partir de la presencia de Catita, el personaje de Niní Marshall presente en otros films del director como *Mujeres que trabajan* o la trilogía de *Divorcio-Casamiento-Luna de Miel*. Al igual que en esos films Catita es el exponente prototípico del universo en que se sitúa el relato y el personaje cómico que establece un nexo con el público desde el trasfondo social, al mismo tiempo que se desarrolla en un primer plano la trama de tinte melodramático. En este caso la película se centra en la historia de Marta, una madre soltera a quien descubren intentando robar en una tienda un regalo para su hijo. El joven patrón de la tienda, Alfredo, decide perdonarla y darle un trabajo en la tienda, mientras ella va a vivir a la pensión donde viven las demás empleadas de la tienda. Entre Marta y Alfredo surge el amor y ella, para ocultar su pasado de deshonra que la ha llevado a su presente desdichado, finge ser una viuda venida del campo. El romance sin embargo se ve complicado a partir de dos situaciones externas a la pareja: por un lado la oposición del padre de Alfredo, dueño mayor de la tienda, y por otro lado por la aparición del padre del hijo de Marta, recientemente salido de la cárcel. Sin embargo, y en línea con el modelo genérico de la comedia del cine clásico, el film termina con un final feliz a partir de la conciliación de clases que supone la concreción de la pareja y la bendición del padre para el matrimonio.

La película presenta el mismo modelo narrativo que se encontraba en films previos de Romero donde, en contra de los prejuicios del entorno, la pareja vence todas sus diferencias sociales para llegar eventualmente a la armonía de clases. En sus films previos sin embargo esta conclusión se lograba a partir de la mujer rica decidiendo abandonar sus privilegios para vivir con el hombre trabajador, evitando referencias al ascenso social y exaltando las virtudes de la clase trabajadora por sobre los beneficios de las clases altas. En este caso sin embargo, Romero altera este esquema y es la mujer pobre quien se casa con el hombre rico, sin que ninguna de las clases sea la ensalzada. Desde ambos lados se critica al otro sector social: el padre de Alfredo critica los costos y las pretensiones de los trabajadores, mientras que Catita proclama constantemente las bondades de la cultura de los trabajadores por sobre la de los ricos. Es la pareja quien busca dejar de lado todo prejuicio pues ya no corresponde al mundo moderno y la



conciliación final se logra por la vía del amor más que por la victoria de un sector de la sociedad.

Alfredo representa en el film el exponente de una nueva generación que entiende el nuevo mundo que está surgiendo, y en esto se hace contemporánea a las modificaciones del mundo laboral que se están produciendo en el campo político. Este personaje significa un cambio con respecto a los protagonistas de los films de Romero. Anteriormente, sus héroes eran hombres del pueblo, muchachos tangueros, honrados y trabajadores, reacios al contacto con las clases altas a partir del orgullo de pertenecer a los sectores populares. En este caso, sin embargo, el protagonista se acerca más al tipo de hombre delineado en las comedias de ingenuas, quien no se destaca ni por su cuna ni por sus virtudes, sino por ser un hombre común, trabajador, que defiende el esfuerzo y la moral, y por sobre todo la familia como resguardo final del orden social. No es un hombre que tenga problemas en el contacto con el diferente, sino que su mayor aspiración es la concordia social general, llevando adelante del mejor modo posible el rol que le corresponde dentro del esquema general.

Al detenernos en los personajes secundarios relacionados con ambos miembros de la pareja podemos, observar cómo las ideas de movilidad y armonía social son presentadas en relación con el cambio generacional. Por un lado, y en lo que supone la tesis central del film, se explicita el cambio de épocas a partir del padre de Alfredo, símbolo de generaciones e ideas propias del pasado. Las conversaciones entre padre e hijo evidencian los nuevos tiempos, y al mismo tiempo dejan en evidencia la desactualización de los antiguos postulados del propio Romero, pues la burguesía no es más la culpable de los problemas y las carencias de las clases trabajadoras, sino que puede ser partícipe de su éxito a partir del surgimiento de la figura del 'buen patrón'. Esto se evidencia fundamentalmente en la cena entre padre e hijo en Nochebuena, hacia el comienzo del film, luego de que Marta fue descubierta robando en la tienda y perdonada. Esa noche, Marta se encuentra cenando en la pensión donde viven las empleadas de la tienda, habiendo sido invitada por éstas a quedarse con ellas, a partir de la solidaridad característica de los trabajadores romerianos. Esta cena termina en baile y música en un clima general de alegría y disfrute, pleno de movimiento y emoción. Contrastando con ello se nos presenta la mesa donde Alfredo y su padre están siendo servidos en la oscuridad de su comedor. El padre le recrimina "su afán de mezclarse con cierta gente" y el hijo responde que "para esa pobre gente es una felicidad que él alterne



