

Circulación de comedias sofisticadas en los escenarios y pantallas porteñas de los años '30

KELLY HOPFENBLATT, Alejandro / CONICET/Instituto de Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – alejandro.kelly.h@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Comedia sofisticada – Industria del espectáculo - Transnacionalidad*

» **Resumen**

Los estudios sobre la industria del entretenimiento argentina en los años '30 y '40 se han focalizado generalmente en las producciones nacionales sin considerar el carácter transnacional de los circuitos del espectáculo. Si bien se suele hacer referencia a la circulación en el campo del entretenimiento nacional de producciones extranjeras, este campo no ha sido todavía explorado en profundidad y articulado con los procesos locales.

Es el objetivo de este trabajo detenerse en la circulación de las comedias sofisticadas de origen europeo y norteamericano en los escenarios y las pantallas porteñas. Consideramos que este género supuso una vía de difusión e idealización de escenarios burgueses cosmopolitas internacionales, apelando al mismo tiempo a los sectores medios y altos de la sociedad. Proponemos abordar su presencia en el campo del espectáculo nacional y los discursos críticos producidos en su recepción para ahondar en los mecanismos de modernización y consolidación industrial del entretenimiento argentino en esos años.

» **Introducción**

En los últimos años los estudios sobre la historia de las artes del espectáculo en nuestro país han comenzado a prestar atención a un espacio poco visitado hasta el momento, el de la exhibición y recepción. Centrados históricamente en historizar la producción o analizar las obras, se ha dejado de lado este ámbito de vital importancia para comprender más cabalmente el lugar del entretenimiento en la sociedad y brindar mayores líneas de estudio sobre la propia producción. Esta ponencia tiene como objetivo señalar dos campos de suma utilidad y poca presencia en los estudios sobre la industria del entretenimiento en Argentina.

Los estudios sobre la industria del entretenimiento argentina en los años '30 y '40 se han focalizado generalmente en las producciones nacionales sin considerar el carácter transnacional de los circuitos del espectáculo. Si bien se suele hacer referencia a la circulación en el campo del entretenimiento nacional de producciones extranjeras, este campo no ha sido todavía explorado en profundidad y articulado con los procesos locales.

Considerar el circuito del entretenimiento desde esta dimensión lleva a considerar el punto de unión de ambos que se da en la experiencia del espectador. Resulta pertinente aquí retomar por lo tanto la figura que Cecilia Gil Mariño (2015) denomina “espectador-oyente-lector”, una forma de considerar al receptor de los discursos emitidos desde los distintos ámbitos del espectáculo que los consume de forma heterogénea y diversa, articulándolos.

Esta figura permite abrir una nueva dimensión para pensar el teatro comercial y el cine nacional, que es la de los imaginarios que representa. Para ahondar más en ello hemos decidido centrarnos en un campo particular muy poco estudiado como es la comedia sofisticada que ocupó un lugar central en el entretenimiento comercial de la década de 1930. Promoviendo imaginarios burgueses y modernos, alejados de la representación popular, permite abrir un espectro novedoso desde el cual pensar el entretenimiento nacional.

Es el objetivo de este trabajo detenerse en la circulación de las comedias sofisticadas de origen europeo y norteamericano en los escenarios y las pantallas porteñas. Consideramos que este género supuso una vía de difusión e idealización de escenarios burgueses cosmopolitas internacionales, apelando al mismo tiempo a los sectores medios y altos de la sociedad.

› ***La consolidación de la industria del entretenimiento***

Los años '30 supusieron un momento de cambios profundos tanto dentro del cine como el teatro nacional. En ambos casos estos procesos fueron parte de uno mayor que puede ser considerado como de consolidación de la industria del entretenimiento. Fomentado desde una dinámica intermedial en la que se conjugaban los intereses de actores de los distintos ámbitos, fueron también años de expansión del público al que se apelaba dentro de un proceso de crecimiento y consolidación de los sectores medios

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 filmica 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).

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.

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).

Estos procesos venían impactando en el teatro desde comienzos de la década. El teatro argentino que se había caracterizado en las primeras décadas del siglo XX por la preponderancia del sainete y luego del género chico vio, 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. 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. 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. En este marco, 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.