con ellos”, defendiendo la camaradería entre patrón y empleado como estímulo para el negocio. La conversación sigue en torno a los nuevos costos laborales y las posiciones divergentes entre padre e hijo sobre el trato y los derechos debidos a los empleados. El hijo, convencido de que “el mundo cambia día a día”, justifica su defensa de Marta, para finalmente decidir no continuar con la discusión, dejando a su padre con “sus ideas del siglo pasado”. Al mismo tiempo que ambos personajes exponen de manera clara y explícita sus ideas con respecto a los tiempos que corren, sus actitudes en la confrontación dejan ver un posicionamiento diferente con respecto al trato que se debe tener con quien defiende la posición contraria. Mientras que el hijo eventualmente no busca una confrontación con su padre sino mostrarle la necesidad de entender los cambios, su padre le recrimina y critica todas sus acciones, sin dejar de quejarse permanentemente. A lo largo del film el padre recurre a espías y ardides para separar a su hijo de los empleados, pero el hijo nunca se plantea volverse contra el padre, sino más bien, intenta constantemente insertarlo también a él al nuevo mundo. Eventualmente, será esta actitud integradora la que triunfará, y el padre compartirá la fiesta de casamiento con sus empleados en un clima de felicidad y camaradería.

El otro personaje que alude a la presencia de la movilidad social dentro del relato es justamente el otro personaje que representa un cambio generacional con respecto a los protagonistas: el hijo de Marta, surgido de un pasado deshonoroso de la madre.³ El niño como personaje no tiene mayor densidad y cumple un rol más bien funcional a la historia pues es el detonante de los acontecimientos que ocurren en la segunda mitad de la película a partir de la aparición en escena de su padre. Sin embargo, su rol es fundamental al pensar en la tesis central del relato en torno a los tiempos que cambian y la necesidad de una nueva integración de clases para la construcción de un futuro mejor. En él se corporiza la posibilidad de un futuro justo que propone la película. Al ser adoptado por Alfredo, el ‘buen patrón’ que se casa con su madre, el niño se aleja del mal camino al que lo llevaría su padre biológico. Dentro del universo que presenta el film, en un tiempo previo el niño hubiese sido criado por un padre criminal y hubiese sido conducido seguramente hacia el mundo del hampa. Pero dado los nuevos tiempos,

³ Plantea Mario Berardi que la abundante presencia de huérfanos adoptados por nuevas familias en el cine del período implica que se “jerarquizan los lazos sociales del matrimonio por sobre los de sangre: un buen hijo es aquel que actúa como tal, no necesariamente aquel que ha nacido en la familia. Se trata de una idea progresista dentro del género, al proponer una versión democrática de las relaciones familiares.” (2006:121)



el cambio de las mentalidades y del entorno social y cultural en su futuro se presenta la posibilidad de un nuevo lugar en la sociedad como heredero de la tienda, acercándose a los espacios de la burguesía. Surge con él una generación que no debe preocuparse por un presente lúgubre o un pasado deshonoroso, sino por el futuro que todo hombre tiene derecho a soñar.

El film de Romero tiene todavía un pie puesto en el pasado del cual no se puede desprender, pero vislumbra la posibilidad de un futuro promisorio en el cual todos los ideales del cine del director se concretarán. Este esquema de oposición para una futura conciliación de clases no tenía ya un lugar dominante dentro de los discursos fílmicos de la comedia de la época. En cambio, el rol dominante dentro de la comedia familiar del período lo ocuparon las comedias sofisticadas donde se presentaba una versión idílica y distorsionada de los sectores altos de la sociedad, y se permitía una aproximación lúdica al universo posible al que se llegaría a partir del ascenso social.

Esposa último modelo – Un mundo sin clases en un universo de sofisticación

Agustín Mahieu, al analizar el cine de la década de 1940, propone que se produjo “un vuelco hacia un cine dirigido a un público de clase media. El resultado, por regla general, significó el abandono de formas simples y primitivas, pero también se vació de su sentido auténticamente popular. El aislamiento cultural fue la norma; sin comunicación directa con los sectores más avanzados de la literatura o el pensamiento modernos, el camino iniciado conduciría fatalmente a un lujo exterior, a la imitación mediocre de cinematografías ajenas. (...) En la búsqueda de un cine más evolucionado, de superior factura y alcance universal, la producción argentina volvió la espalda a los temas y la realidad del país para caer en un cine inocuo, falsamente internacional, impracticable imitación de los cánones del poderoso cine comercial de Hollywood. Es decir, con temas, personajes y medios indefinidos, sin características propias, susceptibles de reflejar cualquier ambiente. Y, por lo tanto, ninguno.” (1966:24)

Con un análisis menos escéptico y más detallado, Mario Berardi propone considerar a los films producidos en este período como “metáforas de la movilidad social, que hablan de la riqueza y sus significaciones: no está mal ser rico, siempre y cuando se viva una vida moderada, generosa y moralmente aceptable.” (2011:142)

Ambos autores se centran fundamentalmente en lo que se ha denominado la comedia sofisticada o de teléfonos blancos, cuyo máximo exponente son las películas que dirigió



Carlos Schlieper en el período 1947-1952. El lugar dominante dentro del campo cinematográfico que previamente había ocupado Romero fue ocupado por este cine poblado de hombres y mujeres profesionales que vivían en ámbitos de opulencia, con problemáticas totalmente alejadas del ámbito laboral, y dedicados fundamentalmente a los enredos amorosos

Se debe considerar al momento de contemplar estos films que el cine argentino de la segunda mitad de la década de 1940 había conseguido llegar a un nivel altamente sofisticado en lo que hace a las formas narrativas genéricas, por lo cual la necesidad de remitir de modo directo al universo del espectador ya no resultaba necesario, pudiendo crearse mundos totalmente nuevos. Sin embargo, esta conformación de nuevos mundos necesita ser leída desde el contexto en que se produce por lo cual se puede pensar esta representación como un espacio de reflexión lúdica para el espectador, donde se presentan de modo distorsionado los ideales y las aspiraciones circundantes en la esfera social. Su desapego de la realidad, a partir de la negación de sectores de la sociedad, tanto a nivel de las clases sociales como de las generaciones, permite pensar en un espacio metaforizado del universo de las clases altas.

Entre estos films, podemos destacar *Esposa último modelo* como uno de sus ejemplos más destacados. El film se centra en la historia de María Fernanda, una 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 por aburrido encuentra en Alfredo, un abogado al que conoce accidentalmente, al hombre de sus sueños. Luego de seducirlo, consigue que éste le proponga casamiento y sus abuelas, convencidas de la urgencia de que se case y se asegure a este hombre, 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, y donde el papel de ser el sostén de la casa caiga solamente sobre sus hombros. Este escenario supone a lo largo del relato una sucesión de engaños y mentiras, que terminan en la revelación de la verdad y un nuevo comienzo para la pareja protagónica.

La representación que este film hace del entramado social se corresponde con la descripción que Mario Berardi realiza sobre el universo de los ricos presente en el cine del período: “Los ricos son ‘los que no trabajan’, aunque realizan otro tipo de



actividades (...). El conflicto del capital con el trabajo, cuando se expresa, adquiere un tratamiento superficial que se resuelve en el plano melodramático. (...) Lo único que se les reprocha a los ricos, de aquí en más, es el despilfarro de dinero, causante de conflictos y desequilibrios. Porque si antes el despilfarro era criticado sólo desde una óptica moral, ahora también lo es desde una perspectiva social.” (1996:100-101)

En estos films el conflicto social no existe, y la diferencia de clases es presentada de modo superficial, pensada estrictamente en términos de la narración sin mediar alguna crítica política. En *Esposa último modelo* podemos determinar la presencia de tres sectores sociales diferenciados, entre María Fernanda y sus abuelas, de las clases altas, dueñas del capital; Alfredo, burgués profesional que se ha esforzado para llegar a su lugar y que toma el trabajo como el principal motivo de honra pues todo lo que tiene es fruto de él y los sirvientes, personajes fundamentales en los films de Schlieper, que funcionan generalmente como familia substituta para los protagonistas.⁴ Ninguno de estos actores tiene como mayor preocupación a la movilidad social, pues cada uno ocupa un lugar determinado dentro del esquema vigente. En este sentido, no existe aquí una lucha por ascender sino que en las interrelaciones que establecen se encuentran todos en el mismo nivel de poder e influencia mutua, donde ninguno podría existir sin la presencia de los demás.