› **La comedia sofisticada**

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.

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.

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. 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”¹.

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. De este modo convivían en las compañías extranjeras la vertiente británica de Noel Coward, la italiana de Aldo de Benedetti y la francesa de Louis Verneuil. 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, 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 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.

¹ *Vértice* (1938), núm 1.

Autores como Fodor y Bekeffi se sumarían así a 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 Muñio 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 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.²

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.

² Citado en Assaf (1937).

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.

Esta película muestra la gradual asimilación que el cine nacional comenzó a hacer a finales de la década de estas tendencias teatrales. De este modo, para finales de los años '30 directores como Romero, Francisco Mugica, Luis Saslavsky o Daniel Tinayre comenzaron a incursionar en películas que retomaban las modalidades farsescas europeas, los textos dramáticos argentinos y los recursos filmicos de la screwball comedy norteamericana. Es así que se fue ampliando a todos los espectros del público la propuesta de comedias sofisticadas que representaban la modernidad y la burguesía.

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 realizadores como los ejemplos a imitar. 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.

Más allá de esta predominancia norteamericana, otros cines como el francés y el italiano tuvieron también una gran presencia. 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”³. 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. 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 oficiar de augures, pero los exhibidores deberían no olvidar este material, que a poco que se anuncie mejor, que sea tomado con más dedicación por quienes lo exhiben, rendirá mucho más.⁴

³ *Heraldo del cinematografista*, 7 de febrero de 1934.

⁴ *Heraldo del cinematografista*, 7 de diciembre de 1938.

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. Más allá de la clara predominancia de Hollywood, es destacable el lugar de las producciones francesas, italianas y alemanas. Ello permite complejizar el universo filmico 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. Éstas implicaban un ideario estético de opulencia y privilegios en el marco de una representación utópica que cautivaba y distraía al espectador (Hay, 2002).

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.

› ***Consideraciones finales***

Poner el foco sobre la presencia de la comedia sofisticada en cines y teatros porteños de la década de 1930 abre un gran conjunto de posibles líneas de estudio que han sido generalmente relegadas en los estudios de las artes del espectáculo. En lo que atañe a los dos ámbitos estudiados, supone una vía de entrada para la crisis teatral y la producción comercial por un lado, mientras que plantea repensar y matizar las ideas de lo popular que han rodeado a la historia del cine de esos años.

Por otro lado, la perspectiva intermedial lleva a considerar el rol del mercado como espacio no sólo de circulación, sino en su retroalimentación con el campo de la producción. Es necesario preguntarse, por ejemplo, por el rol que el auge de la comedia sofisticada teatral tuvo en el desarrollo del cine nacional. Asimismo, la idea del gusto y las preferencias del público toman un rol central en esta perspectiva, proponiendo una dimensión de difícil estudio pero profundo interés para comprender la estructuración y consolidación del entretenimiento en Argentina.

El último flanco que abre esta visión es considerar la interacción entre la producción nacional y la extranjera desde el campo de la exhibición y la recepción, como ámbito de circulación de temáticas e imaginarios. La presencia de la modernidad, los procesos de americanización cultural y las nuevas prácticas de consumo y vida diaria que se presentan en estas obras suponen seguramente un impacto de gran dimensión sobre los modos de ver y representar la realidad de la sociedad porteña.

Bibliografía

Assaf, A. (1937). *El teatro argentino como problema nacional*. Buenos Aires, Criterio.

Echart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid, Cátedra.

Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires, Editorial Teseo.

González Velasco, C. (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*, núm. 6.

Hay, J. (2002). Placing Cinema, Fascism, and the Nation in a Diagram of Italian Modernity. En Reich, J. y Garofalo, P. (eds.), *Reviewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, pp. 105-140. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Por, K. (2006). Les pièces à succès hongroises: identité nationale, vocation internationale et formatage hollywoodien. En *1895*, núm. 49.

Sautu, R. et al (2010). Las clases sociales según Gino Germani. En Mera, C. y Rebón, J. (coord.), *Gino Germani, La sociedad en cuestión: antología comentada*. Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).