Este modelo de representación, donde las familias se reducen a la pareja protagonista y no existen los conflictos laborales o sociales tiene su apogeo durante el período del primer peronismo, permitiéndose pensar en una visión idílica de la sociedad. María Fernanda no tiene padres es huérfana, y vive en un eterno presente, donde no hay una generación pasada cuya presencia implique la representación de valores que ya no tienen significado en el mundo actual, ni una generación futura que reclame responsabilidad y trabajo para la construcción de un futuro mejor. Los únicos exponentes de las generaciones anteriores son sus abuelas, claramente de la primera generación de inmigrantes, quienes cumplen fundamentalmente un rol cómico. La falta de exponentes respetables de estos valores permite al film cuestionarlos desde su base, pero al mismo tiempo aumenta la irrealidad del universo representado. Esto persiste hacia el final de la película, cuando el mundo de engaños y aventuras finaliza por la

⁴ Néilda Romero, esposa y frecuente actriz de los films de Schlieper, comentaba 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.” (Taccetta, 2011)



decisión de la pareja de intentar la vida normal de una familia moderna, a partir del anuncio de María Fernanda de su embarazo, lo cual significa la irrupción de una nueva generación que obligará a la pareja a vivir una vida real.

La presencia de un futuro por el cual trabajar implica por lo tanto recurrir nuevamente a la responsabilidad del accionar cotidiano del espectador, dejando de lado el universo de diversión e irresponsabilidad en que se ha desarrollado el film. En las comedias familiares a partir de la década siguiente, la representación de las generaciones futuras sería cada vez mayor, personificándose sobre ellas la creciente concreción de las promesas y los objetivos que se han ido proponiendo previamente en torno a la movilidad social y la obtención de la estabilidad necesaria para preservarlas.

Los Pérez García – la familia nuclear y los sueños concretados

Este nuevo modelo, emergente en el período, implicó un acercamiento nuevamente al realismo, pero desde un lugar diferente a donde lo hacía el cine de Romero o el sainete teatral, aunque se retoman elementos de esta tradición. En este caso la estructura central se construye en torno a problemas cotidianos del espectador modelo, no ya un espectador inmigrante o hijo de ellos, cuya mayor preocupación se centra en el mundo laboral y la promesa de un futuro mejor, sino padres y madres con hijos adolescentes que han podido ascender en la escala social, lograr el sueño de la casa propia y el trabajo con derechos asegurados, y buscan seguir trabajando para asegurar estos logros y aspirar a mayores niveles de vida. Las tramas se configurarán a partir de escenas cotidianas de estas familias, configuradas a partir de un modelo que, como propone Juan Carlos Torre, “no era estrictamente proletario; más bien, ese trabajador, sentado en un cómodo sillón en la sala de estar de su hogar, con saco y corbata, leyendo el diario o escuchando la radio, en compañía de su familia, correspondía a la representación idealizada de las clases medias.” (2002:307) Estas figuras son propias del período como marca Marcela Gené en su estudio sobre las representaciones iconográficas del peronismo al destacar que la familia funcionaba como expresión de estabilidad y de orden social, permitiéndose mostrar el acceso al consumo por parte de la clase trabajadora a partir de las políticas distributivas. Estas imágenes mostraban “el bienestar y la armonía individual en relación con la armonía social, objetivo de las políticas del peronismo.” Mario Berardi plantea que este modelo es el que impregna el cine argentino a partir de la década de 1950, donde “el matrimonio y la familia son la panacea que



resuelve y ordena todos los conflictos” y las amenazas, siempre externas, son superadas. (1996:89-90)

Un ejemplo paradigmático de este modelo es *Los Pérez García*, adaptación del éxito radial que había comenzado a emitirse ocho años antes. La trama giraba en torno a episodios de la vida cotidiana de esta familia de clase media compuesta por los padres y sus dos hijos jóvenes, siguiendo el modelo que tenía en su formato radiofónico donde cada semana se dedicaba a una línea argumental determinada. En el film, la familia se muda a un pueblo suburbano al poder lograr el sueño de comprar una casa propia. En el nuevo entorno, deben lidiar con los nuevos vecinos, entre ellos una vecina chismosa y su hija que intenta conquistar a Raúl, el hijo de los Pérez García, quien está empezando su recorrido en el mundo laboral. Por otro lado Luisa, la hija, presenta a la familia a su novio, un empleado que aspira llegar a tener un ingreso suficiente para poder formar con ella una familia. Don Pedro, el padre, por su parte se reencuentra con Susana, un viejo amor de su juventud quien ha quedado viuda y lo visita para pedirle ayuda, pues está enferma y con un hijo. El film sigue estas desventuras, culminando en un final feliz donde todos los problemas han encontrado una solución feliz para los Pérez García y queda el espacio abierto para nuevas tramas en la vida familiar.

El ideal de la movilidad social, presentado anteriormente como un sueño o un idilio es presentado aquí como una realidad concreta. Desde el comienzo el film nos habla de cómo los Pérez García han podido comprar su casa como resultado de la lucha diaria, y los padres, mirando hacia atrás en sus historias personales, les piden a sus hijos que la cuiden ya que ellos tendrán sus propias historias donde podrán aspirar asimismo a la casa propia. El valor fundamental radica en la unidad del núcleo familiar, como lo expresa Clara, la madre al decirle a Pedro: “Juntos, hemos pasado penas y alegrías. Ni tú ni yo podemos hacer nada que haga sufrir al otro. Somos como esta lana, dos hebras, pero un sólo hilo, muy unid, muy apretado.”

Una de las características propias de los Pérez García reside en el hecho de buscar siempre comportarse correctamente, siguiendo los patrones normales y legales, sin intentar atajos para poder conseguir ventajas. De este modo, sus logros y sus éxitos, se presentan aún más exaltados, ya que demuestran que el cumplimiento de la ley derivaría en frutos positivos, no siendo necesario más que el trabajo y la honestidad para poder alcanzar un mayor lugar en la sociedad. El film lo explicita en la secuencia en que Raúl le pide a su padre que le consiga un buen empleo en su empresa. El padre rehúsa



recomendarlo para darle un ‘buen’ empleo y le ofrece simplemente un empleo, diciéndole: “*si comenzaras por no respetar hoy lo que es justo, quizás te faltaría valor mañana para defenderte a tu vez de la injusticia.*” Incluso Castilla, su asistente quien se caracteriza por buscar siempre la ventaja, le ofrece darle un mejor lugar, apelando al hecho de que es su hijo, pero Don Pedro sigue rechazándolo, buscando que su hijo aprenda o que significa trabajar. De hecho, a lo largo del resto del film vamos viendo a Raúl aprendiendo a vivir la vida laboral, sin perder nunca sus sueños de éxitos pero aceptando la necesidad de seguir un camino lento para ello.

Al mismo tiempo, valiéndose de los personajes externos al núcleo familiar, el film se permite entremezclar el comentario social a partir de la figura de Susana, la vieja conocida de Don Pedro, quien ha caído en desgracia por el mal manejo económico que llevó su difunto esposo. El conflicto tiene su cariz más dramático a partir de la figura de su hijo, quien, dado los costos de los medicamentos de la madre, ha debido abandonar la escuela. Don Pedro, exitoso como ha sido, no olvida la solidaridad como principio fundamental para la convivencia social, y pone a su servicio todos los servicios sociales y médicos de la empresa. Todos los esfuerzos son infructuosos, ya que la mujer no logra salvarse, pero sin embargo, de un modo similar a lo que proponía Romero, el niño logra escapar al destino trágico, y a partir de la solidaridad y los sueños compartidos, es adoptado por la vecina de los Pérez García quien siempre había soñado con tener un hijo varón. De este modo, un argumento trágico, que pudo haber sido resuelto en el terreno dramático pero sin apelar a la realidad del espectador, es aquí convertido en una muestra más de la solidaridad y convivencia entre los distintos actores sociales. No es ya un alegato de conciliación de clases como podía presentar Romero, ni una mirada utópica de la realidad libre de conflictos que proponía Schlieper, sino una apelación directa a la vida cotidiana del espectador. El niño que, por los avatares del pasado de su historia se veía condenado a la desgracia y el abandono, ya no será presa de este destino, sino que en la nueva sociedad que se ha construido todos sus habitantes cuentan con la posibilidad de un futuro promisorio.

El relato y el universo que presenta *Los Pérez García* responden en algunos elementos a la tradición de la comedia, pero sin embargo se destaca más por ser un emergente de un nuevo modelo. A partir de presentar nuevas generaciones que están naciendo a la vida pública dentro de un mundo de derechos adquiridos y cimentados para los trabajadores, donde la promesa de la movilidad social es una realidad concreta de la vida cotidiana,



los discursos sociales de división de clases ya no tiene lugar. Del mismo modo, mientras que domina en ese momento un relato que aleja al espectador de su vida cotidiana para permitirle soñar en un lugar irreal de privilegios y alegría constante, el devenir de la comedia en las décadas siguientes en los medios masivos se acercará más a este modelo.⁵

Conclusión

Hemos intentado a lo largo de este trabajo indagar en la presencia de ideas y representaciones ligadas a la movilidad social en la comedia cinematográfica del primer peronismo. En este sentido, es necesario remarcar una vez más la importancia de los imaginarios sociales en la conformación de la sociedad en que se producen pues intervienen sobre el tiempo colectivo en el plano simbólico, afectando las representaciones del pasado, el presente y el futuro, como plantea Bronislaw Baczko, al proponer que “intervienen activamente en la memoria colectiva para la cual a menudo los acontecimientos cuentan menos que las representaciones imaginarias a las que ellos mismos dan origen y encuadran. (...) los imaginarios sociales operan todavía más vigorosamente en la producción de visiones del futuro, en especial en la proyección sobre éste de obsesiones y fantasmas, de esperanzas y de sueños colectivos.” (1991:30)

En este caso hemos considerado como la representación de la movilidad social se ve fuertemente interconectada con la representación de distintas temporalidades en los films. Tanto la presencia del pasado como recuerdo del mundo de donde se viene, como la apelación al futuro para recordar el objetivo que se persigue, se ven atravesados por la movilidad social como tema recurrente. Del mismo modo, el lugar dentro del campo cultural de cada película implica su articulación con la temporalidad y la mentalidad que prima en su narración. Mientras que *Navidad de los pobres* se conecta con modelos en retroceso y apela a la necesidad de integrar las antiguas generaciones, *Esposa último modelo* refiere a un presente constante sin preocupación por el pasado o el futuro y *Los Pérez García* significa la llegada del futuro en que la promesa de la movilidad social ha pasado a ser una realidad.

⁵ El formato propuesto por Los Pérez García en la radio y el cine puede ser pensado como el inicio del esquema sobre el cual se desarrollará la comedia familiar televisiva, dando fruto a programas como *La Familia Falcon* o *Los Campanelli*



Bibliografía

- Baczko, Bronislaw. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Bs. As.: Ediciones Nueva Visión.
- Berardi, Mario. (2006). *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- (2011). “El cine argentino busca su identidad”. En: Nielsen, Jorge. *Espectaculares sucesos argentinos 1941-1950. Tomo 2*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- España, Claudio (comp.). (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*. Buenos Aires: FNA.
- Gene, Marcela. (2005). *Un mundo feliz: Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kruger, Clara. (2005). “Estrategia de inclusión social en el cine argentino”, en *Cuadernos de Cine Argentino: Cuaderno 1. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*. Buenos Aires: INCAA.
- (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mahieu, José Agustín. (1966). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Moreno, José Luis. (2004). *Historia de la Familia en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Quinziano, Pascual. (1992). “La comedia. Un género impuro”. En: Wolf, Sergio. *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Taccetta, Natalia. (2011). *Carlos Schlieper: la mujer y las convenciones sociales*. http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=43%3Acatensayos&id=109%3Aartdossierschlieperingmar&option=com_content&Itemid=59
- Torre, Juan C. (comp.). (2002). *Los Años Peronistas, 1943-1955, Tomo VIII de la Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Williams, Raymond. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós