

La reconfiguración de la comedia picaresca durante la postdictadura en Argentina (1982- 1994)

Autor:

Fidanza, Fabio

Tutor:

Lusnich, Ana Laura

2023

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

Posgrado

TESIS DE DOCTORADO

**La reconfiguración de la comedia picaresca durante la postdictadura en
Argentina (1982- 1994)**

Doctorando: Lic. Fabio Fianza

Directora de tesis: Dra. Ana Laura Lusnich

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Facultad de Filosofía y Letras

Febrero 2023

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	1
INTRODUCCIÓN	2
Presentación del tema de investigación	2
Estado de la cuestión	5
Objetivos e Hipótesis	18
Fundamentación teórica	20
Planteos metodológicos	23
Estructura de la tesis	25
Corpus audiovisual	27
CAPÍTULO I: LOS COMIENZOS DE LA COMEDIA PICARESCA	29
Introducción	29
El primer ciclo de la comedia picaresca: el cine de hoteles	31
I. Los años 60: modernización cultural y liberalización de las costumbres sexuales	31
II. Orígenes y desarrollo del cine de hoteles	33
III. Una figura a destacar entre elencos multitudinarios: el pícaro	36
IV. Urbe, modernidad y picaresca: del hotel alojamiento al bulín	40
V. Sexualidad, erotismo y comicidad en el cine de hoteles al bulín	48
El segundo ciclo de la picaresca: el cine de Olmedo y Porcel	55
I. De la ‘primavera camporista’ al golpe de Estado del ‘76	55
II. Constitución del cine de Olmedo y Porcel	57
III. Hombres y mujeres del segundo ciclo de la picaresca	61
IV. La comicidad de Olmedo y Porcel: entre la desviación de la norma y la celebración del <i>status quo</i>	67
V. La picaresca bajo el régimen militar: entre la evasión y la propaganda	72
Conclusiones	76
CAPÍTULO II: LA PICARESCA DEL DESTAPE	79
Introducción	79
¿Qué fue el destape?	81
El destape y la comedia picaresca	87
Sexología y utopías sexuales en la picaresca del destape	93
Picaresca, género y destape: hombres y mujeres de la nueva picaresca	103
Los finales de la picaresca ¿felices o punitivos?	112
Sexo y política en la picaresca de los ochenta	114
Conclusiones	119

CAPÍTULO III: LA PICAESCA PARA TODA LA FAMILIA	123
Introducción	123
La comedia para toda la familia	124
<i>Te rompo el rating</i> , una película de transición entre la comedia picaesca y la picaesca para toda la familia	130
El primer modelo de la picaesca para toda la familia: Olmedo y Porcel releen los cincuenta de la mano de Carreras	139
El segundo modelo de la picaesca para toda la familia: el ‘retorno’ de la comedia familiar castrense	150
Entre colimbas y Falcones verdes: las huellas del contexto sociopolítico en la picaesca para toda la familia	161
Conclusiones	165
CAPÍTULO IV: RELECTURAS EN CLAVE PICAESCA DE OTRAS MODALIDADES CÓMICAS	167
Introducción	167
De la comedia testimonial al testimonial picaesco	168
I. La comedia testimonial	168
II. Erotismo, comicidad y testimonio en la transición hacia la democracia	174
III. Erotismo y comicidad en la postdictadura	181
De la comedia brillante a la comedia brillante erótica	185
I. La comedia brillante	185
II. Relecturas de la comedia brillante desde la picaesca: la comedia brillante erótica	189
III. La comedia brillante erótica en la postdictadura	199
Conclusiones.....	207
CAPÍTULO V: LA PICAESCA DIRECTO A VIDEO	210
Introducción	210
Situación de la industria audiovisual	212
Comicidad en el campo del directo a video	216
La picaesca en el video: una picaesca intermedial	227
Intercambios entre la picaesca, el <i>exploitation</i> erótico y el cine pornográfico	238
Conclusiones	250
REFLEXIONES FINALES	252
BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	258

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral es el resultado de un trabajo de investigación realizado gracias a una beca otorgada por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires. Surgió de un interés personal por un tipo de producción poco abordada por los estudios sobre cine en Argentina. Si bien, en muchos aspectos, esta tarea fue afrontada en soledad, en especial durante los dos años que duró la pandemia, no hubiera podido cumplir con mis objetivos sin el aporte de un conjunto de personas e instituciones que colaboraron desinteresadamente en la realización de este proyecto. Este pequeño texto tiene el propósito de agradecer a todos aquellos que hicieron posible que la tesis pudiera concretarse.

En primer lugar, quiero agradecer especialmente a mi directora de tesis, Ana Laura Lusnich. No solo llevó adelante su tarea con profesionalismo y amor, sino que además confió en mí y me incentivó a convertirme en un investigador profesional. Sin su apoyo esta tesis nunca hubiera existido.

En segundo lugar, a Héctor Kohen, que fue el primero en creer que un trabajo de estas características tenía razón de existir. Todavía recuerdo su respuesta cuando le comenté que si alguna vez escribía una tesis iba a ser sobre la saga de películas protagonizada por la Brigada Z. Hay que hacerlo, me dijo. Espero haber hecho un trabajo digno.

En tercer lugar, a mis compañeros de CIyNE (Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine) con quienes me formé como investigador. Escucharon atentamente los avances de mi tesis e hicieron comentarios lúcidos que enriquecieron mi trabajo. Quiero mencionar especialmente a mi amigo y colega Iván Morales, quien leyó parte de mi trabajo y me facilitó bibliografía, pero más importante aún, me acompañó en los momentos de crisis y angustia que genera la escritura de una tesis.

En cuarto lugar, a los profesionales y trabajadores de bibliotecas públicas en las que consulté material. Quiero mencionar especialmente a todo el equipo de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica y a Fabián Sancho de la Biblioteca del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken que me asistieron amablemente en cada consulta. Esta tesis tampoco hubiera sido posible sin el aporte inconmensurable de todos aquellos que generosamente suben material a Internet. Ante la ausencia de un archivo que preserve el material audiovisual nacional su aporte se vuelve fundamental. A todos ellos, gracias.

Por último, quiero agradecer a mi familia por haberme apoyado desde un principio y a Santiago que me acompañó y me contuvo a lo largo de gran parte de esta tesis.

INTRODUCCIÓN

Presentación del tema de investigación

Los estudios sobre cine argentino han transitado en profundidad la producción realizada luego del retorno de la democracia. Los trabajos que abordaron el cine del período lo entendieron como un elemento central en la defensa de los derechos humanos y de los valores democráticos. Es por ello que se adentraron en el análisis de las modalidades por medio de las cuales el cine ficcional y el documental construyeron representaciones y discursos sobre el pasado reciente (Amado, 2009; Aprea, 2015; Choi, 2010; Gunderman, 2007; Kriger, 1994a; Piedras y Lusnich, 2011; Visconti, 2012; Zarco, 2016), a la vez que llevaron a cabo revisiones sobre las continuidades y las rupturas de las formas narrativas y de representación que se habían desarrollado durante la última dictadura cívico-militar (Bernini, 2017a, 2017b; Campo, 2019; Farhi, 2005; Lusnich, 2019; Montes, 2020; Suárez, 2018). Dado el recorte y la selección de films propuestos por estos estudios la comedia cinematográfica, si bien no fue ignorada por completo (Paladino, 1994a y 1994b), no fue estudiada en todas sus dimensiones. Aún en aquellos trabajos que intentaron llevar adelante un análisis exhaustivo de la producción del período la comedia tuvo un lugar muy restringido (Aprea, 2008; Getino, 1998; Peña, 2012).

En los primeros años de la postdictadura argentina aparecieron en la pantalla nacional una serie de películas factibles de ser incluidas dentro del género comedia. Estos films establecieron relaciones particulares con el entorno político, social y cultural generando una renovación que implicó modificaciones en las variantes legitimadas y estandarizadas de la comedia y la aparición de otras novedosas. Por un lado, este tipo de cine puso en escena una serie de críticas y reflexiones sobre las prácticas y los comportamientos de las clases medias durante la dictadura y a lo largo de la democracia. Por el otro, continuó produciendo films en donde, por medio del humor, se reprodujeron prejuicios o ideas propias del período dictatorial precedente. Este cine cómico osciló entre la continuación del entretenimiento escapista incentivado por el gobierno de facto, pero cuya popularidad trascendió al régimen, y la promoción de un tipo de comicidad que buscaba, desde la sátira y la parodia, comentar y representar críticamente la realidad. Es un cine que transitó entre la tradición y la novedad, y que fluctuó entre los modelos locales y el estímulo externo.

Si bien dentro de la producción de comedias del período 1982-1994 es posible reconocer, por lo menos, cinco modos, cada uno de ellos con características distintivas, en este trabajo nos vamos a concentrar en el análisis pormenorizado de una de estas modalidades: la comedia

picaresca.¹ Esta puede ser caracterizada como un tipo de comicidad centrada en lo sexual que tuvo gran popularidad a lo largo de tres décadas, debido al atractivo que producía la tibia desviación de las normas sociales de sus argumentos, la presencia de semidesnudos femeninos y el histrionismo de sus cómicos.

Consideramos pertinente centrarnos en ella en tanto entendemos que en este tipo de films cómicos es posible leer las maneras en que el nuevo contexto social, político y cultural obligó a los hacedores de estas comedias a llevar adelante un proceso de transformación con el fin de adaptarse al nuevo escenario. Si como señala Umberto Eco lo cómico muestra “la estructura de nuestros propios límites” (1989, p. 31), entonces estudiar estas películas nos permitirá pensar cómo se fueron corriendo los límites de lo risible en este período histórico.

Asimismo, también es posible analizar cómo estas comedias contribuyeron fuertemente en la constitución de la cultura visual de la época. La explosión del destape, fruto de la eliminación de la censura y de la avidez de un público por consumir aquello que en años previos le había estado vedado, produjo en los medios masivos de comunicación un cambio radical en la forma en la que se representó el sexo (Manzano, 2019; Milanesio, 2021). Esta novedad también afectó al cine picaresco que, con el fin de ponerse a tono con las demandas del público, llevó adelante una serie de modificaciones en su abordaje del sexo y de los desnudos que colaboraron con la expansión de los límites de lo representable en materia sexual.

A su vez, centrarnos en uno de los productos más populares del período, permite pensar las lógicas de explotación que la endeble industria cinematográfica local desarrolló ante la necesidad de crear productos rentables que llenaran las salas. Este tipo de comedia no solo fue uno de los modos más explotados sino también una fuente de la cual bebieron diversos productos como la picaresca apta para todo público,² la comedia brillante erótica,³ y los films picarescos en donde se produjeron cruces con la comedia testimonial.⁴

¹ Las otras modalidades que identificamos son: la comedia familiar, la comedia testimonial, la comedia romántica y la comedia de costumbres.

² Durante la transición democrática, con el desembarco de Olmedo y Porcel en la comedia familiar, se produjo una reformulación de este modo que lo convirtió en el más exitoso del período. El cine familiar se transformó dando vida a lo que llamamos picaresca para toda la familia que mezcló elementos del cine familiar y de la comedia adulta. Entre las películas de este modo se destacan: *Los fierecillos indomables* (Enrique Carreras, 1982), *Los extraterrestres* (Enrique Carreras, 1983), *Los colimbas se divierten* (Enrique Carreras, 1986), *Brigada explosiva* (Enrique Dawi, 1986), *Los bañeros más locos del mundo* (Carlos Galettini, 1986) y *Los exterminadores* (Carlos Galettini, 1989).

³ Denominamos comedia brillante erótica a un conjunto de películas que intentaron recuperar la comedia brillante, un tipo de comedia festiva producida entre los años 40 y 50 que celebraba las bondades de la modernidad, releyéndola desde la comedia picaresca. Nos referimos a películas como *Los reyes del sablazo* (Enrique Carreras, 1983), *Me sobra un marido* (Gerardo Sofovich, 1987) y *Susana quiere, el Negro también* (Julio De Grazia, 1987).

⁴ Este modo cómico emerge en un momento en el cual el cine, debido al debilitamiento del régimen militar y de la censura, comenzó a abordar de forma más directa problemáticas relacionadas al accionar del gobierno militar. Aunque prima el costumbrismo estas obras también recurren a otros recursos como el humor negro, la parodia, la

A partir del estudio de esta modalidad también es posible ahondar en otros ámbitos del audiovisual, como el VHS, un terreno en pleno desarrollo en la época, que sirvió como campo de experimentación y de expansión para la picaresca. Estos intercambios e hibridaciones al interior de la comedia dan cuenta de la constante búsqueda de la industria local por llevar adelante productos factibles de ser consumidos por un público diverso, en una etapa en la que la creatividad y la libertad de expresión y creación se extendieron a todas las disciplinas artísticas.

Es también un cine en el cual pueden observarse los rastros de la crisis económica que atravesó el período. Es posible apreciar esto en los temas que la comedia decidió abordar –las consecuencias del plan económico de Martínez de Hoz en *Se acabó el curro* (Carlos Galettini, 1983), las deficiencias del sistema de salud en *La clínica del Dr. Cureta* (Alberto Fischerman, 1987)– así como también en la factura de las películas (efectos especiales de dudosa calidad, planos cerrados que ayudan a ocultar la falta de presupuesto, problemas de montaje y de sonido que denotan apuro por estrenar y recuperar la inversión), en las estrategias comerciales que desarrolló la industria (explotación sin inventiva de sagas exitosas, inclusión de figuras popularizadas por la televisión para atraer público, vínculos con industrias incipientes como la de la pornografía) y en el destino de algunas de las productoras que incursionaron fuertemente en el género (el cierre de Cinematográfica Victoria), por ejemplo.

Como fecha de inicio de nuestro estudio proponemos el año 1982, por un lado, por considerarlo significativo para la historia de la comedia cinematográfica nacional. Entendemos que es relevante porque es el momento en el que se comienzan a producir una serie de innovaciones dentro de la comedia a partir del estreno de dos películas, *Los fierecillos indomables* (Enrique Carreras, 1982) y *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), las cuales son producto de transformaciones producidas tanto al interior del género como en la política y la sociedad. Por otro lado, porque es el año en que se inicia la transición hacia la democracia (Mazzei, 2011) y con ella una tibia apertura que permitió que se comenzaran a abordar en los medios de comunicación cuestiones referidas a temas que el gobierno dictatorial consideraba censurables. Respecto de la fecha de conclusión del análisis proponemos el año 1994. Hacia mediados de los noventa, con varias de las productoras en quiebra, cómicos alejados del cine y un público que ya no se veía interesado en lo que este cine proponía, los modos cómicos que se

sátira o el grotesco a partir de los cuales se proponen generar un efecto cómico al mismo tiempo que realizar un comentario crítico sobre problemáticas sociales. Podemos mencionar las siguientes comedias: *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), *No habrá más penas ni olvido* (Héctor Olivera, 1983), *El hombre de la deuda externa* (Pablo Olivo, 1987), *Los espíritus patrióticos* (Pablo Nisenson y María Victoria Menis, 1989) y *La redada* (Rolando Pardo, 1991).

desarrollaron durante la transición democrática pasaron a ser remanentes. Entonces, las películas que se produjeron dentro del género se convirtieron en obras realizadas a destiempo, en obras que no lograban encontrar un público dado que este había redireccionado sus intereses hacia otras producciones culturales, en particular a la televisión y al “teatro de la calle corrientes” (Pellettieri, 2001a), y porque el cine argentino comenzaría a cambiar radicalmente a partir de la sanción de la Ley de cine. Esta normativa fue fundamental para que se produjera la participación de canales de televisión en la producción cinematográfica que se encaminaron en la producción de *blockbusters* haciendo de la comedia comercial un híbrido entre la tradición local y el cine norteamericano (Falicov, 2000).

Si bien toda periodización implica cierto grado de arbitrariedad creemos que el arco temporal 1982-1994, por los argumentos y razones señaladas, provee un marco de trabajo lo suficientemente coherente que nos permitirá dar cuenta del problema a investigar de forma íntegra y compleja.

Estado de la cuestión

I. Estudios históricos, sociales y culturales sobre la postdictadura

Explicamos previamente que el período a estudiar engloba los años que van de 1982 a 1994. Cómo nombrar a esta etapa de la historia argentina, los primeros años luego del retorno a la democracia, continúa siendo motivo de debate entre investigadores e intelectuales. Algunos, al analizar estos años, desarrollaron el concepto “transición a la democracia”, el cual hace referencia al proceso que llevó a la recuperación y posterior estabilización del sistema democrático. Entre los primeros en abordar esta problemática se encuentran Guillermo O’Donnell y Philippe Schmitter (2010), que definieron a la transición como un período inestable, atravesado por contiendas políticas álgidas, que se extiende entre la disolución de un gobierno de corte autoritario y el establecimiento de uno democrático. Juan Carlos Portantiero (1987), por su parte, la comprende como un proceso que consta de tres momentos. El primero se da con la descomposición del régimen autoritario, el segundo con la instalación de un nuevo régimen político y el tercero está dado por los intentos de consolidación del sistema democrático. A diferencia de O’Donnell y Schmitter, para Portantiero la transición no se termina con el triunfo de un partido político en elecciones limpias, sino que, para que ésta concluya, es necesario que el gobierno se consolide, es decir que no existan factores que amenacen la estabilidad de la democracia. El historiador Daniel Mazzei (2011), retomando lo

postulado por Portantiero y por Waldo Ansaldi (2006)⁵ propone una periodización eficaz para comprender este fenómeno en la Argentina. El primer período, al cual denomina apertura, comienza luego de la derrota argentina en la Guerra de Malvinas y del cambio de autoridades militares producto del fracaso bélico. El segundo, al cual denominó democratización, se da a partir del renacimiento de la vida política producto del llamado a elecciones presidenciales realizadas en octubre de 1983. El tercero, la consolidación, se inicia con el triunfo de Raúl Alfonsín y se extiende hasta los primeros años del primer gobierno de Carlos Menem. Es decir, la transición comienza en 1982 y finaliza recién en 1991 luego de diez años de inestabilidad política (Canelo, 2006; Pucciarelli, 2006). A partir de lo expuesto queda claro que el concepto de transición, independientemente de quien lo postule, refiere a un período menos extenso que el de nuestro objeto de estudio y además está fuertemente determinado por cuestiones referidas en exclusividad al campo de la política, lo que lo vuelve poco útil para nuestro propósito.

Para poder pensar este momento de la historia política, cultural y cinematográfica del país consideramos que es más adecuado utilizar otro concepto. Nos referimos a la noción de postdictadura. Aunque se han escrito muchos trabajos que definen y problematizan esta noción bajo aristas muy distintas, nos concentraremos en aquellos que han pensado las particularidades de este fenómeno en relación a objetos del campo del arte y la literatura. En primer lugar, partiremos de lo señalado por Silvia Schwarzböck (2015) que entiende que la postdictadura es un período extenso que comienza luego de la instauración de la democracia y que se extiende hasta el día de hoy. Esta es una etapa en la que, si bien la sociedad está organizada sobre la base de un sistema democrático, la dictadura pervive. Para la autora, el proyecto dictatorial logró transformar la sociedad y la cultura de tal forma que el retorno de la democracia no puede ser considerado como un triunfo. Aunque aparezca como derrotada, y ya no esté en el poder, su triunfo ideológico puede apreciarse en la imposición de un sistema económico, el neoliberalismo, que los gobiernos democráticos subsiguientes se ven obligados a continuar y profundizar; en la eliminación de la arena política de cualquier intento de transformación radical del sistema, y en el desarrollo de una cultura que se caracterizó por la sobreabundancia de discurso y por la constitución de una estética protoexplícita que no pudo pensar las marcas que la dictadura dejó en la sociedad. Jorge Dubatti, por su parte, sostiene que el concepto postdictadura “remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la

⁵ Desde la perspectiva de Ansaldi para que se produzca la consolidación es necesario que los actores políticos acepten que no hay opciones por fuera del sistema y que no es viable un golpe militar. Esta situación no se logró durante el gobierno de Alfonsín que fue víctima de incontables planteos militares, pero sí fue posible con Menem que reprimió el levantamiento encabezado por el coronel Seineldín y logró que se desplazara de la cúpula militar a los sectores procesistas y los reemplazó por el sector profesionalista de Martín Balza (Mazzei, 2011).

redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura” (2015, p.3). Para el autor, el pasado reciente se presenta a lo largo de la postdictadura al mismo tiempo como continuidad y como trauma. A la hora de pensar la literatura del período, Elsa Drucaroff (2011) también considera que la postdictadura está atravesada por un trauma, el cual puede leerse en procedimientos y temáticas de las obras y que remite, no necesariamente de forma explícita ni necesariamente desde los contenidos, a los efectos de la dictadura cívico-militar en el cuerpo social.

Recurramos a la idea de transición o a la de postdictadura es necesario tener en cuenta lo señalado por Claudia Feld y Marina Franco (2015), quienes consideran que no estamos ante un período que pueda ser comprendido como homogéneo. Por el contrario, estos años “constituyeron un momento mucho más abierto, incierto, ambiguo y lleno de continuidades y dilemas cuya resolución no era obvia ni evidente” (2015, p.5). Marcos Novaro (2010) señala que tanto el gobierno de Alfonsín como el primer mandato de Carlos Saúl Menem se propusieron objetivos de difícil cumplimiento debido a las presiones de distintos sectores de la sociedad, incluido el castrense. Ante estas coacciones ambos se vieron obligados a reconfigurar su política y cambiar el rumbo de la misma. Alfonsín no sólo vio limitada su política en el campo de los derechos humanos, ante el constante ataque del ‘partido militar’,⁶ sino también en lo referente a las reformas del Estado que el radicalismo consideraba necesario implementar.⁷ Por su parte, Menem también debió enfrentarse con el ejército, pero a diferencia de su predecesor, logró triunfar aunque para lograrlo debió romper con el consenso social acerca de los juicios a los militares.⁸ Como afirma Hugo Quiroga (2005), la democracia durante

⁶ Novaro (2010) sostiene que el gobierno radical intentó afrontar la crisis en la que estaba inmersa la Argentina producto de la dictadura en base a tres frentes: juzgar a los genocidas, democratizar las instituciones y reactivar la economía. De los tres, pudo avanzar, aunque con limitaciones, en el juzgamiento de los responsables de la desaparición, tortura y asesinato de miles de ciudadanos argentinos durante el período 1976-1983. El proyecto original de juzgar a todos los que intervinieron en la represión se vio truncado por los planteos militares que amenazaban con desestabilizar el gobierno. Esta situación desencadenó la aprobación de las Leyes de Obediencia Debida y de Punto Final que cerraron el ciclo de juicios a las Juntas.

⁷ El radicalismo se vio impedido, por el accionar de la oposición, de implementar una serie de reformas que consideraba centrales para su proyecto de modernizar el Estado. Entre ellas se destacan la fallida ‘Ley Mucci’, que proponía una reorganización del sistema sindical, y que fue fuertemente resistida por los legisladores peronistas y por los líderes sindicales. A pesar de las dificultades a las que se enfrentó uno de los terrenos en donde pudo llevar a cabo una tarea reparadora fue en el ámbito de la cultura. En un afán democratizador, propio de una ‘democracia con justicia social’ (Novaro, 2010) el alfonsinismo se propuso recomponer el “campo cultural fragmentado” que había dejado la dictadura a partir de una serie de políticas planificadas desde la Secretaría de Cultura en donde la libertad de expresión y el pluralismo se erigieron como las banderas a defender (Sarlo, 1984; Gregorich, 2006). La cultura tuvo un lugar destacado en el plan de gobierno alfonsinista al considerarse que su difusión y promoción eran elementos fundamentales para modificar el comportamiento cívico y consolidar la democracia (Chavolla, 2005; Mendes Calado, 2014).

⁸ Menem llevó adelante una política de ‘pacificación’ del país que implicó, por un lado, la represión del levantamiento carapintada de 1990, y por el otro el indulto de los militares que habían sido juzgados por su accionar durante la última dictadura cívico-militar. Esta decisión, que fue repudiado por un amplio sector de la sociedad y por miembros del peronismo que abandonaron el gobierno, terminó por permitirle al presidente subordinar a las Fuerzas Armadas al poder civil (Canelo, 2011).

este período transitó por un complejo y ambiguo proceso que “revela, al mismo tiempo, signos favorables de consolidación y rasgos preocupantes de imperfección institucional” (2005, p. 87). La inestabilidad que atravesó tanto al gobierno de Alfonsín como al de Menem, no fue solamente política sino también económica. Diversos autores (Gerchunoff y Llach, 1998; Ortiz y Schorr, 2008) señalan que, si bien el alfonsinismo recibió un Estado en quiebra, los economistas afines al proyecto radical sobreestimaron las posibilidades de salir rápidamente de la crisis. Esto generó que los sucesivos planes económicos fracasaran y se produjera una escalada inflacionaria que terminó en la hiperinflación del año 1989. El menemismo, por su parte, se caracterizó por llevar adelante una política en donde primó el pragmatismo antes que la puesta en práctica de los postulados, tanto en política como en economía, que históricamente defendió el peronismo (Novaro, 2010; Pucciarelli, 2011). Ante el fracaso de las primeras medidas cercanas al populismo, que tomó con el fin de enfrentar la crisis que heredó del alfonsinismo, el gobierno cambió la orientación de sus políticas y comenzó a implementar un plan de corte neoliberal que afectó tanto la vida económica como la vida política (Bonnet, 2007; Quiroga, 2005).⁹

II. Estudios sobre cine en la postdictadura

Uno de los primeros trabajos en problematizar la producción cinematográfica realizada durante la transición democrática fue la compilación que dirigió Claudio España (1994) para el Fondo Nacional de las Artes. El prólogo, a cargo de España, es el único texto del libro que propone una lectura integral del período. El autor entiende que el cine argentino que se inicia con la vuelta de la democracia “se convirtió en una herramienta de apoyo a la revisión del trágico pasado inmediato y en un difusor hacia el exterior del presente de los argentinos” (1994, p.17), pero que este proyecto, impulsado desde el Instituto Nacional de Cine (INC), se vio condicionado por las crisis económicas que golpearon al país a la vez que por las transformaciones en el campo audiovisual: el crecimiento del video, el avance de la televisión por cable, el cierre de cines y la penetración cada vez mayor de material norteamericano.

Por su parte, el investigador y director Octavio Getino (1998) divide al período en dos: el “cine de la democracia” (1983-1989) y el “cine exceptuado” (1989-1995). Durante el primero, que abarca el gobierno de Raúl Alfonsín, se estableció, por medio del INC, una política

⁹ El plan económico de corte neoliberal estabilizó la economía, pero afectó la vida de las clases medias y populares cuyo nivel de vida empeoró profundamente hacia el final del segundo mandato de Menem. La convertibilidad estalló luego de la crisis que se desató en diciembre de 2001 durante el gobierno de Fernando De la Rúa (Bonnet, 2007; Gerchunoff y Llach, 1998).

‘culturalista’ que privilegió un cine ligado a lo autoral y capaz de insertarse en los circuitos de festivales internacionales. Al mismo tiempo la pequeña industria cinematográfica realizaba un cine ligado exclusivamente a lo comercial haciendo hincapié en lo que no se había podido mostrar en dictadura. Durante el segundo, que abarca la primera presidencia de Carlos Menem, producto de la crisis hiperinflacionaria que dejó el gobierno radical y de las políticas neoliberales gestadas por el menemismo, incompatibles con la defensa de la industria nacional, la producción y el estreno de películas disminuyó radicalmente.¹⁰ Desde el punto de vista de Getino “el cine había dejado de ser un entretenimiento para el grupo familiar. Los sectores populares donde ese tipo de películas tenían su mercado mayor, eran ahora los grandes ausentes de las salas” (1998, p.118).

En coincidencia con esta lectura Gustavo Aprea (2008) señala que con el retorno de la democracia se produjo un cambio en las formas hegemónicas del cine argentino al otorgarle un lugar de privilegio al cine de autor y a las pretensiones artísticas dejando de lado lo estrictamente comercial e industrial. Hacia fines de los ochenta y comienzos de los noventa, estos dos modos sufrieron alteraciones, producto de la interacción con otros medios – principalmente la televisión– y de la disminución de las posibilidades de experimentación – como consecuencia del empequeñecimiento de la cinematografía nacional–, que los volvieron irreconocibles para el público que pasó a considerarlos poco atractivos.

Al igual que Getino, Alberto Ciria (1995) entiende que el período 1983-1989, coincidente con el gobierno de Alfonsín, debe ser estudiado como un fenómeno particular. En su artículo propone llevar adelante un análisis del cine comercial nacional realizado durante el período. Entiende que el cine, lejos de ser un fenómeno local, es un tipo de producción atravesada por intereses de la industria audiovisual internacional. Ciria centra su análisis en aquellos autores (Pino Solanas, Eliseo Subiela, Luis Puenzo, Miguel Pereira) que, a pesar del desfavorable contexto industrial, lograron desarrollar un cine con identidad propia que fuera a la vez redituable comercialmente. Mercedes de las Carreras (1995) también se interesa por los vínculos entre cine e industria en la Argentina, pero propone un arco temporal distinto: 1981-1991. Para construir su recorte toma como eje la situación económica del país. Si bien no todos los gobiernos tuvieron el mismo proyecto económico entiende que durante esos diez años el país se vio atravesado por vaivenes económicos que afectaron fuertemente a la industria

¹⁰ Ante la caída en las recaudaciones las empresas tradicionales (Aries, Argentina Sono Film, Cinematográfica Victoria) dejaron de realizar películas y se concentraron en otras áreas del campo audiovisual: la distribución de cine extranjero y la producción de series de televisión. Esto contribuyó a que las pantallas de cine se despoblaran de comedias.

cinematográfica. Analiza cómo el Estado intervino en materia cinematográfica ya desde la censura, el otorgamiento de créditos o mediante la declaración del cine como industria exceptuada. Un elemento destacable de su trabajo, y sumamente pertinente para el nuestro, es que es uno de los pocos análisis que se detiene particularmente en los efectos del destape en el cine de los ochenta. Entiende que este fue un fenómeno estrictamente comercial que se convirtió en una moda que fue adoptada incluso por películas ajenas a la explotación del sexo y los desnudos femeninos.

Emilio Bernini (2017a, 2017b) es otro de los estudiosos que cuestiona el recorte temporal dominante y la idea de que el cine producido luego de la vuelta de la democracia se diferencia tajantemente del producido en dictadura. Por el contrario, señala que existen una serie de continuidades entre la producción realizada a partir de 1981, momento en el cual se da un primer intento de liberalización del régimen, y lo filmado luego de 1983. Considera que estas continuidades son, en primer lugar, de carácter estético, pero también es posible encontrarlas en lo temático, en el modo de producción y en los modos de actuación. Nicolás Suárez (2018), siguiendo el camino abierto por Bernini, discute la construcción negativa realizada por la crítica periodística y académica del ‘cine de los ochenta’ y señala que la producción del período fue, antes que plana y homogénea, diversa y compleja. Por su parte, Javier Campo (2019), si bien reconoce las continuidades señaladas hace hincapié en la novedad. Sostiene que este cine “puso en diferentes narrativas de género, discursos experimentales o registros testimoniales problemáticas sociales ocultas en el cine anterior” (2019, p.33).

En relación a los vínculos entre cine y política, Aprea (2008) señala que desde 1983 la producción cinematográfica nacional “se constituyó como un espacio polémico en el que se discutieron cuestiones centrales para el debate democrático” (2008, p. 9); es decir, que el cine funcionó como “un escenario privilegiado para que las sociedades contemporáneas desarrollaran una parte esencial de su cultura política” (Ibídem, p. 10). Por su parte, Eugenia Zarco (2016) en su análisis del cine realizado a partir de la vuelta de la democracia establece tres momentos distintos a los cuales diferencia de acuerdo a los diversos modos en que problematizan el pasado reciente. El primero de ellos, al cual denomina “recordar para no repetir”, abarca los años que van de 1983 a 1989. Al abordar los acontecimientos de la dictadura se privilegió la denuncia de las violaciones a los Derechos Humanos a la vez que las consecuencias de su plan económico proponiendo a la sociedad como una víctima del accionar político y militar. En estas películas el testimonio aparece como una voz sin fisuras capaz de transmitir la verdad de lo acontecido. Este cine se propuso llevar a cabo una revisión del pasado,

con énfasis en los acontecimientos recientes, para a través de ella dar cuenta de los fracasos de la Historia al mismo tiempo que defender el presente democrático (Aprea, 2015).

De acuerdo a estos autores, la propuesta de denuncia se tradujo a nivel visual en “una estética del exceso” que giraba en torno de la exposición de la violencia sufrida por los héroes de los films, construidos como víctimas inocentes. Otros autores (Bernini, 2017a, Choi, 2010) critican al cine producido durante este período por recurrir a una puesta en escena que entienden convencional –en comparación con la del cine moderno precedente–, que construye un realismo cuya univocidad de mensaje, un mensaje ligado a la victimización y exculpación de la sociedad, impide abordar críticamente las consecuencias de la dictadura. Marcela Visconti (2012; 2014), en cambio, propone releer el cine producido en este período para pensarlo no como un exponente cinematográfico de la ‘teoría de los dos demonios’¹¹ sino como una producción en la cual se hacen presentes una serie de tensiones ligadas a discursos políticos opuestos acerca de la dictadura que circulaban en el campo cultural del período.

De acuerdo con Ana Amado (2009), a la hora de abordar el accionar de la dictadura militar, el cine argentino transitó dos variantes, una que se caracterizó por afrontar el pasado de forma directa apelando al realismo y que optó por recurrir al sentimentalismo y al melodrama; mientras que la otra aludió al Proceso de Reorganización Nacional por vía indirecta, constituyendo un orden metafórico y reflexivo que apelaba al juicio crítico del espectador. La primera variante, ligada a la industria, buscaba llevar adelante un cine comercial y redituable económicamente pero que tuviera un reconocimiento de la crítica. La segunda, retoma el modelo que Ana Laura Lusnich (2011; 2019) denomina hermético-metafórico. Estos films, realizados originariamente en un período de censura y represión, tienen como característica principal la construcción de un discurso alegórico-metafórico para referirse a los horrores del tiempo pasado reciente, pero sin hacer referencia directa, exigiendo del espectador una atención particular para poder interpretar lo que se encuentra por debajo del texto.

III. Estudios sobre comedia cinematográfica

La comedia cinematográfica ha sido históricamente un campo de investigación difícil de definir y delimitar. Sin embargo, consideramos que es posible dividir los estudios sobre comedia en

¹¹ Si bien, como señala Marina Franco (2014), la ‘teoría de los dos demonios’ no es el resultado de un corpus de textos en el cual se haya elaborado una interpretación de lo acontecido durante la última dictadura cívico-militar, algunos escritos, en particular el prólogo del informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (popularmente conocido como *Nunca más*) elaborado por el escritor Ernesto Sábato, fueron comprendidos por los sectores más progresistas de la sociedad como el germen de dicha teoría. Este ideario sostiene que el espiral de violencia que se dio durante la década del setenta fue el resultado del enfrentamiento entre dos bandos a los que le atribuye la misma responsabilidad: la guerrilla urbana y las Fuerzas Armadas.

dos grandes grupos: aquellos preocupados por develar la esencia del género, y los que, atentos al devenir propio de los géneros cinematográficos, se preocupan por estudiar pequeños corpus de películas cómicas con el fin de determinar las especificidades de la comedia en un tiempo y lugar concreto.

En el primer grupo se pueden agrupar los trabajos de los críticos e historiadores Kristine Brunovska Karnick y Henry Jenkins (2000), Pedro Cano (1999), Jesús González Requena (1986), Luis Hueso Montón (1983) y Gerald Mast (1973). Como señala Luis Ormaechea (2011), en su afán por establecer cuáles son los elementos característicos del género y cuáles son las estructuras narrativas que priman estos estudios caen en generalizaciones que vuelven inespecíficos sus planteos al no pensar el género en términos diacrónicos y contextuales. Sin embargo, algunos de sus aportes, en particular los de Gerald Mast, resultan útiles para pensar el vínculo entre espectador y comedia.

En el otro grupo podemos incluir los trabajos de autores como Thomas Schatz (1981) quien, a partir de la selección de un conjunto reducido de películas, la *screwball comedy*,¹² establece las características de este subgénero a la vez que propone clasificaciones internas y una posible historia del mismo. Si bien la metodología propuesta por Schatz resulta adecuada para el estudio de la comedia, ha sido criticado por centrarse en lo formal y por hacer una lectura evolucionista de los géneros que ignora los cambios en los modos de producción y en el contexto social (Ormaechea, 2011). Otros autores, entre los que se destaca Stanley Cavell (1999), se alejan de este tipo de concepción y proponen un acercamiento diferente. Para este estudioso no es necesario establecer una historia de cada género que narre el nacimiento, el desarrollo y la muerte de éste, sino que de lo que se trata es de encontrar un ‘aire de familia’ entre películas que permita agruparlas y estudiarlas, aunque no todas compartan las mismas características.

Una propuesta interesante, que tiene en cuenta la necesidad de pensar la dinámica de la comedia en relación a contextos histórico-culturales específicos, es la de Geoff King (2002) quien propone entenderla como un modo, una manera particular de crear un universo ficcional, una forma por medio de la cual se pueden presentar materiales de diverso tipo, que está determinada por el contexto, tanto en su producción, su representación, así como en las expectativas y presupuestos del receptor. La propuesta de King es un intento de analizar la relación entre la

¹² Podemos definirla como un tipo de comedia propia del cine estadounidense clásico que surgió en los años treinta, en medio de la Gran Depresión, y que fue dominante durante los años cuarenta. Se caracterizó por narrar historias de enredos amorosos protagonizados por hombres y mujeres pertenecientes a clases sociales distintas (clase media y clase alta).

comedia cinematográfica y las normas, ideas y presupuestos que rigen una sociedad. El autor entiende que uno de los elementos característicos del modo cómico es el alejamiento de las normas de comportamiento de un grupo social determinado. La puesta en crisis de los valores en la pantalla tiene su fundamento en el goce que produce en el espectador el visionado del no acatamiento de las demandas sociales sabiendo que la ruptura de la norma no debe ser tomada demasiado en serio. La comedia entonces puede ser afirmativa, al reírse de las normas, pero finalmente apelar a la armonía y la integración social; o ser disruptiva, al cuestionar las normas que sostiene una sociedad específica, llegando incluso a ser ofensiva cuando logra superar los límites de lo tolerable por el cuerpo social.

Claudia Rausell Köster (1997) también entiende que la comedia tiene un carácter crítico y disruptivo. La autora la define por su “oposición a los códigos que rigen el discurso cinematográfico hegemónico vigente, el realista, es decir aquel susceptible de vehicular o crear Verdad” (1997, p.27). Afirma que debe ser comprendida como un texto que concentra una gran cantidad de efectos cómicos cuya acción principal es romper con la lógica de la narración dominante, es decir desacralizar y degradar lo establecido. Para Rausell Köster, la comedia busca quebrantar las prácticas significantes válidas por lo tanto no puede ser definida como un género dado que este se caracteriza por la estandarización, por el apego a la norma. Propone en cambio, entenderla como un modo cuyo elemento característico es la presencia de efectos cómicos, es decir de recursos narrativos y de puesta en escena que tienen por objetivo el desvío de la norma a la vez que provocar risa.

Para Gerald Mast la comedia “dice inevitablemente algo sobre la relación entre hombre y sociedad” (1979, p. 17) ya sea sosteniendo los valores que la misma pregona o poniéndolos en crisis por medio del personaje principal, un antihéroe que consciente o inconscientemente pone en evidencia las hipocresías de la sociedad. El aporte de Mast está dado por la descripción de un proceso que considera central del efecto cómico y al cual llama distanciamiento. Entiende que cuando el espectador reconoce que lo que está viendo no es real sino una desviación cómica de su mundo, se produce una distancia intelectual-emocional que habilita la reflexión sobre los valores acerca de los que la comedia se burla. De esta manera, se describe una situación imposible, que distorsiona lo real, con el fin de que funcione como una representación metafórica de la acción humana antes que como una representación literal. Mast considera que aún la pieza cómica más escapista y liviana tiene la facultad de hacer reflexionar sobre valores serios.

Xavier Robles (2015) sostiene que la comedia también está atravesada por cuestiones relativas a la transgresión de las normas y valores de una época. A diferencia de King y de Mast, para

el autor la misma adopta una función claramente moralizadora. Partiendo de los planteos de Eric Bentley (1992), afirma que la comedia es indirecta, dado que pone en escena sentimientos y críticas a comportamientos sociales de forma desplazada ocultándolos por medio del humor, para luego castigar la transgresión a la norma haciendo uso del ridículo.¹³ Robles hace hincapié en que el destinatario de la comedia es el público de las clases populares que puede identificarse con los protagonistas a los cuales califica como comunes y corrientes con vicios de conducta. La comedia, por lo tanto, funciona como un corrector de conductas al permitir la identificación del espectador y su liberación al ver puestos en escena sus propios actos incorrectos.

IV. Estudios sobre comedia cinematográfica en Argentina

Los estudios sobre comedia en el cine argentino han abordado en general la producción realizada en el período clásico-industrial (1933-1956). Entre los trabajos a destacar podemos mencionar los realizados por Pascual Quinziano (1992), María Valdez (2000a) y Alejandro Kelly Hopfenblatt (2014; 2019). Si bien plantean recortes teóricos y acercamientos de distinto tipo, para los tres autores la comedia, ya sea en su variante popular o sofisticada, es un género en donde aparecen reflejados los valores morales de la sociedad del momento al mismo tiempo que funciona como un ámbito propicio para poner en escena los conflictos sociales, se vean estos atravesados por lo genérico (*Gender*) o por cuestiones de clase. Es necesario destacar la propuesta de Kelly (2019) quien en su trabajo sobre la comedia burguesa¹⁴ lleva adelante un análisis en donde el devenir del género no está dado solo por las transformaciones en su interior sino por los cambios en las expectativas del público, las necesidades de la industria y por el contacto que establece con otras producciones de la cultura popular y masiva del período, así como también con otras cinematografías hegemónicas a nivel mundial. Esto permite ver que a la hora de estudiar la comedia es necesario pensarla no solo en relación a lo cinematográfico sino también a lo extra cinematográfico.

También resultan destacables un conjunto de trabajos que han abordado críticamente una serie de comedias producidas por la industria local destinadas al público familiar durante las décadas del sesenta y setenta. En tanto nuestro objeto de estudio se vincula fuertemente con la producción cómica realizada durante la última dictadura cívico-militar, es necesario detenernos

¹³ Eric Bentley llevó adelante un análisis de diversos géneros teatrales. Llega a considerar que la comedia posee juicios severos sobre la sociedad y que lo que la separa del drama es el tono frívolo con el cual aborda los temas serios. Señala que el punto de partida del teatro cómico es el sufrimiento pero que su lugar de llegada es el regocijo. La comedia habla en un tono jocoso del dolor.

¹⁴ Kelly Hopfenblatt (2019) define a la comedia burguesa como un modo cómico que pone en escena el mundo de la burguesía nacional de la primera mitad del siglo XX. Es un cine que, desde el humor, muestra las tensiones entre la modernidad y la tradición local.

en algunos de estos abordajes. En primer lugar, debemos mencionar el de Luis Ormaechea (2005) que partiendo de la propuesta de Ferro (1980) y Sorlin (1995) piensa los vínculos entre comedia y sociedad. Analiza cómo la industria optó por realizar comedias con una impronta conservadora en las cuales se proponía un mundo idílico sin conflictos alejado de la conflictividad social que imperaba en el país. En segundo lugar, resulta importante el aporte de Maximiliano Ekerman (2014) que en su trabajo sobre el cine realizado en dictadura analiza una diversidad de producciones cómicas y problematiza los discursos presentes en ellas a la vez que los conflictos que estas tuvieron con la censura. Por último, destacamos los planteos de Marcelo Zumbo (2017; 2019) sobre el cine de Palito Ortega en el cual ahonda en las formas por medio de las cuales este se valió de la comedia familiar y de la comedia de aventuras para construir un cine pedagógico que si bien no fue de propaganda si fue afín al régimen militar.

Con respecto a la producción cómica durante la apertura democrática consideramos importante el aporte realizado por Diana Paladino (1994a y 1994b), quien al analizar el cine cómico del período propone agruparlo en dos categorías distintas en base al público al cual está dirigido. En un primer artículo (1994a), bajo la denominación “comedia”, se refiere a aquellos films de tinte cómico que interpelan al público adulto. Afirma que, a diferencia de otros géneros, la comedia carece de una estructura definida y que más bien responde a una sumatoria de microestructuras que van dando lugar a subgéneros con características propias. A medida que las sociedades van cambiando y los paradigmas sociales se modifican, la comedia debe adecuarse a los mismos para responder a las demandas del público. En este sentido es que la autora destaca que el contexto de apertura del alfonsinismo fue propicio para que la comedia pudiera abordar una serie de temas que durante el período dictatorial no había podido desarrollar. De esta manera es que aparecen las críticas a las medidas económicas del proceso, la corrupción, la hipocresía de la clase media y la represión sexual, entre otros temas emergentes. En un segundo artículo (1994b) Paladino agrupa bajo el nombre de “cine de entretenimiento” a aquellas comedias destinadas al público infanto-juvenil. Lo caracteriza como un cine con claras intenciones comerciales, realizado en poco tiempo y a bajos costos que logra, gracias al éxito sostenido de público, convertirse en el “único que conserva, hasta principios de la década del 90, atisbos de industria en nuestro país” (1994b, p. 155). Esto da cuenta de la productividad del género, la cual fue posible gracias a la popularidad de las estrellas que encabezan estas películas y a los vínculos que el subgénero estableció con otros medios como la radio y la televisión. Esto permitió, entre otros fenómenos, que se produjeran una serie de innovaciones en la estructura narrativa y en el sistema de personajes, producto de

los intercambios realizados con los programas cómicos televisivos en donde predominaba el formato de *sketchs* sucesivos.

Abel Posadas tiene una mirada crítica sobre la comedia producida durante el período. Sostiene que “el cine nacional de esos tiempos [la década del ochenta] no se edifica en el género y las comedias que pueden destacarse son sólo piezas sueltas de una maquinaria ya destartada” (2010, p. 5). Desde el punto de vista de este autor los realizadores y productores, fruto del destape del alfonsinismo y de las ambiciones comerciales de las productoras, se dedicaron a confeccionar comedias de bajo presupuesto y a adosarle al género elementos nuevos que resultaran atractivos para un público ávido de poder ver aquello que hasta hace poco no podían. Así como repudia a las comedias *tits and ass* rescata aquellas escasas producciones a las que considera legítimas por abordar honestamente problemáticas presentes en la sociedad –la corrupción, los conflictos familiares, etc.– desde el humor. Propone para ellas el nombre de “grotesco desaforado” el cual se caracteriza por dar vida a personajes tan tensados, exagerados, animalizados, distorsionados en su humanidad, “sin mayor viso de realidad que el espectador termina pensando: No existe gente [así]” (Ibídem, p. 21).¹⁵ También rescata, en otro texto, aquellas que proponen una mirada problematizadora de la sexualidad alejada de los desnudos injustificados del *tits and ass* y critica a aquellas que intentan romper con los estereotipos de género pero que terminan reafirmando los (Posadas, Speroni y Landro, 2015).

V. Estudios sobre comedia picaresca

Lo que Posadas (2010) llama *tits and ass* tiene una larga historia en el cine argentino, la cual fue analizada por diversos autores. Entre los aportes más importantes podemos destacar los de María Valdez (2005) que aborda las representaciones y los discursos sobre lo sexual presentes en el “cine de hoteles”, al cual entiende como el resultado de la conjunción de la voluntad comercial de los resabios de la agonizante industria cinematográfica y de una lectura superficial de la liberación sexual de los sesenta. Como señala Karina Felitti (2007) estas películas recogieron las transformaciones en la intimidad llevando al terreno de lo público temas del ámbito de lo privado, pero de una forma ambivalente. Por un lado, colaboraron en derribar algunos tabúes; por el otro fueron un importante generador de estereotipos que ayudan a mantener prejuicios e ideas tradicionales en torno a lo sexual. Si bien a lo largo de estas

¹⁵ Posadas se refiere a *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1986) y *Cien veces no debo* (Alejandro Doria, 1990) comedias que adaptan obras teatrales pertenecientes a lo que Beatriz Trastoy (1987) denomina neogrotesco. Desde nuestro punto de vista, características similares pueden encontrarse en otras películas como *Chechela, una chica de barrio* (Bebe Kamin, 1986) y *Seré cualquier cosa pero te quiero* (Carlos Galettini, 1986).

comedias se dan pequeñas desviaciones al discurso oficial, en la clausura de los relatos la norma vuelve a reimplantarse haciendo que la continuidad de la pareja heterosexual quede garantizada (Felitti, 2007; Valdez, 2005).

Con respecto a la comedia picaresca de los setenta podemos mencionar en primer lugar el trabajo de Oscar Traversa (1984) quien analiza, en dos películas de esta modalidad –*A los cirujanos se les va la mano* (Hugo Sofovich, 1980) y *Un terceto peculiar* (Hugo Sofovich, 1981)– la estructura narrativa característica de estos films cómicos, así como también los procedimientos por medio de los cuales buscan causar un efecto cómico. Por su parte, Fernando Varea (2006), Hugo Salas (2006) y María Valdez (2006) llevan a cabo una lectura del modo en relación con el contexto sociopolítico de la última dictadura cívico-militar. Los autores analizan los criterios narrativos y representacionales a partir de los cuales, detrás de la fachada de una comedia escapista, se esconde el discurso ideológico del gobierno de facto. Por su parte, Deborah D’Antonio (2015) realizó un aporte significativo al estudio de la picaresca al centrarse en los vínculos entre la censura, la política cinematográfica del gobierno militar y las matrices de representación propias del género. La autora sostiene que, a pesar de la representación de situaciones por fuera de la moral católica que defendía el régimen, estas películas fueron promovidas por las autoridades y llegaron a convertirse en el modelo cultural hegemónico. Fernando Pagnoni Berns (2016) centra su análisis en el estilo de los directores antes que en los discursos que caracterizan al género. El autor demuestra que al interior de la picaresca hubo unas pocas películas –*Mi novia él...* (Enrique Cahen Salaberry, 1975) y *Basta de mujeres* (Hugo Moser, 1977)– que se animaron a problematizar las ideas imperantes en términos de sexualidad y de vínculos socioafectivos. Por último, Clara Kriger (1994b) lleva adelante un análisis de las películas de esta modalidad cómica realizadas en democracia. Desde su punto de vista, puede verse en ellas una reelaboración de las matrices narrativas y del sistema de personajes que el modo venía desarrollando desde sus inicios, pero atravesados por la influencia de formas narrativas propias de los programas cómicos de la televisión (el formato de *sketch* corto) como resultado de la popularidad creciente de estos shows y del desembarco de guionistas (Juan Carlos Mesa, Salvador Valverde Calvo, Jorge Garayoa) provenientes de este medio al cine picaresco.

Dados los intercambios entre cine y televisión que se dieron en esta modalidad cómica es necesario también repasar algunos de los trabajos más relevantes que han abordado los programas cómicos del período. Entre ellos podemos mencionar el de Oscar Landi (1992), uno de los primeros en pensar el humor televisivo, quien elaboró una clasificación de estos programas teniendo en cuenta las tradiciones reideras presentes en los programas. También es

importante el aporte de Damián Fraticelli (2013, 2019) quien estableció una nueva clasificación, pero centrándose en las transformaciones enunciativas de lo cómico que se fueron dando desde los inicios de la televisión hasta las primeras décadas del siglo XXI.

Objetivos e Hipótesis

Objetivos:

El objetivo general de este proyecto de investigación doctoral es estudiar la modalidad cómica que hemos denominado picaresca en el campo del cine argentino durante los primeros años de la postdictadura. Nuestra intención es analizar, por un lado, los elementos característicos de los ciclos que dieron inicio a la explotación de esta modalidad y que lo convirtieron en un modelo exitoso, y por el otro, cómo dicha modalidad se fue modificando a lo largo del período a estudiar (1982-1994) en relación con las fluctuaciones del contexto político, cultural y cinematográfico. Nos proponemos ahondar en las representaciones y en la producción de sentido por medio de las cuales la comedia puso de manifiesto los cambios culturales y políticos que se produjeron durante la postdictadura, producto de la anulación de la censura, la libertad de expresión y la explosión del destape; a la vez que profundizaremos en los procedimientos por medio de los cuales elementos de esta modalidad penetraron y reconfiguraron con finalidades comerciales otros modos cómicos: la comedia familiar, la comedia testimonial y la comedia romántica.

Para llevar a cabo el objetivo general proponemos desarrollar los siguientes objetivos específicos:

- Analizar los films cómicos más significativos de los dos primeros ciclos de la picaresca cinematográfica desarrollados en las décadas del sesenta y setenta, a fin de establecer claramente las características textuales y las formas en que se representaban las prácticas cotidianas de los individuos y el contexto político y social.
- Realizar un análisis sistematizado y profundo de las comedias picarescas realizadas durante la postdictadura con el fin de establecer sus innovaciones y apuestas respecto a los períodos anteriores, haciendo hincapié en sus características textuales, la producción de sentido y la asimilación de los cambios en el orden político, cultural y cinematográfico.
- Indagar en las vinculaciones que los films picarescos mantuvieron con otras producciones culturales y artísticas del período (los programas televisivos

humorísticos, la producción en video, la incipiente industria pornográfica local), para poder dar cuenta de las modificaciones que dichas relaciones generaron en lo que respecta a la puesta en escena, los personajes, las estructuras narrativas, las temáticas y el universo simbólico.

Hipótesis principal:

En función de estos objetivos, la hipótesis principal de nuestra investigación sostiene que la comedia picaresca realizada durante los primeros años de la postdictadura se desarrolló en estrecha relación con el entramado político y cultural del país y estuvo atravesada por las disputas al interior del campo cinematográfico local. En un contexto de apertura y de recuperación de la democracia, se produjeron al interior de esta modalidad una serie de modificaciones sustanciales en relación con las particularidades del género en el período dictatorial. Estas transformaciones también estuvieron determinadas por la abolición de la censura; la libre expresión por parte de los realizadores, productores y agentes cinematográficos; las nuevas demandas del público ávido de ver en la pantalla aquello que hasta la caída de la dictadura estaba prohibido; los proyectos gestionados por las distintas administraciones del INC, y las necesidades y exigencias de la industria cinematográfica cuya estabilidad se veía amenazada por las constantes alteraciones de la economía nacional.

Hipótesis secundarias:

- La comedia picaresca cuenta con tres ciclos –el cine de hoteles, el cine de Olmedo y Porcel, y la picaresca del destape– cada uno con características propias.
- La picaresca del destape, realizada durante la postdictadura, transitó entre la reproducción y/o reformulación de modelos desarrollados en ciclos previos y la emergencia de formas innovadoras que surgieron al calor de la apertura política y la eliminación de la censura.
- Producto del destape, que permeó a toda la industria del entretenimiento, la comedia picaresca vio alterada su identidad por lo que incorporó una serie de novedades con el fin de ponerse a tono con las nuevas exigencias del público.
- El tercer ciclo picaresco desarrolló un discurso acerca de la transición democrática en donde se interrelacionaron el sexo y la política.
- En esta nueva versión se profundizaron las contradicciones presentes en el texto picaresco en relación a los roles de género y a la representación de la mujer como objeto de deseo masculino.

- Como parte del proceso de reformulación de la picaresca esta vertiente cómica expandió sus límites hacia otras modalidades. En el caso de la comedia familiar, la modalidad se transformó por medio de la incorporación de una serie de elementos propios de la picaresca (sus estrellas cómicas masculinas, un humor tibiamente sexual, la presencia de mujeres esculturales semidesnudas), dando lugar a una nueva tendencia que denominamos picaresca para toda la familia.
- En tanto modalidad cómico-popular, otros modos de la comedia como la testimonial y la romántica se apropiaron de recursos de la picaresca con el fin de ampliar sus públicos.
- La picaresca, y las modalidades que de ella se derivan, todas ligadas a la industria cinematográfica nacional, sufrieron los vaivenes de la economía nacional y lograron reconfigurarse estableciendo vínculos intermediales con programas cómicos televisivos, en el caso de la comedia familiar, y con la industria del video, en el de la comedia picaresca.
- La industria del video, en tanto campo en construcción con límites poco claros, permitió que la picaresca se relacionara con modalidades cómicas desarrolladas por este nuevo medio expresivo –el video concert– y con géneros ajenos a lo cómico –el *sexploitation* y la pornografía–.

Fundamentación teórica

El marco teórico de la investigación está estructurado a partir de cuatro ejes. El primero de ellos está conformado por los aportes de una serie de autores que abordaron temas que están interrelacionados como son los de comedia, lo cómico, lo humorístico y la risa. Desde nuestro punto de vista la comedia cinematográfica es un tipo de producción cultural con un fuerte vínculo con el contexto sociocultural en el cual se produce. Como señalamos anteriormente diversos autores, entre ellos Geoff King (2002) y Gerald Mast (1979), entienden que la comedia tiene un carácter ambiguo dado que, si bien la condición de posibilidad de la risa es el alejamiento de la norma, su intención no siempre es la misma.

Dentro de los pensadores que consideran que lo cómico tiene un potencial crítico se encuentra Mijail Bajtín (1980) quien, en su estudio de la cultura popular del Renacimiento, señala que la risa carnalesca está propiciada por la degradación de los valores dominantes, de lo espiritual y de lo sagrado. Es decir, por la inversión, la exageración, la deformación, y la imposición de lo profano por sobre lo religioso. La risa entonces es producto de la impugnación de las jerarquías. Por su parte, Robert Escarpit (1962) señala que la risa es generada por el accionar

no conformista de los cómicos. Su no conformismo se traduce siempre en la suspensión de una o varias evidencias en un comportamiento social, en desarmar la lógica de lo establecido. Estas ideas nos permiten pensar el interés que despertaba, en el período dictatorial y en la postdictadura, el modo picaresco. La grosería, la procacidad y el no acatamiento de las normas de comportamiento provocaban entonces un goce en el espectador adulto. Sin embargo, estas comedias no pueden ser comprendidas en su totalidad desde esta perspectiva dado que los finales de las películas que adhieren a esta modalidad plantean una vuelta a la norma y un castigo para quien rompe los códigos establecidos.

El sociólogo Peter Berger (1999) entiende que dentro de los posibles usos de lo cómico está el de llevar adelante un ataque contra una idea o programa determinado. Las sociedades, a lo largo de la historia, desarrollaron diferentes formas de reírse de las instituciones y del poder. Adosada a la función crítica, se encuentra la función pedagógica. Lo cómico puede ayudar a develar una realidad, a señalar una falla, a reconocer lo indeseable. Henri Bergson (1973), por su parte, entiende que la risa tiene un carácter punitivo. La risa es un gesto social que tiene la función de denunciar los vicios sociales y los comportamientos reprobables. La comicidad propia del modo testimonial, tanto en la versión costumbrista como en la picaresca, puede ser pensada a partir de estos planteos. La crítica que estas comedias realizan de la clase media porteña (de su hipocresía, de sus prejuicios) tiene la intención de impugnar la forma en que los hombres y mujeres de dicha clase se comportan. Al mismo tiempo adopta un carácter pedagógico que se puede ver en la lectura que estas comedias realizan en relación a lo que los realizadores entienden como el comportamiento de gran parte de la sociedad.

También es necesario tener en cuenta una serie de propuestas que discuten los alcances críticos de la comedia y de lo cómico. Umberto Eco (1986a, 1989) propone como propio de lo cómico la violación de una norma interiorizada. El efecto cómico se produce justamente cuando el observador reconoce la regla que se rompe, entiende la significación de la misma y goza con su ruptura momentánea. Desde el punto de vista de Eco no hay liberación o transformación posible en el ámbito de lo cómico. No hay un llamado a la transformación social en la risa.

Un segundo eje está dado por los aportes de una serie de estudios que ahondan en las relaciones entre cine y sociedad. Nos referimos a las investigaciones de Marc Ferro (1980) y Pierre Sorlin (1995). En la teoría que Ferro desarrolló sobre los vínculos entre cine e historia, el cine es entendido como un agente de la historia. Esta lectura sostiene que el cine puede tener un impacto en tanto medio de difusión de la cultura oficial o puede ayudar a crear una contracultura y transformar o cambiar los procesos sociales y políticos. Es decir que funciona como un elemento constitutivo de las memorias sociales dado que en ellas se puede observar,

tanto en las formas narrativas como en las historias que se narran, el entramado de relaciones socioculturales de cada época. Sorlin (1995), por su parte, sostiene que el cine es un producto cultural atravesado por las mentalidades de una época. Las películas son el resultado de una mirada, de un recorte determinado por una mentalidad, que produce estereotipos visuales propios de una formación social. Son expresiones ideológicas, es decir “manifestaciones parciales del sistema de simbolización que es la ideología de cierta época” (1995, p.189). Estas ideas nos permiten pensar a las comedias del período de la postdictadura como discursos sociales en los cuales es posible desentrañar la presencia de una serie de ideas acerca de la sociedad y de la política, presentes en el imaginario social de la época. En tanto discurso social que no refleja la realidad sino que la reconstruye a partir de una mirada ideologizada es posible ver cómo el cine cómico de la postdictadura, en particular en las modalidades testimonial y dramática, desarrolló una serie de críticas centradas en los prejuicios y comportamientos de la clase media porteña, al mismo tiempo que perpetuó, en la modalidad picaresca y en la infantil, una serie de estereotipos vetustos sobre lo femenino y lo masculino, que a pesar de su remanencia seguían siendo populares.

Nuestro tercer eje teórico parte de los estudios sobre cultura popular y cultura masiva. Como señala Aníbal Ford (1994) la cultura popular y la cultura masiva están íntimamente relacionadas. El crecimiento de los medios masivos de comunicación se dio sobre la base de la explotación y de la apropiación de los temas y de las formas de expresión propias de la cultura popular. Por lo tanto, existe entre ambas una relación desigual y asimétrica pero que al mismo tiempo resulta productiva. Jesús Martín-Barbero (1987) entiende la dinámica entre ambas de forma similar, pero avanza un paso más. El autor afirma que existen en la cultura popular de América Latina una serie de matrices culturales que estructuran la identidad de las clases populares y que son las que intervinieron en la constitución de la cultura de masas. En la actualidad, éstas ya no se pueden pensar por separado y por ello en otro de sus textos Martín-Barbero (1998) propone el concepto de “cultura popular masiva” para denominar aquellas narrativas masivas que circulan por los medios industriales y que están íntimamente vinculadas con las matrices culturales de los sectores populares. Desde la perspectiva de este autor la circulación se vuelve central para pensar el fenómeno dado que es a partir de ella que se produce un tránsito que da lugar a constantes reinterpretaciones de las matrices culturales, por parte de los productores y de los consumidores, que generan nuevas variantes. La propuesta de este autor nos permite analizar el tipo de intercambios que se dieron entre los intereses comerciales de los productores y de los realizadores, los gustos y las opiniones políticas y morales de los consumidores y las ideas que desarrollaba la prensa en sus críticas; y qué tipo de influencia

tuvieron en el resultado final de las comedias estrenadas en el período. Estas ideas, también permiten explicar qué clase de relaciones se dieron entre los intereses de la industria cinematográfica y los del Estado como órgano financiador teniendo en cuenta las ideas que circulaban en dichos años con respecto al pasado reciente.

El último de nuestros ejes toma una serie de ideas y conceptos elaborados por Raymond Williams (2012). De acuerdo a este autor, cualquier producción cultural puede ser pensada como un espacio fluctuante en el que coexisten distintas variantes representacionales que ocupan estratos diferentes dentro del campo cultural. El lugar que ostentan al interior del campo estas diversas formas culturales está dado por la capacidad de responder a los cambios sociales y culturales de una sociedad. Siguiendo a Williams es posible pensar que el declive paulatino de ciertos modos cómicos, así como la consagración y la aparición de otros responde a los cambios en el campo cultural y a la forma en que cada modo respondió a los intereses y demandas del público. Por dominante, el autor entiende un tipo de producción cultural que se encuentra en el lugar central del campo. Dentro del concepto remanente engloba aquellas que se siguen produciendo porque continúan siendo significativas para amplios sectores del público, aunque ya no responden al sentimiento de una época. Por emergente entiende a aquellas producciones que intentan responder a las demandas del público del período y contribuyen a modificar el campo. A partir de estos planteos podemos trazar una posible historia interna de la modalidad picaresca. El primer ciclo, denominado cine de hoteles, puede pensarse a partir del concepto de emergente. Es decir, un intento de respuesta por parte de la industria cinematográfica a las demandas de un público cuyas costumbres sexuales comenzaban a modificarse. El segundo ciclo, la picaresca de Olmedo y Porcel, puede ser interpretado como la forma dominante de esta modalidad, como aquella que logró trascender a su época y que sirvió como modelo para ciclos posteriores. La producción realizada durante la postdictadura –la picaresca del destape, la comedia brillante erótica, el testimonial picaresco y las comedias directo a video– pueden ser comprendidas desde el concepto remanente, dado que son intentos de continuar explotando una modalidad que comienza a no sintonizar con el cambio de época. La picaresca para toda la familia puede pensarse como el único intento de reescritura de una modalidad emergente cuyo éxito entre el público joven le permitió una sobrevida tanto en el cine como en otros medios.

Planteos metodológicos

Para llevar adelante esta investigación partiremos de lo propuesto por Geoff King (2002) quien sostiene que es necesario cruzar tres líneas de estudio para poder estudiar las complejidades

del cine cómico. El autor entiende que el análisis formal debe complementarse con el histórico-cultural y el industrial dado que la comedia, al igual que otros productos de la cultura popular-masiva, es el resultado de largas tradiciones culturales que son reconfiguradas por los actores sociales en un tiempo y un espacio determinado.

En lo que respecta al análisis formal, proponemos abordar los films que componen el corpus de estudio a partir de la propuesta desarrollada por el análisis textual aplicado al cine. Esta metodología propone entender al “cine como espacio de un discurso sistemáticamente organizado” (Stam, 2001, p. 218). Desde esta perspectiva la tarea del analista es ahondar en los sistemas internos de cada obra, es decir que debe estudiar “la estructura o red de significados sobre las que se constituye el texto como unidad coherente” (Ibídem, 2001, p. 219). Con el fin de desentrañar la estructura de cada película, esta metodología hace foco en la organización inmanente de los films y en las interrelaciones de sus diferentes niveles –la estructura narrativa, el sistema de personajes, la puesta en escena, el nivel enunciativo y el plano semántico–. Aplicar el análisis textual a las comedias de nuestro corpus nos permitirá identificar las características que singularizan a cada film cómico. Para llevar adelante nuestro propósito recurriremos a lo que Santos Zunzunegui (1996) denominó “microanálisis fílmico” que procura seleccionar “pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa” (1996, p. 15).

Es necesario señalar que el análisis textual no se limita al abordaje de lo inmanente de un film sino que también se preocupa por trazar los vínculos que este establece con otras producciones textuales próximas o lejanas. Jesús González Requena (1980) entiende que el texto fílmico debe ser comprendido como un “discurso semióticamente heterogéneo”, es decir como el resultado de la interacción de diversos elementos. El film es un discurso naturalmente polifónico por lo que para poder comprenderlo hay que ahondar en la periferia del texto. Por lo tanto, el análisis textual no solo estudia lo singular de cada obra, sino que también aborda las relaciones intertextuales entre films próximos o alejados.

En tanto que en el corpus de comedias seleccionadas en la tesis los vínculos con otras obras no se limitan a lo cinematográfico, sino que también contempla producciones de otros medios y disciplinas artísticas, consideramos necesario incorporar a nuestra metodología una serie de herramientas desarrolladas por distintos teóricos que proponen el abordaje de estos intercambios desde el concepto de intermedialidad. Como señala Irina Rajewsky (2020) esta noción hace referencia a aquellos fenómenos artísticos en donde se producen cruces o

intercambios entre distintos medios. Para analizar este “diálogo intermedial” recurriremos a los aportes de Rajewsky y de Victoria Guarinos (2007).

Si la comedia, tal como señalan los diversos autores mencionados como parte de nuestro marco teórico, se caracteriza por ser un discurso que se aleja de las normas sociales, para poder analizarla es necesario comprender cuál es el contexto social, político, económico y cultural en el cual es producida. Es decir, lo cómico solo puede ser entendido en relación al entorno del cual emerge. Por ello como complemento del análisis textual y del intermedial proponemos sumar los aportes de autores como Geoff King (2002), quienes a la hora de analizar la comedia cinematográfica tienen en cuenta el marco histórico y cultural en el cual fueron creadas las producciones que analizan. Un antecedente importante para nuestro estudio es el de Barry Jordan (2004) cuyo trabajo analiza las tensiones entre el apego y la ruptura de la norma en la comedia erótica del destape español combinando el análisis formal con el histórico-cultural.

En lo que respecta a lo industrial se seguirán los planteos de Rick Altman (2000), autor que se aleja de las formulaciones esencialistas de los géneros cinematográficos para entenderlos como entidades complejas e inestables que se construyen en un proceso continuo y que son factibles de tener un desarrollo con un principio y un fin o mutar. Para este autor las modificaciones que sufre un género son producto de la interrelación entre los distintos usuarios (directores, guionistas, productores, público, prensa), capaces de modificarlos con sus intervenciones interpretativas.

Estructura de la tesis

Para lograr el objetivo general de nuestro proyecto de investigación hemos decidido que la tesis conste de una introducción, cinco capítulos y un apartado final dedicado a las conclusiones de nuestro trabajo.

En el primer capítulo se abordarán los ciclos de la comedia picaresca previos a la postdictadura: el cine de hoteles y aquel conformado por las películas protagonizadas por Alberto Olmedo y Jorge Porcel. Esto permitirá esclarecer las características generales del modo al mismo tiempo que establecer la historia interna de este tipo de comicidad. El análisis se centrará en aquellos elementos que consideramos constitutivos y definitorios de esta modalidad cómica. En primer lugar, nos detendremos en el desarrollo de la lógica cómica propia de la picaresca: el “humor sexual interruptus” (León-Frías, 2016). Para ello ahondaremos en la forma en que, en ambos ciclos, se construyeron los *gags* con contenido sexual a la vez que en el uso particular de las malas palabras y del doble sentido. En segundo lugar, nos detendremos en los espacios sexualizados en los cuales transcurren estas películas, los hoteles y los bulines, y en los

personajes característicos de la modalidad: el pícaro –y sus diferentes encarnaciones– y los tipos femeninos que pueblan estas comedias –las esposas y las amantes–. Para llevar adelante este análisis tendremos en cuenta el contexto social y cultural en el cual fueron creadas y desarrolladas estas modalidades. Al centrarnos en estos elementos nos será posible ahondar en una de las características centrales de esta modalidad cómica: la tensión entre el apego al conservadurismo y la subversión de la moral sexual.

En el segundo capítulo realizaremos un análisis sistematizado y profundo de las comedias picarescas destinadas a un público adulto estrenadas durante la postdictadura con el fin de establecer sus innovaciones y apuestas respecto a los ciclos anteriores. Al destinar este capítulo a este conjunto de películas podremos profundizar en las formas por medio de las cuales la comedia puso de manifiesto los cambios culturales y políticos que se produjeron luego de la recuperación de la democracia, producto de la anulación de la censura, de la libertad de expresión y de la explosión del destape. El estudio se detendrá en las formas por medio de las cuales esta nueva versión de la comedia picaresca se presentó ante su público. Nuestra intención es ahondar en las reflexiones acerca del nuevo contexto que atravesaba el país en el que realizaron estas películas. A su vez, nos proponemos analizar la autoconstrucción por medio de la cual esta modalidad se presentó a sí misma como parte de una ‘nueva mentalidad’, una cercana a la que proponían el destape y los discursos democráticos, alejada de una ‘vieja mentalidad’, una que aparece asociada a la dictadura cívico-militar. A su vez, se examinarán las contradicciones presentes en los textos filmicos en relación a esta ‘nueva mentalidad’ de la que dicen formar parte.

El tercer capítulo se detendrá en lo que hemos llamado picaresca para toda la familia, con el propósito de analizar como la comedia para toda la familia, una modalidad cómica exitosa y con una larga trayectoria en el cine argentino, se vio alterada producto de la penetración que la picaresca fue logrando en otras modalidades de representación cómicas durante la postdictadura. Se llevará adelante un análisis de las transformaciones que se produjeron al interior de esta modalidad durante este período, años en los cuales tuvo una popularidad inusitada, con el fin de explicar el proceso por medio del cual estas películas lograron tener gran aceptación en el público y por qué, hacia el fin de la década, luego de abandonar las salas conquistaron un lugar en las pantallas de la televisión. Con este fin, analizaremos tres modelos: el desarrollado por la productora Aries Cinematográfica de la mano de sus dos estrellas, Alberto Olmedo y Jorge Porcel, y de un nuevo director, Enrique Carreras; el elaborado por Argentina Sono Film y creado con el fin de competir con el desarrollado por Aries, y el realizado por esta

misma productora por medio del programa *Brigada Cola* (1992-1994) en su desembarco en la TV en los primeros años de la década del noventa.

El cuarto capítulo se detendrá en una serie de casos particulares pertenecientes a dos modos cómicos distintos, en donde la picaresca aparece como un intertexto, pero cuya influencia no llegó a transformar la modalidad por completo como pasó con la comedia familiar. El objetivo de este capítulo es establecer cuáles fueron los alcances de la influencia de la picaresca en otros modos de la comedia cinematográfica que se desarrollaron durante el período. En un primer apartado se abordarán los intercambios entre la comedia testimonial y la comedia picaresca. Nos interesa pensar hasta qué punto la inclusión de elementos picarescos, que tenían un propósito fundamentalmente comercial, resultó útil para construir una representación crítica de la clase media, el objetivo principal de las comedias testimoniales. Luego se trabajarán los vínculos entre la comedia romántica y la picaresca. En este segundo apartado se abordarán una serie de antecedentes que nos permitirán comprender cómo dos modelos tan distintos lograron cruzarse. Luego se desarrollará el análisis de lo que consideramos puede denominarse comedia brillante erótica.

El quinto capítulo, se detendrá en expresiones cercanas al mundo de la picaresca, pero alejadas del ámbito cinematográfico. Es decir, se analizarán aquellas expresiones vinculadas a esta modalidad que no pasaron por los cines, pero que forman parte de un entramado intermedial que se fue creando durante este período gracias a la expansión del video hogareño. El análisis se concentrará en un conjunto específico de producciones audiovisuales con el objetivo de analizar las formas en que este tipo de comicidad se fue diversificando en distintos medios al mismo tiempo que desaparecía de los cines. A su vez analizaremos la expansión de los límites en relación a la representación del sexo por medio de la vinculación con otros géneros en donde la sexualidad tiene una fuerte presencia: el *sexploitation*, el cine erótico y la pornografía. Por último, nos detendremos en la obra de Víctor Maytland, pionero del porno local, cuyo cine puede ser englobado bajo el rótulo de porno picaresco, un cine con escenas de sexo explícito que no tiene por principal objetivo la excitación del espectador sino provocar risa.

Corpus audiovisual

La selección de obras destinadas al análisis que a continuación se detalla responde a dos premisas: por un lado, tomar los ejemplos más representativos del cine picaresco argentino; por el otro, dar cuenta del fenómeno en toda su amplitud.

Cine de hoteles: *La cigarra no es un bicho* (Daniel Tinayre, 1963), *Hotel alojamiento* (Fernando Ayala, 1966), *El bulín* (Ángel Acciaresi, 1969)

Cine de Olmedo y Porcel: *Los caballeros de la cama redonda* (Gerardo Sofovich, 1973), *Hay que romper la rutina* (Enrique Cahen Salaberry, 1974), *Los hombres piensan solo en eso* (Enrique Cahen Salaberry, 1976), *Las turistas quieren guerra* (Enrique Cahen Salaberry, 1977), *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo* (Hugo Moser, 1978), *Las mujeres son cosa de guapos* (Hugo Sofovich, 1980)

Picaresca del destape: *El telo y la tele* (Hugo Sofovich, 1985), *Mirame la palomita* (Enrique Carreras, 1985), *Camarero nocturno en Mar del Plata* (Gerardo Sofovich, 1986), *Las lobas* (Aníbal Di Salvo, 1986), *Las minas de Salomón Rey* (Gerardo Sofovich, 1986), *Las colegialas* (Fernando Siro, 1986), *El manosanta está cargado* (Hugo Sofovich, 1987)

Picaresca para toda la familia: *Te rompo el rating* (Hugo Sofovich, 1981), *Los fierecillos indomables* (Enrique Carreras, 1982), *Los extraterrestres* (Enrique Carreras, 1983), *Brigada explosiva* (Enrique Dawi, 1986), *Brigada explosiva contras los ninjas* (Miguel Ángel Fernández Alonso, 1986), *Los colimbas se divierten* (Enrique Carreras, 1986), *Rambito y Rambón, primera misión* (Enrique Carreras, 1986), *Exterminateiros IV, como hermanos gemelos* (Carlos Galettini, 1992), *Brigada Cola* (1992-1994)

Testimonial picaresco: *Se acabó el curro* (Carlos Galettini, 1983), *La clínica del Dr. Cureta* (Alberto Fischerman, 1987)

Comedia brillante erótica: *Mi novia el...* (Enrique Cahen Salaberry, 1975), *Basta de mujeres* (Hugo Moser, 1977), *Un toque diferente* (Hugo Sofovich, 1977), *Departamento compartido* (Hugo Sofovich, 1980), *Los reyes del sablazo* (Enrique Carreras, 1984), *Me sobra un marido* (Gerardo Sofovich, 1987), *Susana quiere, el negro también* (Julio De Grazia, 1987)

Video concert: *El rey del Café Concert* (Diana Álvarez, 1984), *Videorisa* (Fernando Siro, 1988), *Humor en caliente* (Luis Rodríguez, 1989), *Corona presidente* (Horacio Guisado, 1995)

Telefilms picarescos: *Y...dónde está el hotel?* (Julio Laffont, 1989), *Trolos, sordos y locas* (Pablo Bellini, 1991), *Experto en ortología* (Andrés Redondo, 1991), *Tachero nocturno* (Carlos Galettini, 1993), *Maestro de pala* (Emilio Vieyra, 1994), *Expertos en tetología* (Julio Lafont, 1992)

Videos picarescos: *A la cocina con Porcel* (Fernando Siro, 1990), *Los reyes de la risa* (Nicolás Carreras, 1988), *A mi mujer la atiendo yo* (Alfredo Lepore, 1989) y *Ud... nunca tuvo un amante?* (Alfredo Lepore, 1989)

Porno picaresco: *Las tortugas mutantes pinjas* (Víctor Maytland, 1991), *Los Porno Sin Son* (Víctor Maytland, 1992)

Capítulo I: Los comienzos de la comedia picaresca

Introducción

Jesús Martín-Barbero (1987) señala que existen una serie de matrices culturales que son constitutivas de la cultura popular-masiva latinoamericana que, dada su fuerte capacidad de interpelar al público de sectores populares, tienen la particularidad de poder ser reformuladas dando vida a nuevas producciones. Para este autor, la matriz que atraviesa gran parte de la cultura popular y masiva de la región es el melodrama. Sin embargo, en una serie de breves comentarios postula a “lo cómico como la otra vertiente de la matriz popular” (Martín-Barbero, 1987, p.130). A partir de esto afirma que los comediantes populares han interpelado históricamente a un público plebeyo que podía verse reflejado en los antihéroes torpes y grotescos que, con su lenguaje burdo y soez, se burlaban de la corrección y de los buenos modales de las clases dominantes. Esta segunda matriz cultural fue reelaborada por distintas disciplinas creando narrativas masivas que circularon por distintos medios de comunicación y por diversas producciones artísticas. Cuando el cine la incorporó, y la reformuló, dio vida a múltiples variantes. Entre ellas se encuentra un tipo de comedia centrada en lo sexual que logró convertirse en uno de los subgéneros más populares de toda Latinoamérica. En Brasil fueron conocidas como *pornoanchadas*, un término despectivo que la crítica local colocó debido al alto contenido sexual que primaba en ellas; y en México como *sexycomedias* o *cine de ficheras*, nombres que también dejan en claro que lo sexual tenía un peso importante en estas películas. En la Argentina, se las llamó comedias picarescas,¹⁶ y fueron desde sus inicios una de las producciones más exitosas del cine argentino.

¹⁶ Somos conscientes de que el término picaresca está asociado en la lengua castellana a un género literario específico, la novela picaresca española. Sin embargo, consideramos que esto no impide que utilicemos este adjetivo para referirnos a una modalidad cómica propia de la historia del cine argentino. Son dos los motivos por los cuales entendemos que es válido utilizar esta palabra. Por un lado, es un término al que recurrieron los propios hacedores y comercializadores de estas películas para clasificarlas. Alejandro Kelly Hopfenblatt (2017) señala que ya en los años cincuenta existieron publicidades que utilizaron este término para promocionar un conjunto de comedias con el fin de distinguirlas de aquellas en donde el sexo era abordado de forma más conservadora. Obras posteriores se apropiaron del término y lograron instalarlo como una subcategoría de la comedia nacional. Más tarde, el uso fue difundido por la crítica periodística y retomado por estudios dentro del ámbito académico. Teniendo en cuenta lo expuesto, es posible comprender que se forjó un proceso de autodefinición por parte de la modalidad que nos habilita a usarlo. Por otro lado, encontramos en el trabajo de Dominique Maingueneau (2008), una descripción del universo de la literatura picaresca que entendemos está en la misma línea del que crean las películas de este modo: un relato en el cual el protagonista, el pícaro, debe ingeniárselas para poder tener sexo; la presencia de lo carnal como un elemento de transgresión; el uso de recursos como el chiste y el doble sentido con el fin de lograr una comicidad centrada en el sexo; la presencia de valores masculinos y cierta hostilidad hacia la mujer (Maingueneau, pp. 23-28).

Si bien esta modalidad logró mantenerse vigente durante un período extenso de tiempo esto no implica que haya perdurado inalterable con el paso de los años. Por el contrario, en tanto producto industrial pensado para un público masivo estas comedias sufrieron una serie de transformaciones con el objetivo de no perder audiencia y poder continuar con su explotación. Siguiendo los postulados que Rick Altman (2000) elaboró en relación al funcionamiento de los géneros cinematográficos es posible pensar que en cada una de las modalidades mencionadas existieron diversos ciclos que se dieron como resultado de las mutaciones en las demandas y gustos del público y de las necesidades de los estudios y productoras.

Dentro del ámbito de la comedia picaresca cinematográfica argentina identificamos tres ciclos. El primero, que da inicio a la modalidad y que siguiendo la denominación elaborada por María Valdez (2005a) llamaremos cine de hoteles, surgió en la primera mitad de la década del sesenta y fue explotado hasta fines de la década del ochenta. El segundo, que por medio de la reformulación de elementos del ciclo inicial dio una nueva vida al modo, comenzó a ser explotado en la década del setenta y fue muy popular hasta que a fines de los ochenta se produjo el fallecimiento de Alberto Olmedo, una de sus máximas estrellas. Luego de esta fase que denominamos ciclo de Olmedo y Porcel nos encontramos con una nueva y última reconfiguración, a la cual hemos denominado picaresca del destape, que se desarrolló durante los primeros años de la postdictadura. Con el objetivo de poder analizar en detalle los procesos de reformulación que se dieron en esta última versión de la modalidad, en el capítulo inicial de nuestra investigación estudiaremos detenidamente los dos primeros ciclos, dejando para el capítulo dos el análisis pormenorizado del tercer ciclo.

El capítulo tendrá la siguiente estructura. Una primera parte estará dedicada al análisis del cine de hoteles. Como punto de partida realizaremos una contextualización del período en el cual se produjo la emergencia de esta modalidad para luego llevar adelante el abordaje de sus características principales. Luego nos concentraremos en aquellos elementos que consideramos centrales del cine picaresco: el pícaro como personaje nodal, la creación de espacios sexualizados como epicentro para las historias, la concepción del sexo desde lo cómico y el tratamiento del erotismo. En un segundo apartado se analizará el segundo ciclo de esta modalidad, en el que los actores Alberto Olmedo y Jorge Porcel fueron el centro productivo-creativo. Luego de describir pormenorizadamente el período en el cual se constituye esta nueva versión de la modalidad analizaremos los personajes masculinos, en tanto relectura del pícaro, y los arquetipos femeninos característicos de este tipo de comedias: la amante y la esposa. Luego haremos lo propio con el tipo de comicidad desarrollada por esta modalidad: los *gags* con contenido sexual y el uso de las malas palabras y del doble sentido. Al centrarnos en estos

elementos nos será posible ahondar en una de las características centrales de esta modalidad cómica: la tensión entre el apego al conservadurismo y la subversión de la moral sexual. Por último, se hará hincapié en cómo el contexto político e ideológico se hace presente aún en un cine que se propone a sí mismo como evasivo.

El primer ciclo de la comedia picaresca: el cine de hoteles

I. Los años 60: modernización cultural y liberalización de las costumbres sexuales

El 16 de septiembre de 1955 se produjo el alzamiento de un grupo de militares insubordinados contra el gobierno constitucional de Juan Domingo Perón. El triunfo de la autodenominada Revolución Libertadora no sólo implicó el fin del gobierno peronista y la proscripción del partido justicialista por más de quince años, sino también el inicio de una nueva etapa en donde predominó la inestabilidad política (Cavarozzi, 2006). Este período, de acuerdo a Oscar Terán (2008), estuvo atravesado, entre otras disputas, por discusiones en torno al concepto de modernización y los alcances de la misma. Luego del golpe de Estado existió un consenso en relación a la necesidad de ‘desperonizar’ el país. Distintos sectores coincidían en entender a la etapa peronista como un momento de atraso que era necesario dejar atrás, ajustarse a la realidad internacional, y modernizar el país. Para poder cumplir con ese objetivo era necesario realizar una transformación radical de la sociedad en todos los aspectos. Marcos Novaro (2010) resume el período de esta forma:

La época se caracterizó, en suma, por la mutación acelerada de las expectativas, el abandono de viejas costumbres, la diferenciación social, y a raíz de todo ello, la incertidumbre. Eso produjo un hondo impacto en la percepción del mundo y de la situación que vivía la sociedad argentina hasta entonces, estable y cerrada. (p. 53)

A nivel económico, con el gobierno de Arturo Frondizi comenzó a imponerse como perspectiva dominante el desarrollismo. En un principio el nuevo gobierno logró obtener una serie de éxitos –una alta tasa de inversiones extranjeras, un fuerte crecimiento industrial que a su vez implicó una mejora en los salarios de la clase trabajadora y la aparición de nuevos empleos para las clases medias, una ascendente expansión de las urbes– pero paulatinamente entró en choque con la realidad nacional –demandas sindicales, pérdida de fuentes laborales en el interior del país, crecimiento de asentamientos en los cordones periféricos de las grandes ciudades–, por lo

que perspectivas más conservadoras fueron ganando terreno en gobiernos posteriores (Novaro, 2010).

A su vez se produjo una modernización en el campo cultural. Uno de los ámbitos en donde se plasmó de forma más fuerte este proceso fue en las universidades con la creación de nuevas carreras del campo de las humanidades –Sociología y Psicología son dos buenos ejemplos– y con la aplicación de una serie de políticas que la entronizaron como el lugar más importante dentro del campo de la investigación. También sucedieron transformaciones importantes en el campo del arte y la literatura. Señala Gonzalo Aguilar (2005) que a lo largo del período los proyectos artísticos y literarios pueden encuadrarse dentro de dos extremos: el de la experimentación y el de la militancia política. El autor afirma que la producción cultural del período sufrió cambios radicales de forma muy acelerada. Pasó de regirse por el imperativo de la renovación del lenguaje como forma de ruptura con los mandatos imperantes en cada subcampo del arte a comprender que la innovación formal y temática debía estar al servicio de una transformación mayor, de un cambio de sistema social, es decir, al servicio de la revolución.

El cine no fue ajeno a estas transformaciones. A partir de mediados de la década del cincuenta se comenzó a producir una fractura en el sistema tradicional de producción y realización que dominó en el cine argentino desde los primeros intentos de industrialización luego de la llegada del sonoro. Como resultado de la crisis del modelo industrial, estructurado sobre los géneros y el sistema de estrellas, y de ciertos factores económico-políticos, las restricciones al ingreso de celuloide y el aumento de los costos de producción, se produjo entre 1953 y 1959 el cierre de un número importante de estudios y casas productoras (España, 1998). Con el golpe de Estado del 55 y el fin del apoyo estatal al cine, la crisis parecía terminal, hasta que en 1957 se sancionó una nueva ley que favoreció la producción industrial y permitió un ligero crecimiento. Los sesenta encontraron al cine en franca competencia con un nuevo enemigo, la televisión. Con el fin de combatirla la industria cinematográfica se dedicó a la explotación de fórmulas cuyo éxito estaba probado, a usufructuar a los ídolos de la pantalla chica y al relanzamiento de viejas figuras del período clásico incorporando novedades técnicas entre las que se destaca el Technicolor (Anchou, 2005).

En paralelo a este proceso sucedió otro que, protagonizado por un conjunto de jóvenes cineastas, renovó la producción de la cinematografía local. Enfrentados estéticamente e ideológicamente al viejo cine de estudios, estos cineastas encabezaron la modernización del campo cinematográfico local. Formados en cineclubes y en el cortometraje, estos noveles cineastas se alejaron de los tópicos explotados por el cine de entretenimiento local, y se

lanzaron a retratar las vicisitudes y las preocupaciones de sus coetáneos. Deliberadamente abandonaron los estudios para recorrer, junto a sus personajes, la ciudad. Una urbe que resultaba expulsiva y sintetizaba los males de una sociedad que truncaba los proyectos de la juventud. Si bien fue un cine que buscó retratar la realidad, esta se limitó en muchos casos, a la de sectores de una clase media urbana, dejando de lado a los sectores más desprotegidos que aparecieron en sus películas ya sea como trasfondo o como “un retorno de lo oprimido que inscribe en la diégesis de los films de forma aberrante –en el sentido de desvío momentáneo o tropiezo indeseable–” (Cerdá, 2009, p. 317).

Pero las transformaciones no sólo se dieron en el ámbito de lo público sino también en el de la vida privada. Isabella Cosse (2009) señala que la década del sesenta fue un tiempo en el cual se produjeron una serie de cuestionamientos profundos a los valores familiares tradicionales. Estos tenían como blanco predilecto la moral familiar y sexual imperante. En estos años se llevaron adelante prácticas que rompieron con lo establecido en materia de sexo. Así es como se produjeron grandes cambios en lo que respecta al noviazgo entre un hombre y una mujer, al mandato acerca de la virginidad antes del matrimonio, a la pasividad femenina y la virilidad masculina, y a las prácticas anticonceptivas. Quienes llevaron adelante estas impugnaciones fueron las juventudes, un sector social que emergió durante el período como un actor relevante.

II. Orígenes y desarrollo del cine de hoteles

Los hechos y personajes son ficticios.
Si su imagen aparece en esta película,
DISIMULE

Cartel al comienzo de *Villa Cariño*

En este contexto, el 6 de mayo de 1963 se estrenó la película *La cigarra no es un bicho* (Daniel Tinayre) la cual dio inicio al cine de hoteles, un tipo de comedia por medio de la cual la golpeada industria nacional intentó procesar en clave liviana algunos de los cambios que la sociedad estaba atravesando, al mismo tiempo que obtener cuantiosas ganancias. Son películas que, a tono con la modernización que se produjo en el campo cultural de la década, abordaron en tono cómico las transformaciones que se estaban produciendo en la vida sexual de los argentinos. El cine de hoteles puede ser entendido entonces como un producto comercial realizado desde el interior de la industria y no desde sus márgenes. Señalamos previamente que para 1955 la gran mayoría de los estudios que forjaron el momento de esplendor del cine nacional habían desaparecido y que solo se mantenía en pie la legendaria productora Argentina

Sono Film. Dedicada durante estos años a producir pocas películas, que iban de la comedia destinada al público infantil al film con canciones y músicos populares, no explotó esta modalidad cómica¹⁷ aunque sí se dedicó a distribuir las. Las películas de este ciclo fueron, en cambio, producidas por un conjunto de pequeñas productoras ‘independientes’¹⁸ que carecían de la estructura de personal y de la infraestructura como las que supieron tener los viejos estudios, pero que seguían intentando producir un cine dirigido a un público masivo al igual que se lo habían propuesto las grandes y pequeñas productoras que florecieron luego de la llegada del cine sonoro.

A pesar de la aprobación del decreto-ley 62/57 que había creado un fondo de fomento para la producción de películas y que las producciones habían aumentado, el número seguía siendo bajo. Muchos de los directores que en años anteriores trabajaron bajo el amparo de los estudios se encontraban fuera del sistema produciendo de forma independiente. Entre ellos se encontraba Daniel Tinayre quien con su socio Eduardo Borrás habían producido una serie de películas exitosas que lograron una fuerte repercusión en el público a raíz de la combinación de una serie de elementos que ambos consideraban atractivos para la audiencia. Miguel Ángel Rosado (1993) resume la fórmula textual de estas películas de la siguiente manera: “el sexo como motor de las historias y de los personajes, el desnudo, el erotismo y la alusión pícaro como condimento infaltable, cierta dosis de morbo y sensacionalismo, presentados cada vez con menor disimulo” (p. 34). En 1962 Tinayre encontró en una novela de Dante Sierra, *La cigarra no es un bicho*, una historia que estaba en sintonía con las que venía explotando con éxito en sociedad con Borrás y un tema novedoso, los hoteles alojamientos, que no había sido abordado por el cine argentino hasta el momento. El éxito de esta película fue descomunal. No sólo recaudó millones de pesos, sino que fue elegida para participar en el Festival de Moscú de 1964 obteniendo una buena repercusión. El objetivo comercial de Tinayre estaba cumplido. Sin embargo, a pesar de haber acertado no continuó con la explotación de películas similares. El director no quedó satisfecho con el resultado de la película, a la cual consideró su peor obra,

¹⁷ La familia Mentasti, al frente de Argentina Sono Film, apenas filmó, tardíamente, una película de este tipo: *Las píldoras* (Enrique Cahen Salaberry, 1971).

¹⁸ Entre quienes se lanzaron a producir estas películas debemos mencionar en primer lugar a Aries Cinematográfica que realizó la primera de las ‘secuelas’ de *La cigarra no es un bicho: Hotel alojamiento* (Fernando Ayala, 1966). Por su parte, Emilio Spitz, bajo distintos nombres (Producciones Emilio Spitz, Cinematográfica Sudamericana S.A.), produjo *Los debutantes en el amor* (Leo Fleider, 1969) y *Crimen en el hotel alojamiento* (Leo Fleider, 1973). Juan Carlos Muruzeta (Federal Films Argentina SRL) estuvo al frente de la producción de *Villa Cariño* (Julio Saraceni, 1967). Emilio Vieyra (Productores Argentinos Asociados) hizo lo propio con *Villa Cariño está que arde* (Emilio Vieyra, 1968). Rafael Cohen, responsable de Producciones Rafael Cohen, llevó adelante *Clínica con música* (Francisco Guerrero, 1974) y *La pulga en la oreja* (Francisco Guerrero, 1980).

y decidió poner fin a su incursión en el mundo de los hoteles alojamientos. Resulta curioso que, durante los años siguientes, ninguna productora, ni siquiera Argentina Sono Film, siempre atenta a aquellos fenómenos que pudieran resultar redituables, produjera alguna obra de este tipo.¹⁹

A partir de lo mencionado se vuelve dificultoso hablar de ciclo y más aún de género. Para poder hacerlo es necesario, como señala Altman (2000), que la industria produzca en serie películas similares, explotando el modelo constituido, renovando sus estructuras hasta que deje de ser redituable o aceptado por las audiencias. La situación cambió recién en 1966 cuando Fernando Ayala y Héctor Olivera, dueños y fundadores del sello Aries Cinematográfica Argentina, estrenaron *Hotel alojamiento* (Fernando Ayala, 1966). Es a partir del éxito de esta comedia y sus posteriores ‘secuelas’²⁰ que se constituyó una fórmula y un modo de explotación particular que denominamos cine de hoteles. Si bien son películas distintas, tanto en sus diseños narrativos como en la forma de explotación del producto, entendemos que *La cigarra no es un bicho* y *Hotel alojamiento* pueden pensarse como las iniciadoras del primer ciclo de la modalidad picaresca, como aquellas que sentaron las bases del modelo y construyeron una fórmula exitosa que fue luego explotada por las películas posteriores que conformaron este primer ciclo de la picaresca. Entre los elementos que terminaron por convertirse en característicos de esta modalidad podemos mencionar: elencos multitudinarios integrados por actores populares, presencia de personajes arquetípicos, múltiples líneas argumentales que se cruzan en un mismo lugar, ambientación en espacios sexualizados, comicidad centrada en lo sexual, y un erotismo contenido. En el apartado subsiguiente nos detendremos en las tres primeras características de esta modalidad haciendo particular hincapié en la figura del pícaro. En el apartado cuatro, analizaremos los espacios elegidos para ambientar las historias, y en el quinto, haremos lo propio con la comicidad sexual y el erotismo.

¹⁹ La actitud de Argentina Sono Film resulta aún más llamativa si se tiene en cuenta el hecho de que distribuyó la película, así como también realizó la misma tarea con películas de hoteles posteriores: *La cigarra está que arde* (Lucas Demare, 1967) y *El bulín* (Ángel Acciaresi, 1969).

²⁰ Si bien es posible encontrar películas emparentadas al cine de hoteles en años posteriores el pico de popularidad de la modalidad fue entre 1963 y 1974, año en que se estrena la primera comedia del dúo Olmedo-Porcel. Entre 1963 y 1974 se estrenan trece películas; entre 1974 y 1983, los años de auge del modelo Olmedo-Porcel se lanzan cinco comedias, y entre 1983-1994 apenas dos, aunque la modalidad también es explotada en el campo del video. Es necesario señalar que los films más significativos de la modalidad fueron reestrenados años después de su lanzamiento original con buenos resultados. *El bulín* se mantuvo siete semanas en el cine Arizona en 1977 relanzada como homenaje al recién fallecido Fidel Pintos, protagonista del film (s/f, 1977). *La cigarra no es un bicho*, por su parte, tuvo una buena performance en 1982 cuando Argentina Sono Film, que poseía los derechos, imposibilitada de producir nuevos productos se dedicó a reestrenar varias obras de su catálogo (s/f, 1982).

III. Una figura a destacar entre elencos multitudinarios: el pícaro

Afirmamos que una de las características de las películas de este ciclo es la de conformar elencos multiestelares. A la hora de armar el elenco para *La cigarra no es un bicho* Tinayre llevó adelante una estrategia que resultó decisiva en el resultado exitoso en las boleterías: convocó a una serie de personalidades prominentes del cine nacional para que interpretaran a los trece personajes principales de la historia. Su objetivo era que cada uno de ellos fuera interpretado por un actor o una actriz popular y reconocible para el gran público. Dicho propósito fue cumplido con creces.²¹ Pero, no solo recurrió a actores con trayectoria sino también a jóvenes con cierto prestigio y popularidad.²² El elenco terminó por mixturar productivamente actores de la vieja guardia con algunos emergentes y cercanos al cine moderno.

Hotel alojamiento llevó adelante una estrategia similar, aunque no idéntica. Aries no se encontraba en la misma situación económica que la productora Borrás-Tinayre. Sus últimos proyectos habían resultado un fracaso absoluto en las boleterías por lo que la productora se hallaba al borde de la quiebra. Con esta película comercial, alejada de sus intenciones artísticas primigenias, Ayala y Olivera intentaron salvar a la empresa. A diferencia de *La cigarra no es un bicho* que tuvo un presupuesto de 20 millones de pesos, esta comedia contó con uno más bien magro que Olivera logró constituir pidiendo adelantos de distribución y gracias a un crédito otorgado por el Instituto Nacional de Cine (Olivera, 2021).²³ Siguiendo la senda abierta por Tinayre los socios recurrieron a figuras del cine clásico-industrial con experiencia en el campo de la comedia, pero ninguna con el peso de las del elenco de *La cigarra no es un bicho*, a las que combinaron con una cantidad importante de actores provenientes de un medio que empezaba lentamente a abastecer de figuras a la pantalla grande, la televisión. Todos aceptaron

²¹ Luis Sandrini, Mirtha Legrand, Ángel Magaña, Amelia Bence, Narciso Ibañez Menta, Enrique Serrano, José Cibrián y Malvina Pastorino, todos en mayor o menor medida actores conocidos para los espectadores, fueron de la partida. Sin embargo, algunas figuras no aceptaron formar parte del elenco, como fue el caso de Niní Marshall, quien en sus memorias se arrepiente de dicha decisión. Afirma en ella: “[...] rechacé ofertas que hoy me arrepiento de no haber aceptado como cuando Tinayre me propuso hacer pareja con Sandrini en *La cigarra no es un bicho*. Tras pensarlo, pedir y aceptar consejos dije que no. Hoy estoy arrepentida. Como lo estoy de otros trabajos que hice y que no aportaron nada a mi carrera, por ejemplo, el caso de *La novela de un joven pobre*” (Marshall y D’Anna, 1985, p.109).

²² Elsa Daniel protagonizó cuatro films bajo las órdenes de Leopoldo Torre Nilsson. Bredston tuvo un pequeño papel en *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962). Teresa Blasco, por su parte, se había hecho conocida gracias a su papel en la telecomedia *Dr. Cándido Pérez, Señoras* (1962-1963).

²³ En sus memorias, Olivera relata que el crédito del INC fue difícil de conseguir. La primera respuesta de las autoridades fue negativa. Ante esta situación el empresario montó una escena en las oficinas del Instituto y acusó a los encargados de otorgar los préstamos de corrupción. Con el propósito de que el escándalo no tomara dimensiones mayores Aries recibió el subsidio. El resto del dinero necesario fue facilitado por los dueños de la distribuidora y exhibidora Landini-Bailez como anticipo de distribución.

participar de la película a bolo, es decir que fueron contratados por una módica suma como actores que tenían una participación pequeña. Esto fue también posible debido al hecho de que el guion elaborado por Augusto Giustozzi (Gius), autor con extensa trayectoria en el mundo del humor televisivo, se alejaba de la estructura narrativa elaborada por Tinayre y Borrás, sostenida sobre el entrecruzamiento de distintas historias, para acercarse al formato de *sketchs* sucesivos. De esta forma los actores tenían un paso fugaz por la película al participar solo de un breve segmento. Fue este el modelo que tomaron las subsiguientes comedias de hoteles y no el de *La cigarra no es un bicho*. Al ser obras de bajo presupuesto no podían trabajar con estrellas de renombre. Es por ello que recurrieron a comediantes con cierta popularidad, pero cuyo *cachet* era mucho más accesible que el de Mirtha Legrand o Luis Sandrini.

La industria diseñó los elencos no sólo pensando en el nombre de la figura sino también en los personajes que protagonizaban las historias. A lo largo de su larga existencia, el cine de hoteles fue creando una serie de personajes que terminaron por convertirse en elementos clave del ciclo y que luego fueron recreados y actualizados en los ciclos posteriores. Entre los personajes fundamentales de esta modalidad se encuentra el pícaro. Para poder comprender su importancia dentro de estas películas es necesario, en primer lugar, pensar de dónde procede y cómo fue incorporado por el cine de hoteles. Altman (2000) señala que los géneros cinematográficos, en sus inicios, suelen tomar prestados elementos provenientes de géneros extracinematográficos. Asimismo, señala el autor, no basta con tomarlo prestado, sino que es necesario recrearlo. Como parte del proceso de renovación se suelen incorporar materiales provenientes de distintos géneros desvinculados entre sí. Si tomamos como película inaugural *La cigarra no es un bicho* encontramos que su origen está en un *bestseller* literario. Borrás y Tinayre tomaron de la novela aquellos elementos novedosos que podían ser atractivos para un público poco acostumbrado a ver películas argentinas en donde el sexo fuera un elemento nodal: el núcleo central del relato, el encierro forzado de un conjunto de parejas heterosexuales, y el espacio principal en el cual transcurre la historia, el hotel alojamiento. A su vez comprendieron que la forma más adecuada de afrontar la adaptación del libro de Sierra era volverlo familiar a un público acostumbrado al cine clásico. Es por ello que los personajes masculinos fueron configurados a partir de arquetipos con una larga tradición en el cine nacional. De esta forma es que el Serafín de la novela, una caricatura de un inmigrante español, se convirtió de la mano de Luis Sandrini en un padre de familia de clase trabajadora, recto y ejemplar. Es decir, en la encarnación de los valores morales más tradicionales que profesaban los personajes que el actor interpretó en su

último período (Pellettieri, 2001b).²⁴ El anciano con delirios megalómanos pasó a ser un ‘viejo verde’ como los que Enrique Serrano interpretó en distintas comedias brillantes. Por su parte, el publicista seductor, fue reescrito y mutó en una nueva encarnación de una de las figuras arquetípicas de la cultura y del cine nacional, el pícaro, esta vez encarnado por Ángel Magaña, quien supo ser un galán con bastante de pícaro en varias comedias de Carlos Schlieper.

Abel Posadas (2010) afirma que, a lo largo del período clásico, el cine nacional desarrolló una vertiente cómica protagonizada por pícaros.²⁵ Para el autor la comedia de pícaros es una modalidad en la cual sus protagonistas se ven envueltos en una serie de enredos fruto del uso de engaños y mentiras como forma de obtener dinero para sobrevivir. Como señala Lucía Rodríguez Riva (2021) una de las principales características de este tipo de personajes es su habilidad para el ‘cuento’, es decir, para el engaño verbal. Son grandes fabuladores que crean complejos relatos para evadir las responsabilidades del mundo adulto. Fueron interpretados por grandes figuras cómicas de la pantalla grande local: Florencio Parravicini, Pepe Arias, Luis Sandrini, en especial en sus primeras películas, y posteriormente Pepe Iglesias, entre otros. Los actores mencionados se movieron todos dentro de la comedia de corte popular, en donde la comedia de pícaros tuvo mayor desarrollo, pero es posible encontrar pícaros también en la comedia sofisticada.

²⁴ Osvaldo Pellettieri (2001b) afirma que la carrera de Luis Sandrini puede dividirse en tres etapas. La primera comienza en 1927 y se extiende hasta 1945. Durante esos años compuso un tipo que se volvió muy popular. Este era un hombre de clase baja, mal entrazado, ajeno a las responsabilidades laborales, pero que tenía un buen corazón. Para llevar adelante esta creación recurrió a su dote para la observación de comportamientos y a las técnicas antinaturalistas del actor popular. En la segunda fase, que va de 1945 a 1963, Sandrini se convirtió en un actor para la clase media. Su viejo personaje fue dejado de lado y comenzó a interpretar obras en donde lo melodramático tenía un peso mayor. En su intento de ser un actor serio comenzó a abandonar elementos característicos de su poética actoral y empezó a interpretar a empleados con obligaciones familiares. En la tercera, entre 1963 y 1980, su actuación se volvió aún más naturalista y sus personajes abandonaron por completo la rebeldía de los primeros años para defender valores morales tradicionales.

²⁵ En diversos trabajos Rodríguez Riva (2020; 2021) establece una genealogía para el pícaro nacional y toma como punto de partida la cultura popular hispana. Los orígenes de esta figura se remontan a la novela picaresca del Siglo de Oro Español que narra historias en las cuales el protagonista debía sobrevivir en medio de un entorno que le era hostil. Estas historias, ambientadas en espacios mundanos y libertinos, retrataban la difícil vida que llevaban las clases bajas en la España del siglo XVI. En un contexto poco amigable el personaje principal debía aprender a evadir los obstáculos que se le presentaban. En este proceso de aprendizaje dejaba la inocencia de lado y se convertía en un pícaro, en un antihéroe, en alguien que obligado por las circunstancias se veía obligado a llevar adelante acciones antiéticas. Si bien la mentira y el engaño son parte de la forma de vida del pícaro, este nunca se convierte del todo en un inmoral, apenas en alguien lo suficientemente astuto como para evadir a la autoridad (Zamora Vicente, 1962). La novela picaresca también tuvo cierto desarrollo en hispanoamérica. En Argentina se destaca Julio Payró, autor de *El falso Inca*, *Cuentos de Pago Chico* y *El casamiento de Laucha* entre otras piezas. Los textos picarescos de Payró, de acuerdo a Generani (2002), tienen como denominador común la crítica al atropello a las instituciones democráticas. En sus historias, estructuradas sobre la base de la dicotomía civilización versus barbarie, la picardía no es patrimonio de los de abajo, a los que el autor retrata con cierta simpatía, sino también de las autoridades, de los “pícaros democráticos”. Sobre ellos caen las críticas de Payró. Hay en el autor una voluntad de exponer los mecanismos injustos sobre los que se estructura la sociedad y que fueron diseñados por las clases dominantes, espacio del cual él formó parte.

Para Alejandro Kelly (2019) la comedia de fiesta, en tanto producto de una época en crisis –la segunda posguerra–, puso en escena una serie de transformaciones que se dieron en la sociedad en relación a los roles de género. En lo que respecta a la representación de la mujer los cambios introducidos decantaron en la construcción de personajes vitales, rebeldes y deseantes que son hacedoras de su propio destino. En el caso de los hombres, estos aparecen retratados como sujetos frágiles, alterados por la vorágine de la modernidad e incapaces de poder procesar los nuevos roles femeninos. Ángel Magaña interpretó en distintas comedias este tipo de personaje que, en principio, parece alejado del pícaro. Sin embargo, lo picaresco no desaparece. El engaño y la mentira siguen siendo herramientas por medio de las cuales lograr objetivos en medios hostiles. En *Cuando besa mi marido* (Carlos Schlieper, 1950), viéndose obligado a hacerle un favor a un amigo decide olvidar su timidez y obtener el mayor provecho posible de la confusión. Saca a relucir su costado de pícaro y engaña a distintas mujeres inventándose una reputación de galán.

En el personaje del periodista Rubén Cooper, uno de los protagonistas de *La cigarra no es un bicho* interpretado por Magaña, es posible encontrar una serie de elementos compartidos con los pícaros que el actor interpretó previamente. Pero a diferencia de los anteriores, que usaban el engaño, pero que en el fondo tenían buen corazón, Cooper carece de buenas intenciones. Es un pícaro un tanto oscuro. Cooper tiene un solo objetivo, tener una primicia y ganar buen dinero por ella. Para lograrlo está dispuesto a utilizar a los demás personajes por medio de su personalidad seductora. Haciendo uso de su habilidad con la palabra logra sacarle a cada una de las parejas encerradas pequeños datos, que luego exagera, con los que escribe sus notas para el periódico.

Las películas subsiguientes del cine de hoteles también recurrieron al pícaro como personaje protagónico, pero sin la oscuridad del interpretado por Magaña. Si bien no todos los pícaros que pululan por los hoteles de estas comedias son iguales, sí comparten un elemento en común: su deseo irrefrenable por cortejar mujeres y tener sexo. El pícaro de la comedia picaresca posterior a *La cigarra no es un bicho* deja de lado los objetivos mezquinos de Cooper, pero también la voluntad de sobrevivir al margen de la ley. Sus tretas ya no tienen como objetivo burlar el orden establecido por el cual no se siente representado, ni evitar formar parte de un sistema que les demanda adaptarse a una sociedad que exige productividad de sus ciudadanos. Para el nuevo pícaro de lo que se trata es de vencer un enemigo de otras características: la moral sexual imperante. Pero a su vez, existe un segundo objetivo detrás de sus artimañas: demostrar su virilidad. Para lograrlo deben vencer la resistencia de los personajes femeninos a tener sexo con ellos. La ‘viveza criolla’ que los caracteriza, la facilidad para ‘el cuento’, la ductilidad para

la simulación, les será útil para crear artimañas y engaños que los lleven a lograr su deseo. *Villa Delicia, playa de estacionamiento, música ambiental* (Román Viñoly Barreto, 1966), primera comedia en continuar el camino abierto por los films de Tinayre y Ayala, narra la historia de un conjunto de pícaros cuyos destinos se cruzan por azar. El protagonista, Demetrio (Adolfo Stray), es un eximio simulador. Empleado ejemplar de un internado de señoritas, convierte a la escuela en la que trabaja en un hotel de veraneo con el fin de ganar dinero extra durante sus vacaciones y a la vez utilizarlo como un lugar de citas. Sus aventuras se cruzarán con las de otros pícaros, entre ellos Leo Rialto (Vicente Rubino). Haciéndose pasar por empresario cinematográfico, alquila una habitación con el fin de acostarse con una protoestrella de cine, quien fruto de las casualidades, no es otra que la ex mujer de Demetrio. Las películas subsiguientes del ciclo continuaron explotando esta figura otorgándole a sus desventuras un lugar central en su narrativa.

Este tipo de pícaro, preocupado en exclusividad por el sexo será retomado y reformulado por el segundo ciclo de la picaresca. Sus máximas estrellas, Alberto Olmedo y Jorge Porcel, encarnaron la apoteosis del pícaro obsesionado con el sexo. Todas sus acciones tenían como propósito convertirse en los vencedores de ‘la guerra de los sexos’. Sin embargo, como veremos más adelante, su triunfo no está siempre garantizado. Por el contrario, están predestinados al fracaso.

IV. Urbe, modernidad y picaresca: del hotel alojamiento al bulín

Hotel alojamiento
moderna *garçonnière* del siglo veinte
Hotel alojamiento
con música ambiental y agua caliente
Donde dos corazones viven las emociones
del amor prohibido.

Canción de los títulos de apertura
de *Hotel alojamiento*

En marzo de 1966, apenas unos días antes del estreno de *Hotel alojamiento*, la revista *Panorama* puso en circulación su nuevo número en cuya tapa podía apreciarse la imagen difuminada de una pareja abrazada caminando por las calles de algún barrio de Buenos Aires. En la parte inferior de la tapa figuraba la siguiente frase: “La industria del amor”. En el interior del número el periodista Carlos Velazco firmaba una nota con el mismo título dedicada a lo que *Panorama* entendía como un negocio sumamente lucrativo que reflejaba las alternativas de un profundo cambio psicológico y social. Esta publicación que se pensaba a sí misma como

“la revista de nuestro tiempo”,²⁶ es decir como una revista moderna cuyas notas abordaban problemáticas que preocupaban a una clase media ilustrada, entendía que entre los temas novedosos se encontraban los hoteles por hora, es decir los hoteles alojamiento, espacios urbanos sexualizados en los que Tinayre y luego Ayala ambientaron sus historias.

La proliferación de hoteles alojamiento²⁷ daba cuenta de los cambios en las costumbres sexuales de una sociedad, pero también de las transformaciones que se sucedían en una urbe en expansión como lo era Buenos Aires. Fueron el producto de una necesidad (Casas, 2014). A diferencia de los hoteles de pasajeros, cuyas habitaciones eran alquiladas por familias en vacaciones o por viajantes de comercio, en los hoteles alojamiento parejas jóvenes, y no tan jóvenes, podían alquilar una habitación por horas con el fin de dar rienda suelta a sus deseos. Los hoteles no solo eran espacios sexualizados sino también ámbitos que permitían que una pareja pudiera tener un momento de intimidad en una urbe que crecía rápidamente pero que no lo hacía por igual para todos los estratos sociales. Una habitación por horas era una solución tanto para un matrimonio que no encontraba un momento de soledad en un hogar dominado por sus hijos como para jóvenes parejas de pocos recursos que no contaban con un auto para poder ir a esos otros espacios sexualizados, las ‘Villas Cariño’²⁸ que proliferaron durante los sesenta. Era un lugar que además de implicar lujuria también implicaba comodidad. En tono irónico Velazco mencionaba en su nota que “el romanticismo de hoy prefiere el confort” (1966, p.72). A partir de la década del sesenta, muchos hoteles alojamientos comenzaron a sofisticar su mobiliario con el fin de brindar comodidad y estilo a una clientela conformada en su mayoría por jóvenes de clase media, que demandaba que los espacios sexualizados que frecuentaban estuvieran a tono con la modernidad que caracterizaba a sus otros consumos culturales (Casas, 2014).

²⁶ Este era el eslogan de la revista. *Panorama* se publicó entre 1963 y 1968 como mensual. A partir de ese año pasó a ser semanal. La publicación salió hasta abril de 1975 cuando su dueño, César Civita, debió exiliarse en México por amenazas de la Triple A. Civita volvió al país luego del golpe de Estado del ‘76 y retomó la edición de *Panorama* hasta agosto de 1977.

²⁷ Hotel alojamiento es el nombre que recibieron estas edificaciones habilitadas para el alquiler de habitaciones por hora a parejas heterosexuales luego de la aprobación en el año 1958, durante la gestión del intendente radical Hernán Giralt, de una ordenanza que regulaba su funcionamiento. De acuerdo a Juan Pablo Casas (2014) la historia de estos espacios no comienza con esa normativa, sino que se remonta a finales de la década del treinta cuando los prostíbulos fueron prohibidos y surgieron las posadas, edificaciones que contaban con pocas habitaciones que eran alquiladas a mujeres que ejercían la prostitución. Estas, con frecuencia eran también rentadas por parejas ocasionales. Con el tiempo la demanda de habitaciones creció exponencialmente lo que obligó a la intendencia de la Ciudad de Buenos Aires a legislar su funcionamiento. La denominación hotel alojamiento fue fuertemente combatida por las asociaciones de hoteleros que entendían que ese término manchaba el buen nombre de los hoteles tradicionales. Su reclamo fue atendido recién en 1976 cuando la gestión del brigadier Cacciatore, que abarcó toda la dictadura cívico-militar, cambió el nombre a albergue transitorio.

²⁸ Villa Cariño es el nombre con el que se conoció popularmente a algunas zonas de la ciudad de Buenos Aires, los bosques de Palermo, por ejemplo, que eran utilizados por parejas que disponían de un automóvil como un lugar alternativo a los hoteles alojamiento.

La urbe sexualizada y estratificada socialmente fue uno de los elementos centrales del cine de hoteles. Si bien las películas transcurrían casi por completo en interiores y es poco lo que se puede apreciar del espacio público urbano, en estas comedias la ciudad igualmente tuvo una significación relevante. Este fue un cine que se hizo eco de la modernidad circundante, pero no empleó la ciudad como lo hizo el cine moderno vernáculo. A diferencia de la Generación del 60 o de las películas de Leonardo Favio, en donde los protagonistas deambulaban por la ciudad intentando encontrar su lugar en el mundo, y las calles de Buenos Aires se convertían en el escenario de los conflictos, aquí la ciudad es retratada desde el escamoteo. No la vemos, pero está implícita, aparece referenciada en los diálogos de los personajes, pero fundamentalmente en los prólogos de los films, es decir en la secuencia previa a los títulos de crédito. Para dar cuenta de esto analizaremos la secuencia inicial de tres comedias de esta modalidad –*La cigarra no es un bicho*, *Hotel alojamiento* y *El bulín*– en las cuales es posible comprender como las películas construyeron un vínculo entre urbe, sexualidad y estratificación social. Funcionan, siguiendo la lógica de lo que Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1985) llaman intriga de predestinación. Transitando entre lo explícito y lo alusivo dejan en claro al espectador el tipo de historias que se van a narrar y fundamentalmente el espacio en el cual van a suceder.

Comenzaremos con *La cigarra no es un bicho*. Tinayre en esta breve secuencia establece una comparación entre dos espacios de la ciudad. Es por medio de la oposición entre el centro, al cual construye como el espacio del pecado, y el barrio, al cual define como territorio de la inocencia, que el director deja en claro desde el comienzo cuál es su visión acerca de lo que va a narrarse a continuación. Este pequeño segmento nos introduce de forma cómica en el lugar que va a funcionar como epicentro del relato, el Hotel La cigarra. Lo primero que vemos es un plano general que registra la salida de un hotel que está atestada de gente. La multitud, bajo una copiosa lluvia, asiste curiosa a un continuo desfile de autos que sale del establecimiento. Mientras estas imágenes se suceden, una voz *over* nunca anclada en ningún referente, explica en tono irónico con la ayuda de una serie de intertítulos, el confuso nombre de la película. Sin hacer uso del término hotel alojamiento, o de sinónimos, deja en claro que La cigarra es un hotel con habitaciones para que parejas heterosexuales las alquilen por horas. Una vez terminada la explicación, que culmina en el preciso momento en que las puertas del hotel se cierran, la imagen de la entrada se funde con la de una calesita llena de niños en una plaza en un barrio alejada del centro mientras suena una música infantil (fig. 1.1 y 1.2). La cámara se aleja y se adentra en el barrio en donde vive una de las parejas protagónicas, Serafín (Luis Sandrini) y María (María Antinea) quienes se suben a un auto para ir a un velatorio. Sin embargo, nunca llegan al funeral porque el marido solo lo usó como excusa para sacar a su

mujer del hogar y llevarla engañada a La cigarra. De esta forma el director, siguiendo el trayecto de estos dos personajes, establece los dos polos opuestos sobre los que estructura la historia. El espacio del pecado, el hotel, y el espacio virginal y alejado de los males, el barrio. El discurso conservador que impregna el film queda asentado desde el principio: el sexo solo es válido dentro del matrimonio. A su vez este queda asociado a una pareja particular, Serafín y María, que encarnan a la familia y al barrio.



Figura 1.1



Figura 1.2

Hacia el final de la película Tinayre vuelve sobre las imágenes fundidas del comienzo. Luego del cierre de las seis historias, la narración se extiende con una pequeña coda protagonizada por la prostituta (Amelia Bence). Apenas salida del hotel se encuentra con un potencial cliente con el que finalmente entra nuevamente (fig. 1.3). Con ambos personajes entrando, la imagen del portón vuelve a fundirse con la de la calesita barrial pero esta vez, en lugar de dar paso una a la otra por medio de un fundido encadenado, ambas quedan compartiendo el cuadro. A diferencia de la inicial, esta vez no tiene niños jugando sino una serie de muñecos cuyos rostros pertenecen a los de los personajes principales (fig 1.4). Al superponer la imagen de la calesita girando y la de la prostituta entrando al hotel se establece un comentario narrativo que establece que la historia de los hombres y de las mujeres satisfaciendo sus necesidades sexuales o monetarias sin amor se seguirá repitiendo. Por otro lado, establece que los personajes, si bien adultos, no son más que chicos que creen que están jugando un juego cuando el sexo en realidad es una cosa seria.

En *Hotel alojamiento* nos encontramos con un prólogo construido de forma diferente al analizado en el párrafo anterior. Al igual que para los títulos de apertura de *Sábado a la noche, cine* (Fernando Ayala, 1960), otra comedia en donde la urbe ocupaba un espacio central en la trama, Aries recurrió nuevamente en este film a la *expertise* del animador Hugo Gil para la

creación de la secuencia inicial. Por medio de su trabajo la película introduce a su público en la historia del hotel alojamiento, el lugar donde va a transcurrir íntegramente el relato, pero también permite que este espacio quede encuadrado dentro de una urbe moderna como se entendía a la Buenos Aires de aquellos años. Gracias a este prólogo queda en claro lo relevante que era para la ciudad el hotel alojamiento al mismo tiempo que se justifica el hecho de dedicarle una nueva comedia.²⁹



Figura 1.3



Figura 1.4

Partiendo del estudio elaborado por el periodista Horacio De Dios para uso de la productora en el armado de la película, Gil desarrolló una presentación acorde al fenómeno moderno que era el hotel alojamiento. Esto se puede observar en la composición visual tanto como en el texto enunciado por un locutor. Esto se aprecia claramente en la apertura de la película, en la que por medio de un collage se dan cita diversas imágenes que van desde retratos familiares antiguos a imágenes de rascacielos modernos y pinturas *pop*. No es una mera sucesión de imágenes, sino que establece una relación con el texto. Por medio del contraste entre lo que se dice y lo que se muestra, el prólogo construye un discurso irónico sobre la vida sexual de los porteños. Cuando el texto afirma “en Buenos Aires no importa que es lo que se haga sino cómo se lo haga” el dibujante concatena una serie de imágenes que construyen un relato que se burla de las autoridades municipales. En primer lugar, vemos seis imágenes que siguen la estética del artista pop Roy Lichtenstein en las cuales se puede apreciar a distintas parejas que se besan apasionadamente (fig. 1.5 y 1.6). A continuación, cuando la voz *over* pronuncia la palabra

²⁹ Cinco años después Ayala volvería a filmar otra película de hoteles por hora, *La gran ruta* (1971), que también cuenta con un prólogo en donde se mencionan los cambios en la urbanización de Buenos Aires solo que esta vez se destaca el corrimiento de los hoteles desde las ciudades al conurbano. Todo en esta secuencia está estructurado sobre imágenes de rutas mientras una voz *over* comenta el desarrollo de la industria automotriz, y la posibilidad de la clase media de movilizarse, como lo que permitió la mudanza, y la explosión, de hoteles alojamiento a los costados de las autopistas. Nuevamente se une el desarrollo económico a la proliferación de hoteles por hora.

“cómo” se sucede un montaje constituido por dos imágenes. Primero la del escudo de la Ciudad de Buenos Aires, el cual está en todos los edificios municipales, pero también en todas las placas identificatorias de los policías de la Capital Federal (fig. 1.7). A esta le sigue, por medio de un travelling vertical hacia abajo, la de una calavera (fig. 1.8). De esta forma, se une las normativas municipales, y a quienes las hacen cumplir, a la muerte de la pasión, y los opone al amor presente en las pinturas de Lichtenstein.



Figura 1.5



Figura 1.6



Figura 1.7



Figura 1.8

Dijimos que las marcas de la modernidad también están presentes en el texto. La voz *over* comienza afirmando:

Según las más recientes estadísticas una cama por cada tres habitantes es índice de país subdesarrollado. Una cama por cada dos habitantes es característica de un país en vías de desarrollo. Una cama por habitante es señal de país próspero, aséptico y muy desarrollado. Y una ciudad con dos camas por habitante es una ciudad muy, pero muy entretenida. Buenos Aires

tiene dos camas por habitante. Una en la casa del habitante y otra donde las ordenanzas municipales lo determinan.

El escrito, elaborado con ironía, se hace eco de una serie de discusiones que se habían tornado moneda corriente entre quienes formaban parte del campo intelectual y político local y que a su vez eran difundidas por los medios –como la mencionada revista *Panorama*–. Esto se puede apreciar en el uso constante de palabras pertenecientes a disciplinas del campo de las ciencias sociales –estadísticas, desarrollo, subdesarrollo–, en especial al de la sociología. Como señalamos previamente los años posteriores al derrocamiento de Perón fueron tiempos en donde se discutió fuertemente en relación a la necesidad de salir de un supuesto atraso y entrar en la modernidad. Es decir, abandonar el subdesarrollo y convertirse en un país desarrollado. En parte, para lograr ese desarrollo, era necesario modernizar las urbes. Buenos Aires era, en el imaginario de la época, tal como lo refleja el prólogo, una ciudad desarrollada. Pero lo importante en esta película no es que en la ciudad se hubiera desarrollado y mejorado la vida de sus habitantes. La valoración que se hace de este proceso es más bien irónica. Se celebra que sea una ciudad divertida, y esta lo es en tanto es una urbe con hoteles alojamientos. El signo de desarrollo no está dado aquí por la construcción de hospitales modernos o de autopistas o de nuevas escuelas sino por el sobrante de camas. Una vez finalizado el prólogo, la modernidad también se hace presente en los títulos de crédito. Mientras los nombres de quienes participaron en la película se suceden se puede escuchar una canción, a tono con el sonido de la nueva ola,³⁰ que narra las bondades y comodidades de los hoteles alojamientos. Buenos Aires es no sólo una ciudad con muchas camas sino también una con hoteles cómodos y modernos.

Como señalamos previamente, al ser una modalidad desarrollada por la pequeña industria, esta siguió la lógica de la explotación de los géneros característica del período clásico-industrial. Para poder renovar un género, y que este no se cristalice, fue necesario pensar en el agregado de nuevos elementos. Es por eso que este ciclo, lejos de quedarse solo con hoteles, buscó expandirse a otros espacios y narrar historias de desventuras amorosas en ellos. Se propuso

³⁰ Nos referimos a un tipo de música que emergió en los años sesenta de la mano de una serie de cantantes jóvenes pertenecientes, en general, al programa televisivo *El club del clan*. Estos interpretaban una música que tomaba como base algunos géneros musicales cuya popularidad databa de hacía muchos años –tango, bolero– y otros que emergían como novedosos y que interesaban particularmente a la juventud –pop melódico, rock, twist–. La banda sonora de la película fue compuesta por Chico Novarro, que formó parte del Club del clan, y que también tuvo una breve participación como actor en el film. Años más tarde fue convocado a participar en otras películas picarescas del ciclo, como *Coche cama alojamiento* (Julio Porter, 1967), en donde también cantaba, y del segundo ciclo: *Los caballeros de la cama redonda* (Gerardo Sofovich, 1973) y *Así no hay cama que aguante* (Hugo Sofovich, 1980).

ofrecer al público un abordaje novedoso de aquello con lo que había gozado en primera instancia. Es así que se sucedieron comedias picarescas ambientadas en parques y plazas de la urbe –*Villa Cariño* (Julio Saraceni, 1967), *Villa Cariño está que arde* (Emilio Vieyra, 1968) –, en casas de citas –*La casa de madame Lulú* (Julio Porter, 1968)–, en hoteles de vacaciones –*Villa Delicia*, *Las píldoras* (Enrique Cahen Salaberry, 1971)–, en clínicas –*Clínica con música* (Francisco Guerrero, 1974), en autocines –*Autocine, mon amour* (Fernando Siro, 1972) y hasta en trenes –*Coche cama alojamiento* (Julio Porter, 1968). Pero la mayor innovación se va a dar con *El bulín* cuya propuesta, ambientar estas historias en pisos de soltero, va a ser luego retomada y explotada por casi diez años por los hacedores del segundo ciclo de la picaresca. En *El bulín*, realizada tres años después de *Hotel alojamiento*, nos encontramos nuevamente con un prólogo en donde se describe la urbe como lugar de diversión. A diferencia del film de Ayala aquí no accedemos a la ciudad por vía indirecta, sino que por el contrario las imágenes con las que abre la película son de la ciudad de Buenos Aires. Pero lo que vemos es un recorte de la misma. La secuencia se limita a mostrar una pequeña, pero importante, porción de la urbe. Se concentra en reflejar el epicentro de la Buenos Aires nocturna, la avenida Corrientes. Lo que vemos es la ciudad en momentos de distensión, de relajó, de diversión. Al igual que en los prólogos anteriores se mantiene la voz *over* que, en tono irónico, dialoga con lo que ve el espectador. La primera frase que pronuncia el narrador dice: “Buenos Aires es una ciudad que tiene de todo y para todos los gustos”. Esta es pronunciada mientras la cámara realiza un paneo lateral sobre la marquesina de un teatro. Pero lo que vemos no es el cartel de una obra cualquiera sino de una revista, género teatral emparentado con la picaresca cinematográfica, que está protagonizada por dos de las *vedettes* icónicas de los sesenta, Nérida Roca y Nérida Lobato.³¹ La frase “para todos los gustos” cobra significado cuando la pensamos en relación a los nombres presentes en la imagen. Ese “para todos” hace referencia, en realidad, al gusto masculino. En especial a la diatriba presente en la cultura popular acerca de cuál es la mujer que representa adecuadamente la argentinidad: ¿la rubia (Roca) o la morocha (Lobato)? De esta forma, la película pone en claro, desde el comienzo, que lo que va a narrar es una historia cuyos protagonistas, y destinatarios, son masculinos. El público va a ver a un grupo de varones heterosexuales divertirse en la noche porteña, la cual aparece representada por medio de imágenes de la esquina de las avenidas 9 de julio y Corrientes y sus carteles publicitarios con luces de neón, de restaurantes y cantinas, de boliches bailables, de los bosques de Palermo y

³¹ No deja de ser significativo que lo primero que ve el espectador sea el cartel de un teatro de revistas y que quien encabece dicha obra sea Adolfo Stray que en 1967 protagonizó una película de hoteles, la ya mencionada *Villa delicia*.

sus innumerables filas de autos con parejas en su interior, etc. El prólogo finaliza cuando la cámara se detiene frente al espacio arquitectónico que reemplazará en el segundo ciclo del cine picaresco al hotel alojamiento, el bulín. Al igual que en las otras secuencias de apertura se construye un relato acerca de una Buenos Aires moderna, y divertida, cuyo mayor atractivo está dado por la presencia de espacios sexualizados que permiten canalizar las necesidades de una sociedad que, en apariencia, dejó en el pasado el conservadurismo en materia sexual.

V. Sexualidad, erotismo y comicidad en el cine de hoteles

Dos de los elementos que señalamos previamente como característicos del cine de hoteles están interrelacionados. Nos referimos a la comicidad centrada en lo sexual, es decir al abordaje cómico de las costumbres sexuales de los porteños, y al erotismo contenido y la presencia de mujeres bellas, en ropa ajustada o semidesnudas. La decisión de incorporar a la fórmula picaresca componentes que tuvieron un atractivo provocativo se debió a la voluntad de los hacedores de realizar un cine que estuviera a tono con los intereses de un público que comenzaba a demandar un tratamiento menos conservador del sexo, una platea cuyas costumbres sexuales comenzaban lentamente a cambiar y a dejar atrás algunos de los imperativos castradores que habían caracterizado previamente a la sexualidad de los argentinos.

Señala Isabella Cosse (2010) que la década del sesenta en Argentina, en lo que respecta a materia sexual, fue un período que se vio atravesado por dos actitudes antitéticas. Por un lado, en sintonía con las transformaciones que se produjeron en distintos ámbitos de la sociedad, diversos actores sociales –psicólogos, médicos, intelectuales, periodistas, jóvenes estudiantes– llevaron adelante una serie de cuestionamientos a las ideas y prácticas dominantes en materia sexual. Por el otro, amplios sectores enmarcados dentro del conservadurismo, se embarcaron en una lucha feroz contra estas ideas y aplicaron una represión moralista contra todo accionar que se corriera de la norma imperante. Si bien el sector modernizador no logró imponer su perspectiva dejó una huella importante en la sociedad. No dejó de existir represión en materia sexual pero algunas prácticas y costumbres se liberalizaron. Sin llegar a producir un cambio radical se lograron pequeñas transformaciones que se fueron profundizando con el correr del tiempo, en particular, en la primera parte de la década del setenta y fundamentalmente luego de la vuelta de la democracia en 1983. Es por ello que Cosse propone entender a este período como el de una revolución discreta o moderada.

En tanto producto cultural atravesado por las mentalidades de una época en el cine también se dieron una serie de transformaciones en lo que respecta a la representación del sexo y de las

prácticas sexuales. En relación a esto es necesario tener en cuenta las elaboraciones de Linda Williams (2008) acerca de la representación del sexo en el cine de los años sesenta. Su exposición se centra en la producción norteamericana y europea, pero algunas de las ideas que postula pueden trasponerse al cine nacional. Williams señala que es a partir de los años sesenta que el cine norteamericano, transformado por la revolución sexual que atravesó la década, abandonó las representaciones elusivas del sexo, es decir aquellas que recurrían a los besos apasionados entre los personajes para simbolizar el acto sexual, para comenzar a abordar el sexo más libremente. El cine de este período transitó entre dos polos. Aquel en donde el sexo era hablado antes que practicado, y aquel en el cual se podían ver escenas de sexo, simulado o explícito, tomando como modelo cierto cine europeo. A pesar de que la presencia de cuerpos reales teniendo sexo implicó un cambio rotundo en relación a las representaciones sexuales conservadoras que permitía en Hollywood el código imperante, existió un doble estándar a la hora de llevar la sexualidad a la pantalla. La forma en que fue retratado osciló entre una postura liberal que entendió al sexo como algo natural y necesario y una perspectiva que lo concibió como algo negativo y perverso.

En el cine argentino del período no es posible encontrar representaciones de la liberalidad que manifiesta la autora debido a la censura imperante,³² pero como señala Karina Felitti (2007), hubo intentos de tematizar las transformaciones de la vida sexual de los argentinos de forma no conservadora, en particular por parte de los jóvenes cineastas. Podemos mencionar como ejemplo de esto el primer episodio de *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961) en donde se narra el fracaso de la relación que inician dos jóvenes luego de terminar con un embarazo no deseado. La película no solo tematiza el aborto, sino que también pone en entredicho los roles

³² Andrés Avellaneda (1986) afirma que entre 1960 y 1983 se desarrolló en la Argentina un sistema de censura que operó sobre todos los ámbitos de la cultura local. Para el investigador este proceso puede dividirse en dos etapas. La primera se dio entre 1960 y 1976, período en el cual se sentaron las bases del discurso censor y se instalaron los mecanismos por medio de los cuales se practicó la censura. La segunda etapa, que se extendió entre 1976 y 1983, se caracterizó por el perfeccionamiento de la maquinaria desarrollada previamente y por el recrudecimiento del control estatal sobre la esfera pública. El discurso censor que rigió durante este extenso período se estructuró sobre la base de una concepción particular del concepto de cultura. Esta tiene una misión noble subordinada a la moral que no debe ser alterada. Esto implicaba la lucha contra exponentes de una cultura ilegítima que fomentaba la desviación de lo que el estado entendía como un 'estilo de vida argentino'. Con el fin de orientar y cuidar a la ciudadanía de una serie de peligros que atentaban contra la moral nacional se elaboraron un conjunto de normativas que regulaban que la cultura no fuera utilizada de forma indebida. Como señala Maranghello (2005) en lo que respecta al cine existieron diversas formas de ejercer la censura. Por un lado, el Estado ejercía presión desde la reproducción por medio de la aprobación o rechazo de un guion para la obtención de un crédito por parte del Instituto. El comité evaluador tenía la facultad de negar el préstamo basándose si consideraba que el proyecto era lesivo y atentaba contra la moral y el estilo de vida argentino. Otra forma de ejercer la censura era por medio del otorgamiento de un certificado de exhibición. El Ente de Calificación Cinematográfica, creado en 1968, tenía la facultad de prohibir la exhibición de una película, así como también la de exigir cortes para aprobar su estreno o para otorgar una calificación que habilitara al film a llegar a un público más amplio.

sociales asignados a cada género al retratar al protagonista masculino como un indeciso y un cobarde, incapaz de acompañar a su novia, y no como el encargado de tomar las decisiones en una pareja.

El sexo no fue solo objeto de un cine independiente, sino que también fue abordado por la industria. Mientras que los cineastas emergentes, pertenecientes a la llamada Generación del 60, llevaron adelante un abordaje crítico de la vida sexual de las juventudes, el cine de hoteles, producido desde los escombros de la industria cinematográfica nacional, propuso una lectura que, a pesar de romper con algunas de las viejas formas de representación de la sexualidad, no dejó de ser conservadora. Es un cine que expone las nuevas costumbres, pero subraya, por medio de representaciones negativas y finales punitivos, la idea de que el sexo solo es viable cuando se tiene una pareja estable.

En su trabajo sobre *La cigarra no es un bicho*, Felitti (2007) señala las contradicciones presentes en los discursos sobre el sexo a partir del análisis de la construcción de dos de los personajes femeninos, Herminia (Mirtha Legrand) y Dorotea (Malvina Pastorino). Cuando la comedia comienza ambas son mujeres modernas e independientes que gozan libremente de su sexualidad con hombres que no son sus parejas estables. Pero a medida que avanza la historia descubren que la relación que mantienen con los hombres con los que fueron al hotel no las satisfacen. El quiebre, en ambas parejas, se da cuando Herminia y Dorotea comprenden que ellos no están interesados en una relación a largo plazo, y que ellas son descartables. A pesar de mostrar a ambas como mujeres que ya no siguen los mandatos del paradigma sexual doméstico,³³ y también como sujetos fuertes y con decisión, el relato continúa depositando en ellas la necesidad de tener un marido o un novio. No hay felicidad por fuera de la pareja. Esta concepción se refuerza con el final feliz de dos de los otros personajes femeninos. Patricia (Elsa Daniel) accede a la felicidad, y al sexo, cuando decide casarse con su novio; Leticia (Teresa Blasco) se salva de la deriva cuando se incorpora como hija a la familia de María y Serafín. Para Carla (Diana Ingro) y para la prostituta (Amelia Bence), el destino, en tanto usan, pero no aman a los hombres, es la soledad.

Estas contradicciones pueden leerse también en la forma en la cual el cine de hoteles abordó cómicamente las nuevas costumbres sexuales de la sociedad. Para pensar cómo estas películas construyen su comicidad partiremos de una idea esbozada por Isaac León-Frías (2016). El autor

³³ Cosse (2010) llama “paradigma sexual doméstico” a la asignación de roles claros para cada sexo que estructuraba la sociedad y que comenzó a ser duramente cuestionada en los sesenta. Este paradigma entendía el hombre como jefe del hogar y proveedor y a la mujer como encargada del cuidado del hogar y la crianza de los hijos.

entiende que giran en torno de lo que denominó ‘humor sexual interruptus’, recurso que consiste en la acumulación de impedimentos de diverso tipo que anulan las posibilidades de que los personajes puedan concretar su único objetivo: el acto sexual. En cada una de las historias que se desarrollan dentro los mencionados espacios sexualizados se encadenan una serie de *gags*, de procedimientos con fines cómicos, que entorpecen la concreción del goce sexual de los personajes. Tal como señala Manuel Garín (2014) el propósito principal del *gag* es la destrucción. Este irrumpe en la narración con el fin de desestructurar una situación y provocar risa en el espectador. Claro que no todos los *gags* funcionan igual ni tienen los mismos efectos.

Carlos Cuéllar (1998) plantea que existen distintos tipos de *gags*. Entre ellos, se encuentra uno al cual llama microcósmico que tiene la particularidad de poder condensar la propuesta del film. El *gag* protagonizado por la pareja integrada por Serafín y María en *La cigarra no es un bicho* es de este tipo ya que logra concentrar en él la ideología de la película. Siguiendo la lógica del ‘humor sexual interruptus’ aquí el matrimonio constituido legalmente se ve imposibilitado de tener sexo. María encontrará las excusas más ridículas enarbolando su papel de ama de casa para no acceder al pedido de su marido. El *gag* avanza in crescendo por medio de la acumulación de excusas cada vez más absurdas. Cada vez que Serafín intenta avanzar se encuentra con un impedimento: primero será el espejo, luego la suciedad del piso, más tarde lo mal tendida que está la cama, etc.³⁴ Mientras que el resto de las parejas no constituidas tienen sexo, Serafín y María, en tanto simbolizan el amor matrimonial ajeno a espacios como los hoteles por hora, no lo concretan. En este segmento cómico queda condensada la ideología conservadora que premiará a la pareja con la llegada de una nueva hija a la familia que no fue concebida mediante el coito.

En *Hotel alojamiento*, los *gags* estructurados sobre el ‘humor sexual interruptus’ se multiplican y diversifican. Uno de ellos es protagonizado por un inquilino del hotel (Pepe Soriano). Toda la trama gira en torno a una paradoja. El personaje quiere entrar a su habitación con una mujer lo que le es impedido por el conserje (Augusto Codecá). De allí en adelante el huésped intentará a lo largo de la película ingresar a su habitación con su novia. La situación crece dramáticamente a medida que avanza la acción y se suman elementos cercanos a la comedia física y al absurdo. Otro es protagonizado por una joven pareja de novios (Marilina Ross y

³⁴ Este *gag* será, años más tarde, retomado en *El telo y la tele* (Hugo Sofovich, 1985), una de las últimas películas del ciclo. Allí, aprovechando la popularidad, ya en caída, del personaje La chona (Haydée Padilla), extraído del costumbrismo televisivo, se narra nuevamente como una madre y ama de casa se ve impedida de pensar en sexo en un hotel alojamiento porque, en lo primero que piensa, es en su rol de ama de casa y madre. La vemos limpiar el piso del baño, soñar con llevar a sus hijos a conocer la pileta del hotel, etc.

Rodolfo Bebán) a punto de casarse, que inventa excusas para poder encontrarse e ir al hotel. La estadía es interrumpida por los padres quienes los obligan a adelantar el casamiento. La historia parece tener un tinte conservador que es anulado por el remate final que se burla de la ideología de los adultos. Cuando se están yendo la novia le comenta a la telefonista (Olinda Bozán) que aceptaron casarse rápido pero solo a condición de que sus padres les pagaran el departamento. Los novios, que aparecían desde el comienzo como atontados y débiles, son finalmente quienes sacan provecho de la situación. La coda termina por ridiculizar a los defensores de la vieja moral, quienes son vistos saliendo del hotel por unos parientes lejanos. A diferencia de lo que sucedía en *La cigarra no es un bicho* no hay condena sobre los que tienen sexo por fuera del matrimonio.

Hotel alojamiento incluso esboza la voluntad de burlarse de ciertos tipos característicos de la cultura porteña, en especial de los masculinos. Esto se hace evidente en el episodio protagonizado por el Negro (Jorge Salcedo) un ‘macho porteño’ con novia oficial y varias amantes. Siguiendo a Cuellar (1998) podemos decir que este *gag* está dentro de la lógica de la sátira dado que se busca ridiculizar de forma maliciosa al personaje representado. La historia narra como el Negro pasa de ser un hombre con pocos escrúpulos a la hora del sexo, a tratar de evitarlo luego de enterarse que un amigo murió porque su amante lo agotó sexualmente. En este segmento elementos de la puesta en escena como el encuadre, la iluminación y el sonido resultan fundamentales para la concreción del efecto cómico. Cuando el personaje decide encontrarse con su amante en el hotel deliberadamente se abandona el tono realista. Mientras el Negro espera que su amante salga del baño comienza a escuchar en primer plano el sonido del reloj que simboliza el supuesto poco tiempo de vida que le queda al personaje. Para acentuar la inestabilidad emocional del hombre son utilizados encuadres descentrados que rompen con la composición clásica. Con el fin de generar misterio la amante es representada a partir de una sombra en la cortina del baño y de una voz chillona que contrasta con el ambiente asfixiante. La secuencia termina con la cámara avanzando sobre el rostro de terror del protagonista ante el acercamiento de su amante. Por medio de esta puesta en escena la valentía y la virilidad del ‘macho’ queda puesta en duda.

En *El bulín* las historias que se narran, seis en total, siguen todas el sendero abierto por *Hotel alojamiento* en lo que respecta a la ridiculización de los pícaros y su apetito sexual. Los personajes masculinos que protagonizan esta película tienen la necesidad de demostrarle a sus compañeros de oficina su virilidad. La película narra el fracaso de cada uno de ellos en su intento de llevar una mujer al bulín heredado por uno de los oficinistas y tener sexo. Si bien hay en esta comedia un acercamiento crítico a la figura del pícaro seductor y cuentero no deja

de haber en ella, por momentos, una mirada conservadora. Esto se puede apreciar en el final de la película cuando el dueño del bulín, el único que no lo utiliza con fines sexuales, luego de casarse se va a vivir allí y lo transforma en una casa de familia. Solo cuando un recién casado lo utiliza es que ese lugar puede convertirse en un espacio para el sexo. Nuevamente el sexo fuera del matrimonio es presentado como algo negativo y cuestionable. Sin departamento los protagonistas se ven obligados a salir a buscar un nuevo lugar de esparcimiento. A bordo de un auto antiguo logran finalmente que un grupo de mujeres jóvenes accedan a ir a bailar con ellos. El lugar al que los llevan es uno en donde se está produciendo un *happening* en donde un grupo de jóvenes modernos los humilla. Las desgracias no terminan para ellos ya que la fiesta es interrumpida por la policía lo que los obliga a escaparse semidesnudos por los techos de un edificio. Por medio de este final, no sólo se subraya la visión negativa del pícaro al someterlo a un castigo humillante por transgredir la norma, sino que también se lleva adelante una burla de esta nueva Buenos Aires. La ciudad que aparece en los momentos finales de la película no se parece a la del prólogo. Aquella era una urbe en donde el hombre común podía encontrar diversión. La versión moderna, en cambio, es una que los rechaza y los deglute. Es un espacio en el cual ya no logran encajar, uno que aparece cooptado por una juventud desafiante y peligrosa.

Otro aspecto en el cual es posible leer estas tensiones entre modernización y tradicionalismo está dado por la forma en la cual el cine de hoteles abordó el erotismo. Señala Claudio España (2005) que fue a mediados de la década del 50, en sintonía con lo que sucedía en otras cinematografías, cuando el cine argentino descubrió la función casi explícita del erotismo y comenzó a explotar más profundamente la sensualidad femenina. Esto no implica que el erotismo estuviera ausente en el cine previo. Carlos Hugo Christensen, director de películas como *Safo, historia de una pasión* (1943), *El ángel desnudo* (1946) y *Adán y la serpiente* (1946), explotó, no sin problemas, una veta erótica durante los años cuarenta. Pero es a partir de este momento en el cual la cinematografía local empieza a explorarlo de forma más sistemática. Es en este contexto que empieza a filmar la dupla Armando Bó/Isabel Sarli, los mayores exponentes del cine erótico en Argentina, y en cual paulatinamente, aparece una nueva camada de actrices alejadas de los cánones de belleza previos. Las “nuevas sexys” (Valdez, 2005b) trajeron a la pantalla una carnalidad exuberante, más cercana a la del teatro de revistas que a la de las estrellas de cine locales o a las de las jóvenes intérpretes de las películas de la Generación del 60. La presencia de estos cuerpos, con mucha o poca ropa, fue una de las formas que el cine comercial encontró para combatir la falta de público en las salas producto de, entre otros factores, el avance de la televisión que todavía funcionaba como un espacio de

entretenimiento familiar y por lo tanto imposibilitado de mostrar cuerpos liberalizados. El camino de la liberalización de los cuerpos no fue sencillo para los realizadores. Debieron afrontar la censura estatal y la presión de sectores vinculados a la iglesia católica que exigía el fin de este tipo de exhibiciones.

El avance del erotismo no fue abordado de la misma forma en el cine local. Mientras que Bó se animó al desnudo incluso cuando se acercó a la comedia, el cine de hoteles desarrolló un erotismo más bien recatado. Si en las películas de Sarli esta se mostraba desnuda casi por completo, las películas de este primer ciclo hicieron un uso acotado del erotismo que en muchos casos era utilizado como elemento de una situación cómica. Esto es factible de ser observado en la secuencia de créditos de *La cigarra no es un bicho*. Cada una de las parejas va a ser introducida al público en medio de una situación amorosa que se ve interrumpida por el grito desesperado de una mujer. Luego de ser sorprendidos la imagen se congela construyendo un cuadro entre erótico y cómico. Tomemos como ejemplo el de la pareja de Carla (Diana Ingro) y Horacio (José Cibrián). La pequeña escena comienza con un plano general de la habitación en el cual se puede ver a Carla en ropa interior quitándose las ligas. El grito hace que Horacio se asome por una puerta. La cámara avanza por medio de un travelling hasta que la imagen se congela y el cuadro queda estructurado de la siguiente forma. La parte izquierda es ocupada por completo por el pecho de Carla, la parte derecha por el rostro confundido de Horacio. Si bien la expresión se debe al grito, la composición del cuadro genera un efecto cómico al crear una situación en la cual pareciera que Horacio se ve espantado por un pecho gigante (fig.1.9). Otro ejemplo del uso del erotismo como recurso cómico lo podemos encontrar en la conversación que mantiene Dorotea (Malvina Pastorino) con Tulio (Narciso Ibañez Menta). Sorprendido frente a su actitud ante el encierro obligatorio Tulio señala que la nota extraña. Divertida ante la situación, decide quitarse las toallas que la cubrían para demostrarle que es la misma de siempre. Sin embargo, el cuerpo desnudo es escamoteado deliberadamente. La belleza de Dorotea solo puede ser observada por Tulio. El público, a la manera de un *voyeur*, accede apenas a fragmentos del objeto de deseo. Tinayre registra el remate de la discusión por medio de un plano general en el cual vemos a Dorotea de espaldas riendo y el rostro fascinado de Tulio ante la belleza de su amante (fig.1.10).



Figura 1.9



Figura 1.10

El segundo ciclo de la picaresca: el cine de Olmedo y Porcel

I. De la 'primavera camporista' al golpe de Estado del '76

Para 1973, el proyecto político y económico de la autodenominada Revolución Argentina que había llegado al poder por medio de un golpe de Estado al gobierno democrático del radical Arturo Illia, había fracasado. Los gobiernos militares que se sucedieron entre 1966 y 1973 no fueron capaces de cumplir con los objetivos que se habían planteado. En lo que respecta a lo económico, el desarrollismo de cuño autoritario que había impulsado el general Onganía, rindió frutos durante los primeros dos años de su gobierno, pero poco a poco el aperturismo impulsado por el ministro de economía fue cuestionado debido a que las medidas que impulsaba afectaban tanto a sectores empresariales como del ejército. En el ámbito político el gobierno se había propuesto ordenar el funcionamiento de la sociedad en tanto entendía que eran los partidos políticos los que habían llevado al caos al país. Como primeras medidas cerró el Congreso y suspendió las actividades de los diferentes partidos. El cierre de los canales de diálogo institucionales generó protestas y fue el caldo de cultivo para la radicalización política posterior (Novaro, 2010). Estas medidas fueron acompañadas de otras en el campo cultural, que buscaban impedir la libertad de expresión de los opositores al régimen. Así es como se impuso un régimen de censura en medios masivos y en el arte que funcionó como un freno a la modernización cultural que el país venía experimentando desde el gobierno de Frondizi (Terán, 2008). El descontento general de la sociedad tuvo momentos álgidos como el Cordobazo, en 1969, en donde se llevó adelante una protesta en contra del gobierno que duró varios días. Este hecho y la primera acción de la agrupación armada Montoneros, el asesinato del general Aramburu, evidenciaban que el régimen ya no estaba en condiciones de controlar a la sociedad. Habiendo fracasado en sus objetivos, el general Lanusse llamó a elecciones en las cuales triunfó

el peronismo, cuya proscripción había sido levantada, llevando a Héctor Cámpora a la presidencia. Lo que en un principio pareció una solución a la inestabilidad política que venía aquejando al país desde 1955 terminó por convertirse en parte del problema. La vuelta al poder del peronismo se produjo gracias a una coalición de sectores con ideologías políticas opuestas que se aglutinaron alrededor de la figura de Perón. Una vez en el gobierno las tensiones entre la derecha y la izquierda peronista se agudizaron y se resolvieron con la expulsión de Montoneros del gobierno y su pase a la clandestinidad. Luego de la muerte de Perón la situación se agravó. El gobierno de su sucesora, María Estela Martínez de Perón, era débil y carecía de la capacidad de afrontar los desafíos que implicaron el avance de los grupos armados y la crisis económica. Con el apoyo de gran parte de la sociedad, en marzo de 1976, el ejército tomó el poder y desplazó del gobierno a la presidenta.

Si durante la ‘primavera camporista’ y los primeros años del gobierno de Perón se había vivido un período de libertad cultural, con el avance de la derecha peronista y luego con la Junta Militar en el poder, lo conquistado fue arrebatado. El gobierno, de la mano de censores y militares, se propuso terminar con el proyecto cultural moderno. Así es como retornaron la censura y las prohibiciones que fueron acompañadas de persecuciones y asesinatos a artistas, pensadores y militantes que se oponían al régimen. La erradicación del marxismo cultural y la restauración de los valores culturales, encarnados por la tríada “Dios, Patria y Familia”, los cuales definían a la esencia del ser nacional, fueron dos tareas fundamentales asumidas por la Junta Militar (Terán, 2008).

El control sobre la cultura fue moneda corriente durante la dictadura cívico-militar. El cine no fue la excepción. Con el retorno del peronismo al poder, el presidente Héctor Cámpora, designó al frente al Ente de Calificación al cineasta Octavio Getino y como autoridades a cargo del Instituto Nacional de Cine a Hugo del Carril y René Mugica. Si bien su gestión duró poco, hasta mediados de 1974, durante su paso por estas instituciones se liberaron películas que habían estado prohibidas hasta el momento, se anularon los cortes como exigencias para el estreno de películas y se intentaron llevar adelante una serie de reformas que impulsaran la industria cinematográfica nacional (Peña, 2010). Se impulsó un cine popular y de calidad. El año 74 fue, gracias a su trabajo, uno en el cual se estrenaron una serie de películas que relevaron la tradición genérica del cine nacional y que lograron obtener recaudaciones generacionales gracias a la aceptación del público (Capalbo, 2005). El avance de la derecha peronista hizo que los funcionarios progresistas fueran cesados en sus cargos y reemplazados por otros cercanos al nacionalismo católico como lo fue Miguel Paulino Tato, confeso admirador de Mussolini, quien llegó a censurar más de 1200 películas (Gociol e Invernizzi, 2006). Esta no fue la única

forma de censura que se impuso durante la última dictadura cívico-militar. La aprobación de subsidios y de las cuotas de pantalla también estaban sujetas a que las películas respondieran a las demandas del régimen (Ekerman, 2014). Esto generó que el cine producido durante el período, con financiamiento estatal, obviara la realidad nacional y transitara entre lo anodino y lo pasatista y la pseudo propaganda a favor del gobierno. Las críticas al régimen provinieron de los cineastas exiliados, cuyo cine no tuvo estreno en el país, y de aquellos cineastas que ejercieron una reflexión y resistencia velada mediante la creación de ficciones alegórico-metafóricas (Lusnich, 2019).

II. Constitución del cine de Olmedo y Porcel

Ante la repetición de elementos de la fórmula primaria se hizo necesario replantear nuevas variantes que permitieran la explotación del modelo cómico elaborado por el cine de hoteles. Ya no alcanzaba con ambientar las mismas historias en nuevos espacios. Lo demostraba el fracaso de *Las píldoras* (Enrique Cahen Salabarry, 1971), que trasladó las historias con parejas cruzadas de los hoteles alojamientos a un complejo vacacional, y que tenía como atractivo novedoso la inclusión en su argumento de un fenómeno en boga por aquellos años, las píldoras contra la impotencia sexual. Ni el tema candente, ni los actores convocantes, ni la buena recepción que había tenido la obra teatral que sirvió como base para el guion en su paso por el teatro porteño le sirvieron a Argentina Sono Film para anotarse un éxito en su única incursión en la modalidad. El público tampoco acompañó otros experimentos como el de *Clínica con música* (Francisco Guerrero, 1974), que mezclaba el humor picaresco, esta vez ambientado en una clínica dedicada al tratamiento de disfunciones sexuales, con intérpretes de otros ámbitos alejados de este tipo de comicidad, entre ellos Antonio Gasalla y Carlos Perciavalle, estrellas del café-concert. También ignoró el intento del productor musical Oscar Anderle de desembarcar en el cine con una comedia de hoteles, *Crimen en el hotel alojamiento* (Leo Fleider, 1974), que intentaba actualizar la picaresca por medio de la inclusión de elementos de estética pop. Es posible afirmar entonces que, hacia comienzos de la década del setenta, la modalidad estaba agonizando. Si bien la pequeña industria intentó encontrar nuevas formas para continuar con la explotación de la picaresca, la solución, llegó casi por azar de la mano de dos hombres ajenos al cine, pero interesados en invertir en este medio. Claro que, para llevar adelante su objetivo fue necesaria la participación de gente experimentada. De la unión de estas dos fuerzas surgió la nueva fórmula que dio una nueva vida a la modalidad.

Los hermanos Gerardo y Hugo Sofovich desarrollaron una extensa carrera en distintos ámbitos del campo artístico y cultural. Sus primeros pasos, a mediados de la década del cincuenta, los

dieron en la prensa gráfica, en donde también se había destacado su padre, el periodista Manuel Sofovich. La experiencia adquirida en revistas como *Tía Vicenta*³⁵ les permitió llegar a la televisión en donde comenzaron trabajando como guionistas al servicio del cómico familiar Carlos Balá en el programa *Balamicina*. Al poco tiempo iniciaron el que sería uno de los programas cómicos más populares de la televisión argentina y a la vez un semillero de grandes comediantes: *Operación Ja-Ja*, que se mantuvo en el aire hasta 1967 y llegó a tener 60 puntos de rating. Sus siguientes programas –*Vivir es una comedia*, *El botón*, *Polémica en el bar*–³⁶ fueron todos exitosos y no estuvieron exentos de polémicas. Para 1972, cuando los hermanos se reunieron con Héctor Olivera y Fernando Ayala, dueños de Aries Cinematográfica, ya habían hecho su debut en el teatro de revistas como autores y directores. La mencionada reunión, gestionada por Nicolás Carreras y Luis Osvaldo Repetto,³⁷ tuvo como resultado el acuerdo para la realización de una película de tono picaresco a ser protagonizada por dos cómicos con una carrera en el cine que no era destacable pero cuya repercusión en la televisión³⁸ en los programas de los Sofovich sí lo era. La historia de la picaresca, y la de Aries, cambió por completo con el debut de quienes serían, apenas unos años más tarde, las estrellas máximas de esta modalidad cómica: Alberto Olmedo y Jorge Porcel. El primer film protagonizado por los comediantes, *Los caballeros de la cama redonda* (Gerardo Sofovich, 1973), tuvo un éxito rotundo por lo que la sociedad decidió encarar nuevas producciones que resultaron igual de redituables. La comedia picaresca, de la mano de Olmedo y Porcel, fue durante casi dos décadas una de las producciones culturales más populares del campo audiovisual local.³⁹ Fue gracias a este tipo de películas que Aries logró consolidarse

³⁵ *Tía Vicenta* fue una revista humorística fundada por el dibujante Juan Carlos Colombres (Landrú) en 1957. Se publicó hasta 1966 año en que fue censurada por el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía.

³⁶ *Vivir es una comedia* se estrenó en 1968. *El botón* estuvo al aire un solo año, 1969, debido a problemas legales. *Polémica en el bar* comenzó como un sketch dentro de *Operación Ja-Ja* en 1964. Se independizó en 1972 y se mantuvo hasta 1973. Volvió a la pantalla en reiteradas oportunidades. Hoy en día continúa al aire.

³⁷ La llegada de Olmedo y Porcel a Aries, en 1973, se dio como resultado de un arreglo comercial entre los dueños de la productora y un nuevo grupo de socios: el productor Nicolás Carreras y los hermanos Gerardo y Hugo Sofovich. La idea de realizar una comedia para adultos con el dúo cómico como protagonistas partió de Carreras y de los hermanos Sofovich y entusiasmó a los dueños de Aries, quienes estaban interesados en producir un cine masivo y redituable que les permitiera solventar los gastos que implicaba el mantenimiento de los recientemente adquiridos estudios Baires (López, 2005).

³⁸ Los inicios de la carrera de Olmedo y Porcel se remontan a finales de los años 50. Ambos cómicos comenzaron trabajando en shows cómicos con elencos multitudinarios –Olmedo en *La troupe de la TV* y Porcel en *La revista dislocada*– en donde tenían pequeños papeles. Con el tiempo recibieron el favor del público, gracias a su estilo de actuación y sus personajes, y pasaron a ser figuras destacadas del humor local. Para 1973, año en el que debutan como estrellas de Aries, ambos cómicos estaban trabajando con éxito tanto en la televisión –*El chupete* y *Polémica en el bar*– como en el teatro –Olmedo en la comedia *Sorpresas, Sorpresas* junto a la popular vedette Susana Brunetti, y Porcel en el teatro Maipo junto a la vedette Nélica Lobato– (Ulanovsky et al, 1999).

³⁹ De acuerdo al testimonio de Olivera (2020) estas películas nunca dieron pérdida y fueron las que les permitieron subsistir en momentos de crisis. *A los cirujanos se les va la mano* llegó a cosechar 1.200.000 espectadores. Esta fue una de las películas más exitosas del ciclo picaresco de Olmedo y Porcel (s/f, 1980). Luego de este pico las

definitivamente y convertirse en la productora más importante del país durante el período 1976-1983. Bajo este sello los cómicos protagonizaron más de treinta películas de las cuales veintidós estuvieron destinadas al público adulto.⁴⁰ Como señala Deborah D'Antonio (2015) estos films no fueron en absoluto marginales en la industria cinematográfica local, por el contrario, llegaron a representar el diecisiete por ciento del total de la producción realizada durante la última dictadura cívico-militar. Su éxito los convirtió en un modelo a ser imitado por otras productoras⁴¹ lo que colaboró en que la picaresca se convirtiera en un modelo cómico hegemónico durante el gobierno militar.



Figura 1.11: Contratapa del número especial de la revista *Heraldo del cine* dedicado a la productora Aries. La presencia de Olmedo y Porcel en ella da cuenta de su importancia en el esquema de producción.

Las comedias protagonizadas por la dupla entre 1973 y 1982 propusieron un tipo de comicidad particular que puede ser entendida como una reescritura de la picaresca previa. Esta versión

películas de la dupla no llegaron al mismo número, pero lograron tener recaudaciones importantes. *Las mujeres son cosa de guapos* (Hugo Sofovich, 1981), por ejemplo, tuvo 623.575 espectadores.

⁴⁰ Las películas restantes fueron destinadas al público familiar. Serán analizadas en el capítulo tres de nuestro trabajo.

⁴¹ Todo Show contrató a Gerardo Sofovich, como autor y director, luego de su alejamiento de Aries, para las comedias *Las muñecas hacen ¡Pum!* (1979) y *La noche viene movida* (1980). Rey films Cinematográfica realizó *La guerra de los sostenes* (Gerardo Sofovich, 1980). Todas ellas fueron protagonizadas por actores de reparto que conformaban los elencos de las películas de Olmedo y Porcel. Los competidores no solo imitaron sus películas, sino que también intentaron arrebatarlos a Aries. De acuerdo a Héctor Olivera (2020), Argentina Sono Film en reiteradas oportunidades intentó contratar a los cómicos pero estos, por lealtad a Aries, no aceptaron la propuesta.

renovada también puede pensarse a partir del concepto de ciclo elaborado por Altman (2000). Señalamos previamente que el cine de hoteles fue elaborado a partir de la sumatoria y la reelaboración de elementos provenientes de diferentes expresiones culturales. Una vez agotado este modelo, la industria llevó adelante nuevamente el procedimiento inicial con el fin de crear un nuevo producto explotable. Tomó como punto de partida el ciclo inicial y lo reformuló por medio de la incorporación de elementos pertenecientes a distintas variantes de la comicidad popular. El nuevo ciclo ofreció de esta forma un producto novedoso y familiar al mismo tiempo.

Del cine de hoteles tomaron una serie de elementos con los que el público de la picaresca ya estaba familiarizado –la figura del pícaro, un elenco de figuras conocidas, semidesnudos femeninos, un espacio sexualizado y un humor centrado en lo sexual– pero introdujeron un cambio radical en lo concerniente a las figuras protagónicas. En el primer ciclo el protagonismo estaba distribuido entre los distintos personajes que transitaban por los distintos espacios sexualizados en los que fueron ambientados las películas. En cambio, en esta nueva modalidad, los relatos giraban exclusivamente en torno de las dos estrellas, Alberto Olmedo y Jorge Porcel. Las comedias del nuevo ciclo propusieron, en general, el mismo tipo de historias. Narraban como un dúo de adultos masculinos de clase media, aburridos de la rutina laboral y de la vida familiar, salían en busca de mujeres y terminaban involucrándose en problemas fruto de confusiones varias y de su torpeza.⁴²

Del humor costumbrista televisivo que estos cómicos venían practicando tomaron algunos de sus personajes estereotípicos a la vez que los espacios en donde transcurre gran parte de las historias –el interior del hogar, el barrio, las oficinas, los bares– y el lenguaje coloquial que utilizan los actores. Retomando el modelo de *El bulín* la narración dejó de centrarse en un solo espacio, el hotel alojamiento, y pasó a transcurrir también en ambientes explotados por el humor costumbrista televisivo. Los Sofovich fueron, fundamentalmente autores de televisión, y en su pasaje al cine trasladaron el universo que habían creado para la pantalla chica: la oficina, la mesa familiar, el bar. Por último, del teatro de revistas se valieron del humor subido de tono y los chistes procaces de los capocómicos revisteriles. Este nuevo ciclo llevó adelante una innovación al incorporar un lenguaje soez que no había sido incorporado hasta el momento en

⁴² Es necesario hacer una aclaración antes de continuar. Esta afirmación que realizamos es aplicable sólo a las películas protagonizadas por Olmedo y Porcel destinadas al público adulto. Las películas protagonizadas por Porcel en solitario no responden todas a la misma lógica. Podemos dividir las películas en dos grupos: aquellas destinadas en exclusividad a un público adulto y aquellas películas que, exitosamente o no, apuntaron a un público familiar. Este conjunto de comedias será analizado en el primer apartado del capítulo tres. Por su parte, las películas con Olmedo al frente, son comedias que, en su gran mayoría, rompen con la lógica de la picaresca para acercarse al mundo de la comedia brillante. Estas obras las analizaremos en el capítulo cuatro de este trabajo.

las comedias previas de la modalidad. Las pocas groserías presentes en el cine de hoteles eran apenas un recurso más entre otros. Aquí, en cambio, se volvieron un elemento fundamental. A continuación, analizaremos cómo el nuevo ciclo de la picaresca llevó adelante esta reconfiguración. En primer lugar, nos detendremos en la figura masculina característica de la picaresca, el pícaro, con el fin de analizar qué cambios fueron introducidos en este personaje luego del ingreso de Olmedo y Porcel en la modalidad. Luego haremos lo propio con los personajes femeninos. Nos interesa describir cómo esta modalidad construyó dos estereotipos femeninos opuestos: la amante y la esposa. A su vez, indagaremos en los aportes realizados por determinadas estrellas del mundo revisteril, entre ellas Moria Casán y Susana Giménez, en la definición de personajes con una carnadura distinta a la de los que interpretaron las vedettes de la picaresca previa. Luego analizaremos las formas cómicas características de esta segunda picaresca –el uso de malas palabras, la proliferación de *gags* cómico-eróticos– y la persistencia del ‘humor sexual interruptus’.

III. Hombres y mujeres del segundo ciclo de la picaresca

- ¿Y para qué vas a querer un bulín, infradotado?
¡Para llevar mujeres!
- ¿Y yo para qué quiero mujeres?
- Oíme che, vos no te habrás vuelto... No, te falta coraje.

Diálogo entre dos amigos en
Los caballeros de la cama redonda

Como señala Joan Scott (1999) el género no es algo dado y ahistórico sino que es el resultado de una construcción social y cultural. No es una propiedad inherente a los cuerpos sino el conjunto de los efectos producidos en ellos por una serie de factores diversos: discursos institucionales, prácticas de la vida cotidiana y “tecnologías de género” (de Lauretis, 2000). Teresa de Lauretis entiende a las “tecnologías de género” como una serie de normativas, prácticas y discursos sociales que colaboran en la constitución de una representación genérica, con la aceptación y asimilación de los sujetos de dicho producto. Entre las “tecnologías de género” que destaca se encuentra el cine. Siguiendo estas ideas es posible afirmar que la picaresca construyó y recreó representaciones en torno a la masculino y lo femenino que impactaron en los imaginarios de género que circulaban en la sociedad. Es decir, colaboraron en la construcción de un “imaginario sociosexual” dominante en el que se representa al hombre como “sujeto” y a la mujer como “objeto” (Colaizzi, 1993).

Comencemos por los personajes masculinos. De la mano de Olmedo y Porcel se produjo una transformación en el personaje masculino arquetípico de la picaresca. En 1975, unos pocos años después del estreno de las primeras películas del segundo ciclo de la picaresca, el escritor Alejandro Dolina desde las páginas de la revista humorística *Mengano*, manifestaba su descontento con lo que consideraba una plaga que se extendía entre la población de Buenos Aires: los piolas. El escritor afirmaba que “desde época remotas, los habitantes de estas tierras supieron admirar a la gente astuta. Pero esta devoción por la perspicacia no siempre tuvo efectos gratos. [...] El resultado de esta confusión no puede ser más desastroso: miles y miles de energúmenos asolan la ciudad, haciendo méritos para sacar el carnet de piratas” (1975, p.12). El problema no solo era encontrarlos y sufrirlos en la calle sino también ver festejadas sus hazañas en los medios. Dolina afirma:

Algunos programas de la radio y la televisión, y también las revistas de humor han repetido hasta el hartazgo un personaje canallesco y ventajero que es propuesto a la admiración del público [...] Ángel Magaña, los cinco grandes del buen humor, José Marrone, Santiago Bal, Pepe Iglesias y otros buenos actores han hecho papeles de ranunes en muchísimas películas. En los últimos tiempos tales roles parecen reservados únicamente a Alberto Olmedo, quien tanto en televisión como en cine realiza el milagro de eliminar de su persona, hasta el último vestigio de ternura. Esto es malo porque quienes reciben este espectáculo reciben un mensaje donde se exalta la deslealtad y el egoísmo y se denigra la mansedumbre y el renunciamiento. (Dolina, 1975, p.13)

En esta pequeña nota, el escritor no solo se quejaba de estos sujetos, sino que además trazaba una genealogía de ellos en la cultura popular que se remonta al actor Ángel Magaña, quien interpretó a Rubén Cooper, el periodista pícaro en *La cigarra no es un bicho*. Si seguimos su razonamiento este personaje habría sufrido una serie de transformaciones hasta convertirse en este piola malsano que encarnó Alberto Olmedo. Consideramos que Dolina acierta en su planteo histórico. Hay una línea de continuidades y cambios que va del pícaro de Magaña al piola de Olmedo.⁴³

⁴³ No deja de ser significativo que ambos, junto a Jorge Porcel y Tono Andreu, hayan protagonizado la comedia *Flor de piolas* (Rubén W. Cavalotti, 1969) en donde interpretaron a un grupo de estafadores que iban de pueblo en pueblo engañando a los habitantes.

Señalamos previamente que ya en el cine de hoteles se había producido un cambio en el pícaro. Del engaño con fines monetarios de Cooper se pasó al cuentero que buscaba conquistar mujeres y demostrar su virilidad. Sobre la base de estos dos personajes, Olmedo fue creando, en distintos ámbitos, uno nuevo. Esta nueva creación ya no se mueve en soledad, sino que tiene un secuaz, un ayudante, un segundo al que usaba para sus tretas. Este acompañante fue encarnado por Porcel quien también desarrolló su personaje en su paso por la radio y la televisión. Esta nueva variante es entonces producto de una relectura realizada desde la mirada de dos artistas con una extensa trayectoria en diversos medios, principalmente en televisión, en la cual desarrollaron personajes emparentados al pícaro popular. Es decir que su creación es el resultado de una amalgama entre la tradición y la experiencia adquirida a lo largo de años de trabajo.

Partiendo del estereotipo del porteño fanfarrón, muy presente en la cultura popular-masiva, cada uno desarrolló su propia variante, aunque con elementos en común. Del pícaro tradicional retomaron su desapego por las normas sociales. Pero mientras que estos lo hacían como forma de sobrevivir ante un ámbito hostil o como una forma de enfrentarse a una sociedad con la cual no compartían sus valores, como los personajes pseudo anárquicos y anti sociales que supieron interpretar en los años treinta Luis Sandrini y Pepe Arias, estos no son otra cosa más que vivillos que no quieren tener responsabilidades. Cualquier invento para no trabajar o evitar el aburrido mundo familiar es bienvenido. Carecen de objetivos en la vida. Hay una sola cosa que parece interesarles, el sexo. Si a la hora de trabajar lo hacen con desgano, al momento de la conquista están dispuestos a mover cielo y tierra para lograr su objetivo. No los mueve el amor sino la excitación, la necesidad de aplacar el deseo sexual, la voluntad de mostrarse viriles. Objetivo que nunca logran cumplir. Ambos, como representantes de la tercera fase del actor popular (Pellettieri, 2001c), recurrieron a técnicas propias de estos intérpretes, como la improvisación, la morcilla y el furseo, con las cuales creaban grandes mentiras y situaciones de confusión con el fin de darse aires de importancia ante las mujeres o salir de grandes aprietos.⁴⁴

⁴⁴ Osvaldo Pellettieri (2001c), en su estudio sobre el actor nacional, afirma que la historia de este tipo de actuación, propia de los actores que trabajaron en géneros populares del teatro argentino, consta de tres fases. La primera de ellas corresponde a los años que van de 1884 a 1906. En ella, profesionales como Pablo Podestá, llevaron delante de forma intuitiva una serie de innovaciones en los procedimientos actorales propios del costumbrismo. En la segunda, la fase canónica, que va de 1906 a 1928 se llevó adelante un perfeccionamiento de las técnicas elaboradas en el período anterior en simultáneo a la profesionalización del campo teatral. El sainete fue el género en el cual el actor nacional desarrolló y maduró el repertorio de técnicas que cuestionaban la actuación costumbrista. Se logró imponer una poética actoral en la cual predominaba lo cómico-caricaturesco. En la tercera fase, que se extiende entre 1928 y el 2000, si bien una serie de actores producen innovaciones y reinterpretaciones de las técnicas del actor popular, la gran mayoría de los representantes de esta poética tienden a estandarizar los

Dentro de la dinámica cada uno ocupó un rol distinto. Olmedo encarnó aquel que se presenta a sí mismo como la encarnación del ‘macho’ pero que en el fondo es un cobarde. Ejemplo de esta creación es su personaje el guapo Piolín, que interpretaba en el ciclo televisivo *Operación Ja-Ja*. Este se pavoneaba de ser el hombre más valiente del conventillo en el que vivía, pero siempre que debía enfrentarse a su enemigo huía o lo hacía caer en tretas poco éticas. Su modo de actuación, siempre enérgico y furioso, ayudaba a darle carnadura a su creación, un hombre maduro siempre al borde de la excitación (Salzman, 2002). Porcel, por su parte, condenado a interpretar al mismo personaje debido a los estereotipos imperantes sobre su físico, es el torpe de la pareja (Casale, 2009) y oficia de cómplice de su amigo esperando una recompensa que nunca llega. Mientras que Olmedo cumplía el rol del galán fanfarrón, pero cuyas conquistas no son más que un cuento, Porcel interpretaba al que nunca lograba concretar sus fantasías sexuales.

En su libro *La tecla populista* el escritor Marcos Mayer (2009) comienza un apartado dedicado a la comicidad popular con una frase que le atribuye a Alberto Olmedo. En dicha frase el actor habría afirmado “el cómico nunca coge” (2009, p. 17). En una primera lectura la frase puede considerarse exagerada. En especial si se tiene en cuenta la diversidad de personajes que encarnó Olmedo a lo largo de toda su carrera. Pero si nos limitamos a pensar las películas que protagonizó con Porcel la frase describe a la perfección la vida sexual de los piolas encarnados por la dupla. Como señalamos previamente su objetivo principal, el que orienta casi la totalidad de sus acciones, es el de conquistar mujeres. Son hombres para los que cualquier encuentro con una persona del sexo opuesto es una potencial ocasión para tener sexo y no tienen escrúpulos para llevar adelante su propósito. Como señalaba Dolina en su artículo es casi imposible empatizar con estos personajes que con tal de satisfacer sus necesidades sexuales están dispuestos a robar la identidad de otra persona o a abusar de una mujer desmayada. Estos tienen una imagen de sí mismos que reproduce características impuestas por el patriarcado para los hombres: tienen un apetito sexual voraz, se consideran seductores y triunfadores y creen que las mujeres son un trofeo. Están atravesados por una exigencia, por un deber ser –relacionado a la imposición de la virilidad masculina sobre la mujer– que forma parte del mandato patriarcal dominante (Bourdieu, 2000). Sin embargo, el devenir de los relatos hace que nunca puedan cumplir con su rol. Los pasos de comedia se dan dentro de una tradición del humor local en donde la risa se produce a partir de la imposibilidad de los personajes de concretar sus deseos

procedimientos. Entre los actores que Pellettieri destaca como innovadores de esta tradición se encuentra Alberto Olmedo, en especial por su trabajo en televisión.

sexuales, es decir, a partir de la impugnación de la masculinidad de los personajes. De esta forma, estas comedias reforzaron el estereotipo masculino al reírse de quien es incapaz de cumplirlo.

Estas películas no sólo construyeron roles de género masculinos, sino también femeninos, al proponer modelos de mujer al servicio de la satisfacción de los deseos de los hombres. Si bien las representaciones femeninas son diversas es posible dividir a estos personajes en dos grupos. En el primero podemos englobar a aquellos que están relacionados al ámbito familiar: las esposas, las madres y las suegras. Estas mujeres son mostradas como las garantes de un hogar estable y armonioso al cuidar de sus hijos y de sus esposos. A la hora de la representación de los roles de género las películas se aferran al paradigma sexual doméstico. Ellas en el hogar y sus maridos en el trabajo. Al mismo tiempo se las retrata de forma negativa por medio de una puesta en escena y de una caracterización externa de los personajes que busca mostrarlas como mujeres poco atractivas y carentes de deseo sexual. Son siempre filmadas en situaciones domésticas y poco eróticas. Las vemos cocinar, lavar, cuidar a los hijos. Al estar siempre en el hogar no están ni maquilladas ni con ropa sensual o atractiva. Ya desde la primera película del dúo, *Los caballeros de la cama redonda* (1973), las esposas son retratadas de forma negativa. Hay en este film un abanico de personajes que van de la esposa autoritaria que no da lugar a ninguno de los pedidos de su marido, lo que lo obliga a irse del hogar a disfrutar de las bondades del bulín, a la cónyuge melosa cuyo cuidado termina por resultar agobiante para su marido, por lo que sale a la búsqueda de otras mujeres más salvajes. Pero lo que resulta verdaderamente insoportable para el hombre de estas películas es la esposa que se niega a tener sexo. Es esta situación la que desata el conflicto en *Hay que romper la rutina* (Enrique Cahen Salaberry, 1974) y la que los lleva a avanzar sobre cualquier mujer que los rodea.

El segundo grupo está conformado por aquellas mujeres que, dada su belleza y su juventud, merecen la atención de los hombres. Estas pueden a su vez, dividirse en dos subgrupos: las 'locas' y las 'inalcanzables'. El primero de ellos está conformado por aquellos personajes femeninos que en el imaginario masculino son concebidas como mujeres dispuestas a tener sexo con cualquier hombre. En cada una de estas comedias siempre hay más de un personaje de este tipo cuya función es siempre rechazar el avance de los cómicos y ponerlos en ridículo. Como respuesta a esta ridiculización se las condena a ser despreciadas por medio del lenguaje. Se las tratará de locas, atorrantas, o reventadas. Todas palabras que buscan impugnar el deseo sexual femenino. Además de cumplir con el mencionado papel deben mostrar su cuerpo, ya sea usando ropa ajustada o poca ropa. Con el fin de que dichos cuerpos sean atractivos a la mirada

del público masculino, estos pequeños papeles fueron interpretados por modelos o vedettes en ascenso.

El segundo subgrupo está compuesto por un conjunto de mujeres que son el verdadero objeto del deseo de los cómicos. Son quienes comparten el protagonismo con las estrellas masculinas. Fueron interpretadas por primeras figuras del mundo de la revista: Mariquita Gallegos, Ethel y Gogó Rojo, Susana Giménez y Moria Casán. A diferencia de los otros personajes femeninos estas son sujetos dramáticos con voluntad propia, son desprejuiciadas, decididas a la hora del sexo. Son mujeres independientes que se muestran a sí mismas y a la sociedad en general como autosuficientes. Son inteligentes y pueden resolver situaciones complejas en contraposición a los hombres que creen serlo, pero son incapaces de enfrentar cualquier contratiempo. Se trata de mujeres cuya voluntad no se puede quebrantar y por lo tanto resultan poco convenientes como pareja estable para los hombres. Su rol es ser objeto de deseo de los hombres, amantes, pero nunca esposas. El disfrute del sexo está asociado a un tipo de mujer que no es compatible con la vida hogareña. Las películas defienden la idea de que el modelo de mujer adecuado para los hombres es el de la esposa que, a pesar de ser poco atractivas y carentes de libido, esperan a sus maridos en sus casas dispuestas a perdonar sus infidelidades y cuidar de ellos.

Tanto las 'locas' como las 'inalcanzables' aparecen construidas por la puesta en escena y su caracterización externa como objetos sexuales. Son sus cuerpos los que aportan el toque erótico a estas comedias. A diferencia de lo que sucedía en el cine de hoteles aquí nos encontramos con una mostración más explícita de la corporalidad femenina. Sin llegar a los extremos del cine de Armando Bó este segundo ciclo de la picaresca se corrió de la sugestión para poner en pantalla cuerpos femeninos semidesnudos y, cuando la censura lo permitió, también cuerpos desnudos. Estos son retratados por medio de planos cortos que registran partes sexualizadas por la mirada masculina: sus pechos, sus glúteos e incluso sus labios. Lo que la cámara filma está para ser observado por los hombres que protagonizan las historias y por el público ideal de estas películas, el masculino. Al fragmentar el cuerpo femenino, estas películas explotan lo que Laura Mulvey (1988) llama escopofilia fetichista. Esta autora señala que el cine tiene la facultad de reproducir la lógica de la diferencia sexual que estructura la vida social. El hombre, ya como espectador, o como protagonista con el cual el primero se identifica, cumple un rol activo. Mientras que la mujer, dispuesta en la pantalla para el goce masculino, cumple uno pasivo. Al recortarse su cuerpo no solo la deshumaniza y la convierte en mero objeto sexualizado, sino que además convierte a cada uno de esos planos en un fetiche, en un elemento de goce para el espectador masculino. El público es como un *voyeur* que mira por la mirilla de un baño que apenas permite ver una porción de un cuerpo que se convierte en un objeto que

provoca excitación. Esta figura aparece en reiteradas oportunidades en este segundo ciclo de la picaresca. En *Los caballeros de la cama redonda*, por ejemplo, el placer que produce la mirada voyeurística se vuelve parte de la narración. Cuando Alberto (Alberto Olmedo) y Ricardo (Chico Novarro) se quedan encerrados en un placar en una mueblería que por obra del azar es trasladado a la habitación de la hija de su jefe, los dos se convierten en *voyeurs* que observan escondidos como la joven (Marcia Bell) se desnuda. Personaje y público se funden en el papel de observador oculto y gozan con ese cuerpo fragmentado y fetichizado (fig. 1.12 y fig. 1.13).



Figura 1.12



Figura 1.13

IV. La comicidad de Olmedo y Porcel: entre la desviación de la norma y la celebración del *status quo*

Uno de los placeres que produce la comedia es el disfrute de la desviación de la norma. En sus estudios sobre el carnaval medieval, Mijaíl Bajtín (1980) afirma que la risa tiene un potencial desestabilizador. Lo cómico, en su vertiente popular, tiene la facultad de impugnar lo establecido, es decir, burlarse de las autoridades. Tiene la potencialidad de trastocar los valores sociales aceptados, de romper con las normas, de subvertir los imperativos morales que rigen la vida de los ciudadanos. En las festividades de las clases populares la presencia de situaciones grotescas, profanas, escatológicas o inmorales eran moneda corriente. El humor festivo, cosmovisión mundana que invertía el mundo, tenía una función importante en la vida de los pueblos al permitirles sobrellevar una vida llena de penurias. En consonancia, al estudiar lo que denomina humor agresivo, Peter Berger (1999) sostiene que los chistes, en especial aquellos que resultan moralmente reprobables, resultan atractivos debido a que rompen con tabúes sociales, con el buen comportamiento que se espera de un ciudadano educado. Contar un chiste de este tipo genera placer en quien lo enuncia y en quien lo escucha, debido al encanto que genera lo prohibido.

El éxito de las películas comentadas puede explicarse entonces por el hecho de que estas estaban centradas en historias que se alejaban de la moral sexual que imperaba en el momento en el que fueron producidas. Sin embargo, si bien su comicidad, en muchos aspectos, puede ser entendida como carnavalesca en el sentido bajtiniano del término, también funcionó como refuerzo de las normas sociales conservadoras que regían la sociedad. Señala Debora D'Antonio (2015) que estas comedias, con sus exageraciones y estereotipos, mostraron ciertas fisuras del orden de género y sexual tradicional, pero a la vez ayudaron a restituir el *statu quo* por medio de los finales moralizantes. Los finales punitivos de estas películas terminaron por reforzar los valores tradicionales que la dictadura cívico-militar defendía. Se vuelve necesario recuperar aquí la crítica que Umberto Eco (1986a,1989) hace de la lectura que Bajtín realiza del carnaval. Si bien es cierto que lo cómico desafía lo establecido y critica las normas sociales, la impugnación es momentánea. El chiste permite que, por un momento, se genere una suspensión del orden, pero en cuanto el espectáculo cómico o la festividad culmina la norma sigue vigente. El chiste es posible en tanto la ley existe. En estas comedias, la violación de la regla, al quedar anulada por el castigo a los protagonistas lejos de funcionar como una liberación o una transgresión real, termina funcionando como un refuerzo de la ley. Es decir, le recuerda al público cuál es la norma que organiza la sociedad y que debe ser respetada.

En estas comedias, lo reidero se producía por medio de diversos recursos entre los que se destacan particularmente dos: el humor verbal, y los *gags* visuales. Nos detendremos primero en el uso de los chistes subidos de tono. Haciendo uso de la ambigüedad propia del lenguaje, los cómicos subvertían los significados tradicionales de las palabras dando lugar a situaciones cómicas. Este tipo de trastocamientos, a tono con el humor picaresco, giraban en torno del sexo. Si bien la crítica supo destacar que las comedias del ciclo previo propusieron un uso menos acartonado del lenguaje y hasta se animaron a incluir algún que otro insulto,⁴⁵ ninguna hizo un uso tan franco de la palabrota como la picaresca del segundo ciclo. Esta decisión puede ser pensada como parte de una estrategia doble de actualización de la modalidad por medio de la incorporación de una forma de hablar más cercana a la de la calle, una que el público pudiera reconocer como familiar, y de un lenguaje de corte revisteril que funcionara como un atractivo para espectadores que buscaban un cine menos pacato que el que se venía realizando.

El uso de groserías o de palabrotas, es decir, de términos vinculados al quehacer sexual, ha sido abordado por distintos autores. Italo Calvino (2013) sostiene que la presencia de eufemismos

⁴⁵ Suele destacarse la inclusión en *La cigarra no es un bicho* de la palabra pelotudo pronunciada, nada más y nada menos, que por Luis Sandrini, un comediante que se había movido hasta el momento de su participación en esta película dentro de la comedia blanca o familiar.

sobre órganos sexuales y cópulas en el lenguaje cotidiano de las clases populares tiene una larga tradición. Este empleo tiene, para el escritor italiano, el claro efecto de denigrar a un otro o una práctica y sentirse superior a quien se agrede. Esto se debe a que existe en el uso de malas palabras cierta sexofobia, cierto desprecio por el sexo. En tanto se lo considera algo bajo, algo propio de las pasiones mundanas, es que se puede usar como insulto una referencia al miembro masculino. Aunque entiende esta actitud como conservadora considera que también tiene un valor. Utilizar groserías sabiamente, puede generar un efecto expresivo. La mala palabra tiene una musicalidad particular que puede generar en quien la escucha tanto sorpresa, ante el ataque, como risa, debido al tono y la palabra elegida. Su uso, por otro lado, es reivindicado en tanto construye un habla franca, honesta, sin metáforas ni pacaterías. En palabras de Martín-Barbero (1987) el habla popular es un “un lenguaje en el que predominan, en el vocabulario y los ademanes, las expresiones ambiguas, ambivalentes, que no sólo acumulan y dan salida a lo prohibido, sino que al operar como parodia, como degradación-regeneración, contribuían a la creación de una atmósfera de libertad” (p.75). Desde el psicoanálisis, Ariel Arango (1983) sostiene que “la ‘mala’ palabra o palabra obscena es así la que viola las reglas de la escena social; la que se sale del librero consagrado y dice y muestra lo que no debe verse ni escucharse” (p.16). La mala palabra evidencia aquello que la sociedad, y el inconsciente, prohíben. En tanto socialmente está mal visto hablar de sexo la única forma posible de hacerlo es por medio del humor, por la vía de la ridiculización. Lo planteado por ambos autores resulta complementario para pensar la comicidad verbal en el cine de Olmedo y Porcel. Si seguimos la postura psicoanalítica podemos ver en la proliferación de chistes verdes una forma de romper con el imperativo moral que rechaza el sexo. Hay en estas películas una libertad en el lenguaje cercana a la que reivindica Calvino. Pero al mismo tiempo no deja de haber un tinte conservador en los diálogos picarescos. La sexofobia se hace presente mediante la denigración de un otro, la mujer o aquel varón que no responde a la masculinidad dominante, por medio del chiste sexual. El hombre desea tener sexo, pero cuando encuentra una mujer dispuesta a hacerlo se burla de ella y la rebaja por mostrarse interesada en algo tan mundano y pecaminoso.

En *Las turistas quieren guerra* (Enrique Cahen Salaberry, 1977) presenciamos una escena en la cual Jorge y Alberto, dos guías turísticos, son abordados por una turista norteamericana. La escena reafirma lo ‘piolas’ que son los varones al mismo tiempo que presentan a la mujer como tonta y promiscua. Allí se da el siguiente diálogo:

Ms. Turner: ¡Mucho gustou!

Jorge (mirando el escote de la turista e imitando su acento): ¡Mucho bustou! ¿Qué quiere usted conocer?

Ms. Turner: Mi quiere conocer el Buenos Aires prohibido, *the Buenos Aires top secret*. ¿Do you understand?

Jorge: ¡Oh, yes! Usted quiere conocer el Buenos Aires secreto, el Buenos Aires sofisticado, el Buenos Aires bohemio. En una palabra, ¡el Buenos Aires de la joda!

Ms. Turner: ¡Oh, fine! Yo quiero ver algo distinto. Algo que no haya visto nadie.

Jorge: No te voy a decir que es la película *Tiburón*, pero ha tenido sus buenos espectadores.

En este diálogo podemos observar cómo por medio del uso de distintos recursos lingüísticos, los cómicos logran hacer girar la conversación en torno al sexo cuando la misma había comenzado solo como el encuentro entre una clienta y un guía turístico. Por medio del uso de la homofonía –palabras que tienen un sonido similar– se ríen de la turista, que entiende poco del idioma español, al asociar la palabra gusto a busto. El efecto cómico se da por la aparición de una palabra extraña, busto, en un contexto incorrecto, un saludo. La risa era provocada por el uso que los actores hacían de lo no dicho, de lo sugerido, de eufemismos creativos que les permitían hablar de aquello que la censura consideraba inmoral. Hacia el final del diálogo, Porcel recurre a su capacidad de jugar con el lenguaje para hacer otro chiste subido de tono al comparar la popularidad de su miembro viril con la del film *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1976). La risa cómplice entre los dos protagonistas masculinos refuerza el hecho de que se están burlando de la mujer de la que pretenden abusar. Aquí se hace presente esta tensión entre fascinación por el sexo y sexofobia. La picaresca se caracterizó entonces por un uso lúdico y libre del lenguaje pero que a la vez reforzaba los estereotipos y las normas sociales acerca del sexo.

Los *gags* visuales también giraban en torno a lo sexual. Su objetivo no era sólo hacer reír al espectador sino también la mostración del cuerpo femenino. Pero la puesta en escena, en muchos casos, atentaba contra este objetivo. Un procedimiento característico de esta modalidad cómica es la anulación del erotismo por medio de situaciones de corte cómico. Ya desde la primera película de la dupla, *Los caballeros de la cama redonda*, es posible encontrar momentos en donde se recurre a este procedimiento. Tomemos como ejemplo la escena en la cual sucede el fallido encuentro amoroso entre Don Julián, el jefe de los protagonistas (Adolfo García Grau) y Dorita, su secretaria (Élida Marletta). Esta transcurre en la habitación del bulín

de los cuatro amigos, un espacio erotizado, que tiene un halo de prohibición, de pecado, y que fue acondicionado por los dueños con el fin de satisfacer sus fantasías sexuales. La cama redonda, objeto erotizado por el imaginario masculino, tiene un peso importante en la escena. Sobre ella los personajes van a construir el momento erótico para luego destruirlo. Con el fin de probar algo nuevo y a tono con ese espacio tan provocador, Don Julián le propone a Dorita salir de la rutina sexual y poner en práctica una serie de poses tomadas de un libro dinamarqués, país que, desde la perspectiva de Don Julián, encarna la lujuria. Si la belleza del cuerpo semidesnudo y escultural de Marletta presta la cuota erótica, lo ridículo de las poses que propone su jefe, y su tono de maestro ciruela indignado con la poca predisposición de Dorita para lograr la perfección requerida, llaman a la risa (fig. 1.14 y 1.15). A esto se suma el fuerte contraste entre el cuerpo de Marletta y el de Adolfo García Grau, es decir entre un cuerpo que responde a los cánones de belleza y que deliberadamente es mostrado para el goce del espectador masculino, y el de García Grau que no responde a ello, pero cree, en medio de su delirio amatorio, que es un galán de cine.



Figura 1.14



Figura 1.15

Este recurso se repite en otras películas, entre ellas *Hay que romper la rutina*, en donde las hermanas interpretadas por las vedettes Ethel y Gogó Rojo ensayan bailes y poses eróticas con el fin de excitar a sus maridos. La situación logra un pico de ridículo en el momento en el cual una de ellas realiza una pose gimnástica, un puente, sobre su marido con el objetivo de que éste, en cama y enfermo, pueda observarla mejor a la hora de masturbarse. La escena, acorde a la lógica del ‘humor sexual interruptus’, culmina con ella no logrando sostenerse en esa posición y cayendo sobre su marido y con él no logrando tener una erección (fig 1.16, 1.17, 1.18 y 1.19).



Figura 1.16



Figura 1.17



Figura 1.18



Figura 1.19

En los ejemplos mencionados se puede observar una tensión entre la voluntad de romper con lo establecido dando rienda suelta a cierto erotismo, y la sexofobia característica de la comicidad picaresca que termina por arruinar el clima sexual que prima en las escenas. La ridiculización, tanto verbal como visual, a la cual son sometidos los héroes y sus deseos, lejos de colaborar con la creación de atmósferas sensuales, enfatizan el ideario que propone al sexo como algo burdo y negativo. Por su parte, el principal atractivo sexual, las mujeres bellas semidesnudas, al ser incorporado a la rutina cómica pierde parte de su *sex appeal*. Esta representación poco atractiva del acto sexual fue lo que permitió, en parte, que estas películas no tuvieran grandes problemas con la censura. Algunos censores llegaron a afirmar que estos films representaban al “sexo como algo feo, torpe y vulgar” (Gindin et al, 1987 citado en Milanesio, 2021, p.37).

V. La picaresca bajo el régimen militar: entre la evasión y propaganda

Señalamos previamente que la mayoría de las películas protagonizadas por la dupla Olmedo-Porcel fueron realizadas en paralelo a la última dictadura cívico-militar. En ese período, desde

las oficinas oficiales (el Instituto Nacional de Cine y el Ente de Calificación Cinematográfica) se incentivaba un cine que respetara los valores tradicionales –la familia, la religión y la patria– al mismo tiempo que se amenazaba con prohibir o cortar todo aquello que ofendiera los mencionados valores (Gociol e Invernizzi, 2006). Sin embargo, las películas de la dupla, que tenían por protagonistas a adúlteros y estafadores, no fueron prohibidas, aunque sí tuvieron algunos inconvenientes con la censura.⁴⁶

Entendemos que una de las razones por las cuales no fueron víctimas de las autoridades del Ente de Calificación es el hecho de que, en el fondo, eran películas que reforzaban la moral sexual que el régimen defendía. En estas comedias, como analizamos previamente, las acciones inmorales de sus protagonistas eran castigadas por medio de finales punitivos, el sexo extramatrimonial nunca se concretaba y el erotismo, si bien estaba presente, era morigerado por una serie de acciones cómicas que impedían que su función principal, la excitación, cobrara relevancia. La representación del sexo construida por estas películas estaba en sintonía con la cultura sexual conservadora que se pregonaba desde el gobierno. Este, con el fin de difundir sus ideas por distintos medios, apoyó mediante créditos provistos por el Instituto Nacional de Cine obras destinadas al público adulto en donde el sexo era infantilizado (Milanesio, 2021). Al ser comedias que no ponían en riesgo el ideal cristiano en materia sexual y que a su vez fomentaban la evasión de la realidad, su producción y exhibición en salas nunca fue puesta en duda.

En tanto películas que se proponían así mismas como un mero entretenimiento que tenían por función distraer al público de las preocupaciones de la vida cotidiana, la conflictividad social estaba ausente de estas comedias. Esto se puede apreciar en la forma que fue representada la ciudad de Buenos Aires en este segundo ciclo de la picaresca. Olmedo y Porcel debutaron en esta modalidad cómica en 1973 en un momento en el cual el país transitaba hacia la democracia luego de la caída del gobierno militar encabezado por el general Lanusse. El espacio público, en esos años, era un ámbito que sociedad ocupaba con libertad. Esto se puede apreciar en la película debut de la dupla en donde las calles por las cuales los personajes deambulan están pobladas de gente. Si bien es el bulín, un espacio cerrado, el que tiene un lugar primordial como ámbito de socialización, los personajes recorren distintos lugares de la urbe interactuando con

⁴⁶ La censura, en tiempos en donde todavía regía el Estado de derecho, había intentado avanzar sobre algunas de las películas de la dupla. Ya en dictadura, en 1979, dos de sus películas, *Custodio de señoras* (Hugo Sofovich) y *Expertos en pinchazos* (Hugo Sofovich), sufrieron quitas de subsidios al considerarse que eran inmorales (s/f, 1979). Otras películas protagonizadas por Porcel, *El gordo de América* (Enrique Cahen Salaberry, 1976) y *El gordo catástrofe* (Hugo Moser, 1977), también tuvieron inconvenientes con la censura y debieron realizar cambios para poder llegar a las salas (López, 2005).

hombres y mujeres y dando rienda suelta a sus placeres: sexo y comida. Con la dictadura la vida en la ciudad cambió por completo debido a la instalación del estado de sitio que impuso un férreo control de la vida social. La ciudad se pobló de controles policiales y militares. El patrullaje se volvió un elemento más del paisaje urbano. Sin embargo, esto no aparece en las comedias de la dupla. Los personajes se mueven sin dificultad por la ciudad. La noche aparece como exenta de peligros. No hay policías, ni militares, ni miembros de brigadas paraestatales que pidieran documentos o interrumpieran la fiesta. José Luis Visconti (2014) incluso señala que el ámbito afable que construyen estas comedias contrasta con el registro de la escasa gente que habita los espacios por los que circulan los personajes. Aparecen inmóviles, ajenos al mundo que las películas retratan. Cuando los protagonistas caminan de noche, las calles están vacías, sin gente. Se hace presente en estas películas una tensión entre la necesidad de retratar un mundo sin conflictos y la imposibilidad de borrar por completo la vida controlada y gris de los años dictatoriales.

Consideramos que estos no fueron los únicos motivos por los cuales esta serie de comedias no fueron prohibidas. Para poder comprender qué otros elementos pesaron a la hora de su circulación y de su apoyo vía créditos es necesario tener en cuenta el contexto cinematográfico en el cual fueron realizadas. Señala Maximiliano Ekerman (2014) que durante la última dictadura cívico-militar la industria cinematográfica estuvo dominada por grandes empresas internacionales y por un pequeño grupo local, entre los que se encontraba la productora Aries, que negociaban con la dictadura tanto los subsidios como las cuotas de pantalla con el objetivo de sobrevivir y seguir filmando. Los productores eran absolutamente dependientes de los subsidios y créditos para el desarrollo de sus producciones y por lo tanto permeables a las pautas y presiones por parte del gobierno militar.

Aries Cinematográfica fue siempre una productora que buscó evitar tener problemas con el gobierno de turno para poder filmar. No tuvo reparos en acomodarse a las distintas circunstancias políticas que atravesó el país desde la creación de la sociedad en 1956. En un momento de dependencia casi total del Estado Aries llevó adelante una serie de estrategias para poder sobrevivir. Con el objetivo de obtener subsidios y no tener problemas con las autoridades militares, Aries no solo abandonó la producción de películas de corte testimonial para dedicarse a la distribución de cine extranjero y a la profundización de la producción de un cine pasatista, sino que también, en diversas oportunidades, utilizando a uno de sus dueños como vocero –

Héctor Olivera— declaró tibiamente a favor del régimen y de sus objetivos políticos.⁴⁷ Esto, en parte, explica el hecho de que en 1980, a pesar de haber tenido un dictamen desfavorable, lograron que se estrenara *A los cirujanos se les va la mano*, hecho que desató la ira del ex censor, Miguel Paulino Tato desde las páginas de la publicación católica *Esquiú*. A su vez, sin tener vínculos estrechos con el régimen, Aries logró, gracias a su poder de negociación que se les facilitaran las instalaciones del Hospital Militar Central para la filmación de esta película. Quizás la inclusión de unas pocas escenas, en dos películas, de elogios a la política del régimen, puedan ser entendidas como parte de esa necesidad de congraciarse con las autoridades militares para conseguir financiamiento. En *Las turistas quieren guerra* los protagonistas ofician de guías de un contingente de mujeres extranjeras. Al recorrer la ciudad en micro se topan con las obras que se estaban haciendo en el estadio del club River Plate para el mundial de 1978. La escena no llega a convertirse en un momento de propaganda debido a que el humor picaresco irrumpe e impide que se desarrolle cualquier discurso elogioso. En *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo* (Hugo Moser, 1978) la situación es distinta. La película comienza con imágenes de un grupo de personas que camina por las afueras del estadio mientras tanto una voz que simula ser la de un relator presente en la cancha afirma:

Argentina ya ganó el mundial, lo ganó con el ejemplo de 25 millones de argentinos, un pueblo joven y feliz, dueño de su destino. Un país unido y respetuoso. Un pueblo orgulloso de su modo de vivir que quienes lo atacaron sin conocerlo deberán aceptarlo ahora con admiración. Argentina vive con humildad este gran momento de euforia. Con la humildad de los pueblos grandes.

El mensaje de la voz del estadio es claro. Argentina no era el país que la ‘campaña antiargentina’ afirmaba que era. Aquí detrás de la defensa del país lo que se esconde es una defensa del régimen militar y de su proyecto político-ideológico. Pero este mensaje está descontextualizado de la película. Apenas termina de hablar el locutor comienza el relato, y luego, a lo largo de la comedia, no se harán otras referencias ni al gobierno militar ni a lo que

⁴⁷ Según Getino (2005) y Gociol e Invernizzi (2006), durante la última dictadura cívico-militar Aries fue la productora que más subsidios obtuvo. El 30 % del total los subsidios otorgados por el Instituto, es decir unos 9 millones de dólares, fueron otorgados a la empresa de Ayala y Olivera. Ninguna de las otras productoras importantes del período obtuvo un porcentaje similar. Cinematografía Victoria, Argentina Sono Film y Chango Producciones, concentraron el 25% de los subsidios.

se decía de la Argentina en el extranjero. Este pequeño fragmento descontextualizado del resto de la obra parece un agregado para congraciarse con las autoridades militares.

Conclusiones

En la introducción del capítulo, a partir de Martín-Barbero (1987) afirmamos que la comedia es una de las matrices propias de la cultura popular-masiva latinoamericana y que dentro de las reformulaciones que se llevaron adelante en el continente una de las más populares fue la comedia picaresca, una modalidad cuya comicidad giraba en torno del sexo. Siguiendo los planteos de Rick Altman (2000) en relación a los ciclos de los géneros cinematográficos delineamos una historia en tres fases para la comedia picaresca nacional.

Con la aparición del cine de hoteles, a comienzos de los años sesenta surge un modelo cómico novedoso que intenta incorporar los cambios en las concepciones y en las costumbres sexuales de los argentinos de la época. Como señaló Cosse (2010) los sesenta fueron años en los cuales diversos actores sociales, los más progresistas, intentaron romper con el paradigma sexual doméstico que imperaba para construir nuevos modelos de hombres y de mujeres que no estuvieran atados a roles de género opresivos. En su lucha contra los sectores más conservadores no lograron concretar todos sus objetivos dado el gran poder de presión del nacionalismo católico, pero si fueron posibles, en un momento de modernización del país, pequeños avances en la liberalización del sexo. Desde la teoría elaborada por Raymond Williams (2012), esta modalidad cómica puede ser entendida como un producto cultural que se apropió de aquellos fenómenos emergentes, es decir de los nuevos significados y valores, las prácticas y experiencias que comenzaban a imponerse, y las amoldó al modelo de representación dominante, el del cine industrial.

En tanto producto comercial que se caracterizó por la fusión de la tradición con la cultura emergente, en el cine de hoteles se hace presente una tensión entre la ruptura de los preceptos morales que determinaban la vida sexual y el refuerzo de la ideología conservadora que estructuraba al conjunto de la sociedad. Si estas películas supieron llevar a la pantalla espacios urbanos modernos y sexualizados –los hoteles alojamiento, las ‘villa cariño’, los bulines– lo que sucedía en el interior de los mismos no siempre se ajustaba a los ideales liberalizadores del sexo que habían posibilitado la aparición de esos espacios. El tipo de comicidad característica de esta modalidad, el ‘humor sexual interruptus’, es una clara muestra de esta contradicción. Las películas ambientaron historias en espacios sexualizados, volvieron normal la presencia de mujeres bellas y esculturales en ropa ajustada o con poca ropa, desarrollaron escenas con

contenido erótico, pusieron en boca de sus personajes palabras de uso cotidiano a la hora de hablar de sexo; sin embargo, el acto sexual era impedido por una serie de peripecias que generaban un efecto cómico.

A finales de la década del sesenta el cine de hoteles empezó a mostrar señales de decadencia por lo que comenzó a resultar poco atractivo. Esto hizo necesaria una reformulación que permitiera la continuación de su explotación a fines de solventar la permanencia de las empresas y casas productoras. El segundo ciclo de la picaresca, el cine de Olmedo y Porcel, recuperó y reformuló el modelo desarrollado por el cine de hoteles y convirtió a la picaresca en una modalidad cómica dominante. Una que, como expresara Williams (2012), refleja las prácticas y los valores hegemónicos dentro de la sociedad. Las películas que forman parte de este segundo ciclo fueron, ya desde sus inicios, pero en particular durante el período 1976-1983, éxitos de taquilla. Su éxito se debió en gran parte a la popularidad del dúo que conformaron Alberto Olmedo y Jorge Porcel y a la presencia de actrices cómicas bellas y talentosas como Susana Giménez y Moria Casán.

La tensión entre la impugnación de la moral sexual dominante y el refuerzo de la ideología conservadora propia del 'cine de hoteles' es también un elemento constitutivo de esta modalidad. Estas comedias llevaron un paso adelante la representación del sexo y del erotismo desarrollado por las películas del ciclo previo lo que las convierte en obras menos desprejuiciadas que las anteriores. Sin embargo, la configuración de finales punitivos que castigan las acciones inmorales de los protagonistas, de *gags* visuales que impiden que se explote el erotismo, y la profundización del 'humor sexual interruptus', vuelven dificultoso considerarlas como obras que se corren de los estándares morales imperantes. La ridiculización del sexo y el castigo recibido por los personajes masculinos por sus acciones inmorales fueron dos de las razones por las cuales la última dictadura cívico-militar no las combatió. Por el contrario, en tanto comedias escapistas, que no hacían referencia ni a las atrocidades cometidas por el régimen ni a la fallida política económica, fueron apoyadas por medio de cuantiosos subsidios.

Para comienzos de los ochenta, el modelo que Aries había propuesto para sus estrellas ya no gozaba del mismo reconocimiento por parte del público. Si bien ninguna de las películas de la dupla fue un fracaso, los números de las boleterías comenzaron a decrecer. Para dicho período la industria cinematográfica, al igual que el país, se encontraba en una crisis profunda. La economía se desplomaba producto del fracaso de la política financiera de Martínez de Hoz generando un estancamiento en la producción cinematográfica, la disminución de estrenos nacionales y un aumento en el precio de las entradas que generó el alejamiento de las clases

populares de los cines (Getino, 1998; Invernizzi y Gociol, 2006). A esto se sumó un segundo problema, la renuncia de Hugo Sofovich, director y guionista con el que los cómicos venían trabajando. Aries se vio obligada a repensar el modelo comercial que venía aplicando a sus distintas producciones y en particular el que utilizaba para explotar al dúo de cómicos que era el que generaba la gran mayoría de sus ingresos por localidades. Los directivos de Aries decidieron entonces crear un nuevo perfil para los comediantes con la ayuda de un nuevo director, Enrique Carreras, que fue contratado para dirigirlos. La explotación de este nuevo perfil, que resultó exitoso, generó que no se realizaran películas picarescas por varios años. Recién en 1985, con la llegada a las salas de *Mirame la palomita* (Enrique Carreras, 1985) se produjo un nuevo estreno dentro de esta modalidad. Pero el país y la industria cinematográfica habían cambiado. Entonces, la picaresca debió adaptarse a la nueva situación. Este proceso será analizado en el próximo capítulo.

Capítulo II: La picaresca del destape

Introducción

Como señalamos en el capítulo anterior, la comedia picaresca, en particular gracias a Olmedo y Porcel, fue durante casi dos décadas una de las producciones culturales más populares del campo audiovisual local. Sin embargo, a comienzos de la década del ochenta las comedias para adultos desaparecieron temporalmente de las salas de cine. No fue hasta 1985 que la industria cinematográfica decidió apostar nuevamente por esta modalidad cómica. Luego de una serie de estrenos que se sucedieron a lo largo de la segunda mitad del decenio, algunos exitosos y otros malogrados, este tipo de comedias volvió a ausentarse a comienzos de la década siguiente.⁴⁸ Esta situación se produjo como resultado de una serie de transformaciones que se dieron durante los primeros años de la postdictadura tanto al interior de la industria audiovisual local como en el ámbito social y cultural.

En primer lugar, es necesario mencionar el alejamiento temporario de la mencionada dupla estelar para hacer un cine destinado al público familiar.⁴⁹ Entre 1982 y 1988 el dúo filmó once películas de las cuales solo dos estuvieron destinadas al público adulto mientras que las restantes recibieron la clasificación de Apta para Todo Público. Esto produjo un vacío que la industria se vio obligada a llenar, aunque nunca logró cumplir su cometido. Si bien las figuras elegidas lograron éxitos moderados no llegaron a convertirse en actores igual de convocantes que Olmedo y Porcel. En segundo lugar, resultó determinante la emergencia de un fenómeno cultural denominado destape que afectó a distintas expresiones culturales. La eliminación de la censura permitió que los medios y las artes abordaran de forma menos desprejuiciada temas como el sexo y la política que antes estaban vedados. La proliferación de desnudos femeninos en la televisión y en el cine generó que la picaresca perdiera parte de su atractivo como representante de lo ‘prohibido’. Esto obligó a los hacedores de estos films a repensar la modalidad para no perder público. Por último, pero no menos importante, la tambaleante situación económica que atravesó el país repercutió fuertemente en la industria audiovisual y por lo tanto en uno de los modos cómicos más explotados por ella. Hacia fines de los ochenta, la taquilla de las películas picarescas comenzó a decaer como producto de la dificultad que

⁴⁸ La última película de esta modalidad, *Enfermero de día, camarero de noche* (Aníbal Di Salvo), se estrenó en 1990. No se vuelve a realizar un largometraje de este tipo hasta 1997 cuando Hugo Sofovich filma *La herencia del tío Pepe*. Esta película fue un fracaso de taquilla. Héctor Olivera (2020), productor de la película, señala en sus memorias que este no fue un proyecto del director sino de Aries que tenía la intención de revivir, en un período de crisis, un cine que le había dado grandes ganancias a este sello cinematográfico. Admite también que haberse embarcado en este proyecto fue un error producto de no haber comprendido que el público había cambiado.

⁴⁹ Estas películas serán analizadas en profundidad en el capítulo tres de esta Tesis.

tenían los espectadores para pagar entradas. Esto hizo que las productoras desarrollaran alternativas en otros espacios audiovisuales para explotar una modalidad que entendían continuaba teniendo cierto atractivo para parte del público.⁵⁰

A continuación, analizaremos los cambios que se dieron en esta modalidad cómica durante los primeros años de la postdictadura. Consideramos que las comedias de este tipo realizadas luego de la vuelta de la democracia conforman un corpus que se diferencia de las producidas anteriormente, aunque también existen continuidades, y que puede ser comprendido como un tercer ciclo de la picaresca al cual llamamos picaresca del destape. Nos proponemos analizar si este modelo cómico que pobló las pantallas nacionales durante el período dictatorial continuó siendo dominante durante la postdictadura, adaptándose a la nueva realidad, o si pasó a ser una modalidad remanente. Sobre este aspecto, nuestra hipótesis sostiene que estas películas intentaron llevar adelante una renovación y ponerse a tono con el fenómeno cultural conocido como destape, pero no lograron desprenderse de ciertas características de la vieja picaresca. Incorporaron facetas novedosas, pero el discurso continuó siendo conservador y similar al del ciclo previo, lo que le impidió incorporar los nuevos públicos que emergieron con la vuelta de la democracia.

Para poder analizar estas transformaciones llevaremos adelante, en primera instancia, una descripción del destape para luego detenernos en el proceso de transformación que sufrió la modalidad picaresca como resultado de la explosión de este fenómeno. Haremos hincapié en las formas expresivas por medio de las cuales este conjunto de películas se presentó frente al público y en cómo buscó diferenciarse del ciclo previo. A su vez nos detendremos en las continuidades y en las rupturas que se dieron en el uso de los elementos característicos de esta modalidad entre los cuales se encuentran la representación del sexo y el uso de desnudos femeninos, así como también en la incorporación de nuevos elementos provenientes del campo de la sexualidad –el discurso sexológico, los juguetes sexuales, la pornografía– a la narrativa tradicional de la modalidad. Luego analizaremos la reformulación de los personajes femeninos, realizada con el fin de competir con las representaciones femeninas que emergieron con el destape y la actualización de las representaciones de la masculinidad frente a la ya mencionada necesidad de la industria de buscar nuevas estrellas. Por último, abordaremos la incorporación de una problemática hasta el momento ausente en la modalidad: las referencias al contexto político y social nacional e internacional.

⁵⁰ Estos films serán trabajados en detalle en el capítulo cinco de esta Tesis.

¿Qué fue el destape?

El destape en el cine me está consumiendo

Frase pronunciada en *Mirame la palomita*

Está brava la tele con esto del destape

Línea de diálogo perteneciente a *El telo y la tele*

El 26 de marzo de 1987 se estrenó la película *El hombre de la deuda externa* dirigida por el debutante Pablo Olivo. No es una comedia picaresca, pero elegimos comenzar este apartado hablando de ella porque la escena inicial describe, de forma satírica, la cultura visual del período. El film narra la historia de Pedro Garzón, empleado de una agencia publicitaria, que gana de forma inesperada una herencia millonaria. Lo primero que vemos, luego de los títulos de crédito, es un estudio de grabación en donde se está llevando adelante la filmación de una publicidad. Mientras se escucha una música cuya sonoridad remite al mundo infantil, vemos a una modelo, tomada en un plano general que, vestida con un guardapolvo entallado, camina desde el fondo de la escenografía hacia la cámara. Cuando llega, mientras ella se da vuelta, se produce un reencuadre que deja en primer plano sus glúteos. A continuación, una mano que ingresa a cuadro desde la izquierda imprime sobre este un sello que dice “Guardapolvos Tropical”. Mientras la publicidad finaliza, al ritmo de silbidos masculinos que elogian el cuerpo esbelto de la modelo, se escucha la voz del personaje protagónico que interrumpe el rodaje increpando al director. Ante la queja del jefe la modelo inquiere “¿No le gustan los culitos?”. Sorprendido, y cuestionado como varón, responde entre titubeos “Si, pero no para vender guardapolvos”.⁵¹

A Garzón, publicista con escrúpulos, le molestan ‘los culitos’ pero no hay duda de que estos poblaban las pantallas de la época. Se los podía apreciar en las revistas que se amontonaban en los puestos de diarios, en los carteles publicitarios pegados en las paredes de la ciudad, en las marquesinas de los teatros del centro, etc. Esto se volvió habitual para el espectador del período, pero hubo un momento en que fue una novedad. Y lo fue porque durante la última dictadura cívico-militar primó una cultura sexual conservadora en la cual “el sexo estaba imbuido en connotaciones negativas, alarmantes y oscuras y estaba ante todo asociado a responsabilidades políticas y sociales en detrimento de la subjetividad y el deseo. Para los adultos, el sexo era

⁵¹ Esta escena parodia una serie de publicidades que se volvieron populares en la década del ochenta. Se destaca la de los televisores Hitachi, realizada en el año 1982, prohibida por la dictadura y liberada en democracia, en donde un joven veía a través de un televisor una serie de imágenes de mujeres, la mayoría de espaldas, en bikini, donde se utilizaba el cuerpo femenino para promocionar el televisor.

infantilizado y para los jóvenes era presentado como algo peligroso y vergonzoso” (Milanesio, 2021, p.18). ¿Qué fue entonces lo que pasó y que permitió que en los cines abundaran ‘culitos’? Un fenómeno que el periodismo, tomando como modelo lo que pasaba en la España posfranquista, denominó destape.

Este es un término que comenzó a circular en la prensa española durante la transición, período que se extiende entre la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 y el triunfo del Partido Socialista Español (PSOE) en 1982, para denominar la forma en los que los medios y las artes abordaron la transformación que experimentó la sociedad española una vez terminado el franquismo. La elección de esta palabra, que implica la acción de dar a conocer algo que está oculto, se debe a la necesidad de resaltar que se estaba frente a la posibilidad de hablar y de mostrar aquello que antes estaba vedado. Por lo tanto, el destape puede ser entendido como una respuesta a las imposiciones ideológicas de las autoridades civiles y militares que ejercieron el poder durante más de treinta años de dictadura.

El régimen dictatorial encabezado por Franco impuso una censura férrea, en particular durante las primeras décadas, que afectó a todo el campo cultural. Con el fin de defender lo que se entendían por valores nacionales –la religión católica, el idioma castellano, la propiedad privada, la monarquía– se impusieron una serie de restricciones a toda la producción cultural. Uno de los ámbitos en el que los censores llevaron adelante sus acciones fue en el cine dado que este era un fenómeno muy popular en la España de los treinta y cuarenta. La situación comienza a cambiar a mediados de los sesenta gracias al ‘milagro económico’, producto de una serie de medidas que viraron la política económica hacia el liberalismo, y que tuvo, entre otros, dos ejes: el desarrollo de la industria, vía inversiones extranjeras, y la explotación del turismo internacional. Esto produjo un cambio radical en la sociedad española gracias a la prosperidad económica que, sin embargo, no llegó a todos los estratos sociales. Sectores obreros, estudiantiles y algunas organizaciones políticas comenzaron a organizarse y a manifestar su descontento con el franquismo. Al mismo tiempo, gracias al turismo, España abandonó el aislamiento previo para entrar en contacto con otras sociedades más liberales y de esta forma la mentalidad conservadora, en particular en temas relacionados al sexo, comenzó paulatinamente a modificarse.

Paralelamente a las transformaciones sociales y económicas se produjeron una serie de cambios al interior de la industria cinematográfica. Como señala Natalia Ardanaz Yunta (2018) durante este período de auge económico aumentó también la producción de películas. Por un lado, se realizaron una serie de films que, por medio del uso de un lenguaje simbólico y metafórico,

expresaron el descontento de amplios sectores de la sociedad con el franquismo.⁵² Por otro lado, se llevó adelante un cine de carácter estrictamente comercial en donde primó el género comedia. La ‘españolada’, la variante más popular, puso de manifiesto, en forma cómica, como el proceso de modernización de España descolocó al ciudadano común al trastocar los férreos valores cristianos en los que habían sido educados durante el franquismo. Se destacaron dentro de este cine las películas protagonizadas por el actor Alfredo Landa, que encarnaba el arquetipo de un tipo de varón heterosexual que se veía desbordado ante la presencia de mujeres extranjeras y bonitas con costumbres sexuales más liberales que lo ‘acosaban’. Este también fue un cine que se caracterizó por tener un contenido sexual mayor que el cine previo, aunque nunca logró salirse por completo de los cánones morales tradicionales. Eran comedias blancas, con algunos elementos sexuales y finales con moralina.

Este cine cómico fue el caldo de cultivo para que, a partir de 1977, luego del desmantelamiento del sistema de censura que se impulsó durante el gobierno de Adolfo Suárez,⁵³ se produjera un nuevo tipo de comedia, a tono con las demandas de un público que exigía un cine que dejara de lado los simbolismos y la moralina, y pasara a representar aquello que estaba vedado. Los hacedores de la comedia del paleodestape,⁵⁴ ávidos por continuar realizando películas que les garantizaran recaudaciones exitosas, se encolumnaron detrás de las exigencias del público y comenzaron a filmar comedias que corrían los límites de lo mostrable en el cine. Nació así el cine del destape español. Esta nueva propuesta contó con la aprobación del público que convirtió a estas obras en las más populares del período. Su atractivo puede resumirse en tres elementos. En primer lugar, la actualización del humor centrado en lo sexual a las demandas de la época. Se pasó de un humor blanco a uno ‘picante’ en el que primaba el doble sentido y lo escatológico. En segundo lugar, se incrementó la presencia de mujeres atractivas semidesnudas. Como reacción a la represión sexual del franquismo las pantallas se poblaron de imágenes sexualizadas que ayudaron a desarrollar la cultura visual del destape. Señala José María Ponce (2004) que el sexo y los desnudos también se hicieron presentes en otros ámbitos

⁵² Dentro de este grupo se destaca la obra de Carlos Saura quien con películas como *La caza* (1965), *La prima Angélica* (1973) y *Cría Cuervos* (1975) retrató el malestar que anidaba en la sociedad española del tardofranquismo. También podemos mencionar otros films significativos como *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) y los documentales de Basilio Martín Patiño.

⁵³ Adolfo Suárez (1932-2014) asumió el gobierno de España luego de la muerte de Franco y estuvo en el cargo entre 1976 y 1981. Llegó al poder, a pedido del recientemente ungido Rey, Juan Carlos I, luego de ejercer diversos cargos a lo largo de la dictadura franquista. Durante su gestión comienza la transición hacia la democracia. En 1977 es elegido como presidente y en 1978 se promulga la nueva constitución. En 1981 dimite por falta de apoyo político.

⁵⁴ Con el término paleodestape, Ardanaz Yunta (2018) se refiere al cine cómico producido entre 1964 y 1977 y que antecedió al destape.

como la prensa escrita, en donde se destacó la revista *Interviú*, que mezcló el sexo con un abordaje sensacionalista de la política, o la literatura, con la colección *La sonrisa vertical*, en donde la editorial Tusquets publicaba narrativa erótica. En palabras de Ponce “la euforia desatada por la desaparición del dictador y los mensajes tolerantes de algunos hombres del aparato provocaron un alud de semidesnudos” (2004, p.34). En tercer lugar se destaca, la aparición del chiste con contenido político. A diferencia del cine previo, en el que primaba un retrato costumbrista en el cual la realidad política no se hacía presente, en estas nuevas comedias se volvió común la alusión directa al mundo de la política y la sátira de gobernantes y funcionarios.

Informados de lo que sucedía en la península, y habiendo visto en salas argentinas algunas de las películas españolas del posfranquismo,⁵⁵ el periodismo local tomó prestado el término para describir una situación que entendía como análoga a la que se había dado luego de la muerte de Franco y del fin de la censura. A partir de 1981, con la llegada del general Roberto Viola al poder, comenzó un proceso de liberalización política y cultural. Este intento fue combatido por los sectores más duros de las Fuerzas Armadas, para quienes la guerra contra la subversión no había finalizado, y también fue visto con desconfianza por los diversos partidos políticos que conformaban la Multipartidaria.⁵⁶ Esto hizo que Viola fuera rápidamente sustituido por el general Leopoldo Galtieri, quien volvió a cerrar el diálogo abierto por el presidente saliente (Novaro, 2010). Sin embargo, esta liberalización sí tuvo efectos en el campo cultural. En lo que respecta al cine el cambio de autoridades al frente del Ente de Calificación permitió que una serie de películas que contenían críticas al accionar del gobierno –*Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981) y *Plata Dulce* (Fernando Ayala, 1982), entre otras– pudieran estrenarse sin mayores problemas (Ekerman, 2014).⁵⁷ En lo que respecta a la representación del sexo también hubo una tibia apertura que permitió que en algunas comedias picarescas se

⁵⁵ Entre las películas del paleodestape y del destape español que se estrenaron en Argentina entre 1976 y 1983 podemos mencionar: *Doctor, me gustan las mujeres ¿es grave?* (Ramón Fernández, 1973), *No desearás a la mujer del vecino* (Fernando Merino, 1971), *Las señoritas de mala compañía* (José Antonio Nieves Conde, 1973), *Zorrita Martínez* (Vicente Escrivá, 1975), *Lo verde empieza en la frontera* (Vicente Escrivá, 1973), *Mayordomo para todo* (Mariano Ozores, 1976), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975), *Manolo la nuit* (Fernando Ozores, 1973), *Matrimonio al desnudo* (Ramón Fernández, 1974), *El apolítico* (Mariano Ozores, 1977) y *La amante perfecta* (Pedro Lazaga, 1976).

⁵⁶ Se conoció como Multipartidaria a la agrupación política que nació en 1981 como resultado del acuerdo realizado entre diversas agrupaciones nacionales (Unión Cívica Radical, Partido Justicialista, Partido Intransigente, entre otros) y que tenía como objetivo presionar a las Fuerzas Armadas para que respondieran por denuncias sobre violaciones a los Derechos Humanos, corrigieran el rumbo económico y llamaran a elecciones.

⁵⁷ A fines de 1978 deja el cargo Miguel Paulino Tato y asume en su lugar Alberto León, abogado y miembro de la Comisión Directiva de la Liga de Padres de Familia. Señala Maximiliano Ekerman (2014) que luego de la asunción de León la censura en el cine comienza a relajarse paulatinamente y que fue posible la financiación y el estreno de películas que abordaban de forma crítica diversos aspectos de la realidad nacional.

vieran semidesnudos y que en *Plata Dulce* se pudiera narrar una historia de amor con elementos de incesto.

De acuerdo a Valeria Manzano (2019) el destape en Argentina puede ser comprendido como la explosión de manifestaciones artísticas y culturales que abordaron de manera desprejuiciada, para los cánones de la época, asuntos del mundo de la política, la economía y la cultura. Esto se produjo gracias a que a partir de 1982, luego del derrumbe del gobierno militar producto de la derrota en la Guerra de Malvinas se inició un proceso de distensión de la censura sobre los medios y las artes que se profundizó en 1983 con la vuelta de la democracia, gracias a la desaparición de los organismos encargados del control.⁵⁸ A su vez, como señala Mariana Milanesio (2020), durante los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín se consolidó un cambio cultural al interior de la sociedad argentina como reacción a la represión vivida en años anteriores, que se manifestó en “una avalancha de imágenes sexuales y de narrativas que se caracterizaron por alcanzar nuevos niveles de explicitación visual y discursiva sobre el sexo y el cuerpo, tópicos que la dictadura había considerado de mal gusto, inmorales, incontrolables y, por todas esas razones, peligrosos” (2020, p.92). Con el regreso de la democracia, el sexo capturó la imaginación social y se convirtió en la estrella indiscutida de la cultura popular. En otras palabras, el sexo pasó a estar presente en todos lados.

Los puestos de diarios se poblaron de revistas como *Fierro*, una publicación de historietas en cuyas tapas era posible apreciar desnudos femeninos sexualizados; de revistas sensacionalistas –*Libre*, *Destape*, *Siete días*, *Shock*– que utilizaban desnudos femeninos como atractivo comercial, y de publicaciones de corte erótico como *Eroticón*, cuya masividad fue lograda en parte gracias a las tapas en donde actrices locales –desde Susana Giménez a Lía Crucet– posaban semidesnudas (Fig 2.1 y 2.2). La televisión también hizo su aporte al destape a través de programas de humor, entre los que destacan *Matrimonios y...algo más* y *Monumental Moria*, pero fundamentalmente a partir de los shows de Olmedo y Porcel quienes comenzaron a trabajar de forma similar a la que lo hacían las comedias para adultos y los espectáculos de revista con los que estaban emparentados. Un caso sintomático de lo que fue el destape nacional es el de los cambios que se sucedieron en *Hiperhumor*, la nueva propuesta de un grupo de cómicos uruguayos que habían ganado prestigio en los años sesenta como practicantes de un humor fino y sofisticado. En su año debut, 1984, los ratings no resultaron buenos. Para afrontar

⁵⁸ El Ente de Calificación Cinematográfica estaba encargado de la calificación y la censura de la producción fílmica nacional. Con la llegada de la democracia, Alfonsín nombró como interventor al crítico Jorge Miguel Couselo con el fin de que terminara con la censura, liberara las películas prohibidas durante la dictadura y disolviera dicha entidad.

el problema, Alejandro Romay, quien por entonces había recuperado Canal 9, decidió incorporar nuevas figuras. Entendía que el problema era la ausencia de “sensualidad” por lo que sumó al elenco a dos ex ‘chicas Sofovich’. Una de ellas, Noemí Alan, provocaba a la pantalla masculina con su frase “me saco la tanguita después de la tandita”. Como resultado de estas modificaciones los ratings crecieron y el programa se mantuvo en el aire por cuatro años (Nielsen, 2007).

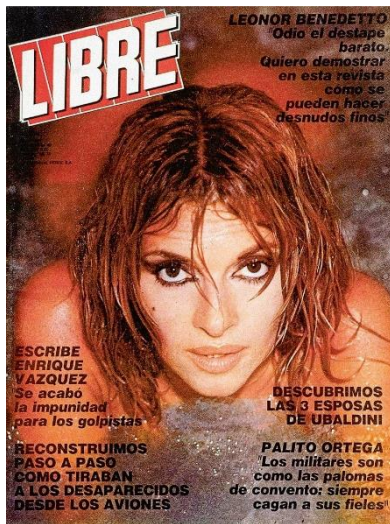


Figura 1: Leonor Benedetto, protagonista del film picaresco *Las lobas*, posando en la tapa de la revista *Libre*

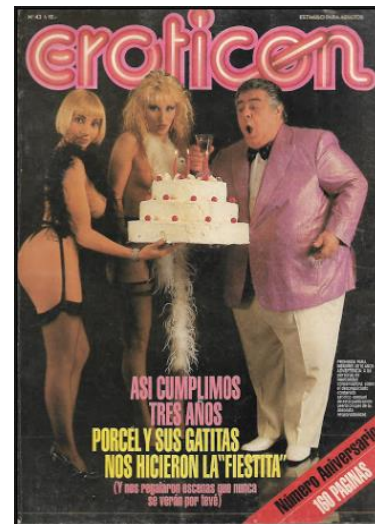


Figura 2: Jorge Porcel, estrella de humor picaresco, junto a dos de sus ‘gatitas’ en la tapa de la revista *Eroticón*

El cine fue parte fundamental del destape argentino. Como señala María Elena de las Carreras (1995), luego de la desarticulación del sistema censor que había regido durante la dictadura, la industria cinematográfica aprovechó la coyuntura y se lanzó a la realización de películas comerciales que impactaran al público. Para ello se dedicaron a la explotación de aquellos temas que habían estado prohibidos. De acuerdo a esta autora es posible caracterizar al cine argentino del destape como una expresión cultural que, si bien recurrió a distintos géneros (comedia, drama, policial), tuvo como matriz narrativa historias en donde los elementos principales eran el sexo y la violencia. Los films de estas características se volvieron atractivos para las audiencias no sólo por las temáticas abordadas sino por la forma sensacionalista en que crearon nuevas representaciones de estas problemáticas. En estas películas los espectadores podían enfrentarse a escenas de sadismo extremo o de consumo de drogas, así como también a otras con múltiples desnudos femeninos en donde el sexo era retratado como un film *softcore*.⁵⁹

⁵⁹ El cine del período también abordó el sexo de forma distinta al acercarse a otros temas y poner en escena la vida sexual de una mujer madura en *Sofía* (Alejandro Doria, 1987) o relaciones amorosas homosexuales en *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986).

Luego de lo expuesto queda claro que este fenómeno cultural, al expandir las fronteras de lo representable en relación al sexo, generó que lo que antes era patrimonio casi exclusivo de la picaresca pasara a ser abordado, de diversas formas, por distintas manifestaciones culturales. La competencia ya no se limitaba al teatro de revistas, sino que se amplió a otros medios y disciplinas artísticas. Esto obligó a las comedias picarescas a repensar sus fórmulas para continuar siendo un producto atractivo para el público adulto.

El destape y la comedia picaresca

El telo y la tele ¡qué escape!
Te fugas con rumbo al destape
Te enredas en el disparate del día feliz

Letra de la canción de los títulos de *El telo y la tele*

Luego de un impás de cuatro años, habiéndose estrenado por última vez una comedia picaresca en 1982,⁶⁰ tres años más tarde llegaron a los cines dos comedias de esta modalidad: *Mirame la palomita* (Enrique Carreras, 1985) y *El telo y la tele* (Hugo Sofovich, 1985). Ambas fueron realizadas por dos de las productoras más importantes del período, Aries Cinematográfica y Cinematográfica Victoria. A estas se sumó en 1986 Argentina Sono Film, que completa la tríada de productoras más prolíficas y exitosas de las primeras décadas de la postdictadura. Además de las mencionadas, durante este período una serie de pequeñas productoras también se lanzaron a la realización de comedias de estas características.⁶¹ Esto permitió que hicieran su debut nuevos realizadores a la vez que nuevos guionistas.⁶² De igual manera, así como surgieron nuevos directores, otros con una extensa trayectoria tuvieron una producción menor en relación al período previo.⁶³ Como señala Octavio Getino (1998), el objetivo de estas

⁶⁰ Nos referimos a *Un terceto peculiar* (Hugo Sofovich, 1982).

⁶¹ *Las lobas* (Aníbal Di Salvo, 1986) fue producida por Víctor Bo Producciones, *Mujer, Mujer* (Bernardo Arias, 1987) por Producciones Cinematográficas Gustavo Ghirardi y Asoc., *Paraíso Relax* (Emilio G. Boretta, 1988) por Producciones superfilms y *La clínica loca* (Emilio Vieyra, 1988) por G.A.G. Producciones.

⁶² Algo a destacar es que en este período hace su debut en la picaresca Enrique Carreras, un hombre alejado del género, pero que luego de su contacto con Olmedo y Porcel llegó a dirigir teatro de revistas. También debutaron otros directores con una trayectoria ajena a la modalidad, entre ellos Aníbal di Salvo. En el caso de los guionistas se acercaron algunos que durante la última dictadura fueron muy críticos de esta vertiente –Jorge Garayoa– y por primera vez una guionista mujer –Marta Alessio– firmó un guion de una comedia de este tipo.

⁶³ Hugo Sofovich, que a lo largo del período 1976-1981 filmó once picarescas, durante la primera década de la postdictadura solo filma dos. No vuelve a filmar hasta 1998 año en que realiza su última obra. Enrique Cahen Salaberry estuvo detrás de cámara en nueve films durante la última dictadura cívico-militar. Cinco de ellas eran picarescas, el resto comedias aptas para todo público. Con el retorno de la democracia solo dirigió dos películas destinadas al público familiar. Enrique Dawi realizó nueve films entre 1976 y 1983, de las cuales dos fueron comedias picarescas. En democracia solo dirigió películas aptas para toda la familia.

productoras era explotar un cine popular y de factura rápida que les garantizara ingresos que les permitieran continuar produciendo películas. Claro que no todas lograron su objetivo. La vuelta de esta modalidad a los cines se produjo en un contexto diferente al que imperaba cuando estas películas dejaron de ser producidas. Este exigió a los hacedores de picarescas adaptarse a los nuevos tiempos para poder lograr el objetivo propuesto.

Si bien las dos comedias mencionadas responden a modelos diferentes dentro de la picaresca – la primera retoma el que fuera explotado por la dupla Olmedo-Porcel y la segunda el del cine de hoteles–, ambas comparten una clara voluntad de señalar su carácter de novedad. Este nuevo ciclo picaresco se presenta a sí mismo como una versión renovada del modo, una actualización a tono con la época, es decir a tono con el destape. En ambos films se lleva adelante una lectura particular acerca de este fenómeno moldeada por el contexto en el cual se filmaron, la vuelta de la democracia y la ‘primavera alfonsinista’⁶⁴ y por una lectura consciente por parte de los realizadores de la historia de esta modalidad cómica. Si el cine de ficción, como señala Sorlin (1985), se caracteriza por construir representaciones e imaginarios sociales que se conectan con sus contextos sociales, en este caso nos encontramos con un tipo de comedia que llevó adelante una reinterpretación de sí misma a tono con el contexto y colaboró con la construcción de un imaginario que reducía la democracia y la libertad de expresión a poder mostrar y hablar de sexo. Los personajes verbalizan constantemente su adhesión a una nueva mentalidad, la de la democracia, que se diferencia de una vieja, la de la dictadura. Esta novedosa forma de pensar está dada por la adhesión a prácticas ‘nuevas’ ligadas al campo de lo sexual –el *topless*, la pornografía, la sexología, etc.–. Por lo tanto, para los personajes de estas películas la apertura democrática era sinónimo de apertura mental y sexual.

Esta misma idea también está presente en las declaraciones de agentes pertenecientes al mundo de la picaresca, en particular, en aquellas en donde defienden sus obras. La sexualización de la cultura que implicó el destape no fue un fenómeno exento de polémicas. Por el contrario, fue atacado y defendido por diversos actores. Tanto sectores ligados al progresismo como al conservadurismo fueron muy críticos de las formas por medio de las cuales el mundo de la cultura y del espectáculo retrató el sexo. Incluso algunos miembros del gobierno consideraron

⁶⁴ Siguiendo a Carlos Altamirano (2013) entendemos por ‘primavera alfonsinista’ a un momento cuya duración es difícil de precisar, en el cual el gobierno radical gozó de apoyo por parte de gran parte de la sociedad y en el cual el discurso del alfonsinismo se volvió parte del sentido común. Una serie de conceptos volcados por Alfonsín en sus discursos, y elaborados por parte del conjunto de intelectuales que se nucleaban en el Grupo Esmeralda, lograron imponerse y fueron tomados por diversos actores políticos, Antonio Cafiero entre otros, y por miembros del campo cultural. Altamirano señala, entre los más destacables, la dicotomía democracia/autoritarismo que implicaba la legitimidad del primer modelo frente a la ilegitimidad del segundo y la idea de que con la vuelta democracia se estaba frente a un nuevo comienzo que dejaba atrás los errores del pasado para comenzar un nuevo período ajeno a una política autoritaria.

que estas producciones eran nocivas.⁶⁵ Los hacedores de la picaresca enfrentaron estos ataques afirmando que poder mostrar era un “derecho de la democracia” y que atacar ese derecho era no solo una forma de censura sino también un acto antidemocrático. Valeria Manzano (2019) recoge varios testimonios entre los que se destaca el de Gerardo Sofovich, quien durante ambos períodos produjo, escribió y dirigió programas de televisión, obras de teatro y películas dentro del modo picaresco. Sofovich afirmaba, enfrentándose a los sectores progresistas, que “muchacha gente del ambiente intelectualizada que se llena la boca contra la censura, pide que se censuren mis programas”. En sus declaraciones pedía el levantamiento de todo tipo de censura y sugería seguir el modelo español que había mostrado tolerancia incluso ante “los excesos hasta que se calmó”.⁶⁶ Podemos decir entonces que, para los hacedores de la picaresca, permitirlo todo, desde un desnudo hasta la pornografía, era sinónimo de democracia.

Dijimos que estas películas se presentan a sí mismas como picarescas renovadas, actualizadas, a tono con la época. Para poder explicar esta afirmación tomaremos como ejemplo, en primer lugar, una escena del film *Mirame la Palomita*. La escena transcurre en un bar en la ciudad balnearia de Mar del Plata, espacio en el cual las dos protagonistas femeninas, Carola y Alicia, interpretadas por las actrices Susana Traverso y Mónica Gonzaga, tienen una discusión en torno a los cambios que se estaban sucediendo en las costumbres de las mujeres en medio del destape local. El intercambio busca enfrentar dos posiciones opuestas en relación a estos cambios, la conservadora (Carola) y la liberal (Alicia). Todo comienza luego de que el personaje interpretado por Gonzaga le muestra una imagen de un *topless* femenino en una revista. El diálogo es el siguiente:

Alicia: ¡Mirá! ¡Un *topless*!

Carola: ¡Qué degeneración!

Alicia: ¿Por qué? Sé más evolucionada. Imaginate que estuviéramos en Marbella, Ibiza o Torremolinos

⁶⁵ La política cultural del alfonsinismo tenía como objetivo recomponer el campo cultural que la dictadura cívico-militar había fragmentado (Sarlo, 1984). Para ello era necesario garantizar la libertad de expresión en todos los medios de comunicación que había sido obstruida por medio de la censura y de una feroz represión por el gobierno encabezado por la Junta Militar. Esto implicó aceptar aquellas producciones culturales que no eran del agrado de los funcionarios del área cultural del nuevo gobierno democrático. Como señala Mariano Fabris (2012) quienes llevaban adelante el Plan nacional de cultura no solo estaban preocupados por la continuidad de prácticas y actores mediáticos que se popularizaron durante la dictadura sino también por aquellas producciones que fruto de las libertades que proveía la reciente democracia se habían volcado hacia la realización de obras de explotación sexual netamente comercial. El autor afirma que el Plan Nacional de Cultura, aprobado en 1984, tenía entre sus propósitos “eliminar los programas de carácter grosero, alienantes y que estén en contradicción con la ideología democrática que nuestro pueblo eligió” (2012, p.100).

⁶⁶ Todas las citas están tomadas de Manzano, V. (2019). Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta. *Mora*, 25, 135-154.

Carola: Pero estamos en Mar Del Plata

Alicia: ¿Qué tiene que ver? ¡Estamos en democracia!

Carola: Si el Turco te llega a ver así, se va del país

En este intercambio podemos ver cómo los personajes estructuran su posicionamiento a partir de una serie de oposiciones que colaboran con la construcción del imaginario que estas primeras picarescas de la postdictadura estaban diseñando. En primer lugar, observamos un contraste entre dos concepciones, no solo acerca del *topless*⁶⁷ sino también en torno a la posibilidad de que una mujer pueda decidir sobre su cuerpo. Estas quedan esquematizadas a partir del uso de dos palabras contrastantes: degeneración y evolucionada. La mujer de mente evolucionada, liberada de las presiones de la moral y buenas costumbres, se defiende de las acusaciones de degeneración por parte de su amiga, a la que entiende como una persona atrasada y conservadora. A su vez hay un segundo contraste, ligado al primero, que está estructurado sobre la base de lo que representan en el imaginario de la época dos países que atravesaron períodos dictatoriales y que se están reconstruyendo: Argentina y España. La sociedad española, invocada mediante la enumeración de un conjunto de ciudades balnearias, aparece asociada a la libertad sexual gracias a las revistas y al cine del destape español que circulaban en el país. En cambio, Argentina todavía es vista como una sociedad que no logró desprenderse de las ataduras de la censura y el conservadurismo. La picaresca, desde la perspectiva de sus creadores, formaría parte de este proceso liberador. Por último, se traza una confrontación entre la democracia y un pasado no definido con claridad pero que es entendido como su antítesis. La democracia es valorada positivamente en tanto garantiza libertades, en particular la de mostrar y disfrutar el cuerpo. Se puede hacer *topless* porque se está en democracia. Esta práctica es retratada como un acto democrático.⁶⁸

⁶⁷ *Topless* es una palabra en inglés que traducida literalmente al español significa “sin la parte de arriba”. Es decir que este término está haciendo referencia a una práctica concreta llevada adelante por mujeres que implica el no uso de la pieza de arriba de una malla tipo bikini. Al no usarla se dejan a la vista los senos, una parte sexualizada del cuerpo femenino cuya mostración era entendida por la moral dominante como prohibida. Hacer *topless* era una forma de romper con las prohibiciones y con la moral conservadora que dominó durante toda la dictadura y que estaba siendo puesta en cuestión en democracia.

⁶⁸ El *topless* como un acto de rebeldía y de reivindicación de la democracia fue también un discurso presente en el destape español. Ardanaz Yunta (2018) aborda en su tesis el caso de Susana Estrada, una de las ‘musas del destape’. Estrada es recordada por sus interpretaciones actorales y su canto, y a su vez por ser protagonista de una situación escandalosa: fue sin corpiño a una entrega de premios en el año 1978 (apenas tres años después de la muerte de Franco). Ante las críticas su respuesta fue “No es la gente la que ha pedido que me desnudara, lo ha pedido el país. A mí nunca me ha costado trabajo desnudarme. Fui como un soplo de aire fresco en un momento que todo estaba prohibido” (Ardanza Yunta, 2018, p.3). Este tipo de reflexiones aparecen también en las voces de actrices y modelos del destape argentino que prestaron su testimonio para el documental *Nos habíamos ratoneado tanto...* (Marcelo Raimon, 2013). Varias de las testimoniadas afirman haber vivido sus desnudos para cine y gráfica antes que como una imposición del mercado como un momento de libertad.

Sin embargo, aquí aparece una primera contradicción en el discurso construido por esta película. La puesta en escena elaborada por Carreras atenta contra las ideas liberales expresadas por el personaje de Alicia. La secuencia comienza con un plano general, que nos ubica en el bar de un hotel de alta categoría, en el cual vemos a ambos personajes sentados a la mesa. A medida que el diálogo se desarrolla, la cámara avanza por medio del uso del *zoom*, hasta que el encuadre se reduce al de un plano medio en donde vemos al personaje interpretado por Gonzaga sosteniendo una revista que tapa parte del escote del vestido de su acompañante. El diálogo posterior, en el cual se discute sobre las bondades de esta práctica, fue armado sobre un montaje de primeros planos en los cuales sólo se exhiben los rostros de las actrices. Es decir, el *topless*, lo que encarna la libertad sexual en esta discusión, y los escotes de las intérpretes, no se muestran. Se enuncia una necesidad de liberalizar los cuerpos, pero no se la practica.

Un segundo ejemplo lo encontramos en uno de los discursos que se enuncian en *El telo y la tele*. La película narra cómo industriales del mundo de la pornografía utilizan un congreso de sexología, denominado P.E.N.E.S. (Primer encuentro nacional de encuentros sexuales), en el cual se van a observar las actividades sexuales de un conjunto de parejas que pagaron por una habitación en un hotel alojamiento, con el fin de hacer un estudio de mercado. El encargado de comandar el simposio, el publicista Ángel Traseri (Délfór Medina) abre la primera sesión con el siguiente discurso:

Señoras y señores peneístas, mucho se ha hablado en los últimos tiempos de la capacidad sexual del ser nacional frustrada y reprimida por años de castración autoritaria. Afortunadamente hoy la Argentina está a la altura de los países más sexuales del mundo. Sólo nos hace falta la incorporación de una tecnología y una cosmetología acordes al criterio de esta época.

Mientras este personaje enuncia su discurso se van alternando primeros planos de los distintos especialistas que participan del congreso y que asienten ante las palabras del orador. Los personajes que encarnan el saber científico, un saber que como expresa Milanesio (2021) va a tener un auge durante el destape, parecen avalar esta contundente aseveración. Lo que se expone en este discurso está en sintonía con el diálogo que citamos del film *Mirame la palomita*. Aquí nuevamente, aunque de manera más explícita, se deja en claro, por medio del uso de adjetivos contundentes –frustrada, reprimida y autoritaria– que el pasado ha impedido el goce y la libertad sexual y que es la democracia la que va a permitir que se produzca esa

modernización cultural que termine con la “castración autoritaria” que aqueja a la sociedad argentina.⁶⁹

Resulta paradójico que esta lectura sobre los vínculos entre libertad sexual y democracia haya sido realizada por personas que produjeron un cine que, a pesar de haber tenido problemas con la censura dictatorial en varias ocasiones por filmar comedias poco acordes a la moral del régimen, no dejó de reforzar estereotipos estigmatizantes en sintonía con la ideología conservadora imperante. Es decir, quienes llevaron adelante esta reflexión si bien practicaron una comicidad que iba contra ciertas normas no dejaron, por medio de sus películas, de colaborar con esa moral castradora que señalan como un problema. Además de ser un cine falsamente disruptivo desde lo sexual, la picaresca, como señalamos en el primer capítulo de nuestro trabajo, nunca se caracterizó por llevar adelante una lectura sobre la situación política que atravesaba al país. Por lo tanto, es válido preguntarse qué fue lo que llevó a estas películas a plantear, superficialmente, una lectura positiva de la democracia, y por contraste, una lectura negativa de la dictadura cívico-militar.

Algunos de los planteos de Octavio Getino (1998) en relación al cine comercial pueden ser útiles para pensar esto. De acuerdo al mencionado cineasta e investigador, este se caracterizó siempre por amoldarse al espíritu de la época. Las grandes productoras, ávidas de poder trabajar durante cualquier gobierno sin importar su ideología, llevaron adelante una práctica inescrupulosa y acomodaticia. La picaresca en tanto modalidad explotada, en su gran mayoría, por las productoras más importantes con el objetivo principal de obtener cuantiosas ganancias, no fue la excepción. Teniendo en cuenta esto quizás tanta insistencia se deba a una necesidad de cortar vínculos con formas previas de esta modalidad cómica desarrolladas en dictadura y ponerse a tono con los discursos imperantes durante la primera década de la postdictadura. Podemos pensar entonces que esta adhesión a la ‘nueva mentalidad’ es, en parte, una voluntad de separarse de este tipo de representaciones y acondicionar su discurso al del cine de la época en donde tanto las ficciones como los documentales se proponían recomponer el tejido social y contribuir al fortalecimiento de la democracia.⁷⁰ Si bien la picaresca no buscó nunca reparar

⁶⁹ Esta idea está presente en el imaginario de la época. En su análisis sobre la revista *Eroticón*, Acosta y Morgan Di Salvo (2017), recogen una serie de entrevistas realizadas a figuras públicas en las cuales los entrevistados señalan el vínculo entre democracia y libertad sexual. Se destaca el testimonio del actor Arturo Bonín quien afirmó “en la democracia se coge mejor” (2017, p. 197).

⁷⁰ Como señala Lusnich (2016) existió a lo largo de la transición un cine que tuvo, por un lado, una voluntad crítica y reflexiva acerca del pasado reciente y, por el otro, una de defensa de los valores democráticos. Siguiendo a la autora podemos englobar este cine en tres categorías. En primer lugar, se encuentran las ficciones realistas-reparadoras, en un segundo lugar las ficciones hermético-metafóricas, y por último los documentales. La primera de estas modalidades, cuyo ejemplo paradigmático es *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), puede caracterizarse como un tipo de ficción que afrontó el pasado de forma directa apelando al realismo y que optó por recurrir al

ni denunciar, consideramos que procuró insertarse dentro de una concepción acerca de la democracia que imperaba con fuerza en esos años en el campo cinematográfico y cultural.

Sexología y utopías sexuales en la picaresca del destape

El destape habilitó la discusión en los medios masivos de una serie de problemáticas en torno al sexo que hasta el momento habían estado prohibidas. La dictadura impuso una concepción utilitaria del sexo, de acuerdo a la cual este quedaba destinado solo a la procreación y debía ser practicado solo dentro del matrimonio. A su vez desarrolló una visión negativa de la libertad sexual, a la que concebía como la puerta de entrada hacia otras subversiones o desviaciones, como lo era la radicalización política, que a partir del retorno de la democracia comenzó a ser puesta en discusión, en parte, gracias a las intervenciones de un grupo de médicos e investigadores del campo de la sexología que llevaron adelante intervenciones de carácter pedagógico en diversos medios de comunicación (Milanesio, 2021).⁷¹ Si bien esta disciplina tiene una larga historia, cuyos inicios se remontan a las décadas del cincuenta y del sesenta,⁷² es luego del retorno de la democracia cuando se produjo su consolidación. Durante este período los profesionales locales lograron llevar adelante una serie de acciones que tenían como objetivos mejorar su formación, profundizar sus investigaciones y divulgar sus conocimientos. Con estos propósitos se promovieron la visita de investigadores internacionales, la organización de congresos especializados, la fundación de diversas asociaciones de profesionales, y la participación en distintos medios de comunicación. Por medio de sus

sentimentalismo y al melodrama (Amado, 2009) pretendiendo con estas referencias directas a los hechos recomponer el tejido social y contribuir al fortalecimiento del sistema democrático de gobierno (Visconti, 2014). Las ficciones hermético-metafóricas (Lunsich, 2016; 2019) por su parte, originadas en los años tempranos de la dictadura, apelaron el uso de metáforas y de alegorías como medios para referirse a los horrores del presente o del pasado reciente, pero sin hacer referencia directa. Exigiendo del espectador una atención particular para poder leer lo que se encuentra por debajo del texto. Forman parte de este grupo, películas como *Hay unos tipos abajo* (Rafael Filipelli y Emilio Alfaro, 1985) y *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1989). Por último, una gran parte de los documentales realizados durante el alfonsinismo, principalmente en *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983) y en *La república perdida II* (Miguel Pérez, 1986) es posible encontrar una lectura del pasado nacional en donde prima un discurso conciliatorio y un llamado a la defensa de la democracia (Casale, 2009).

⁷¹ Señala la mencionada autora que la opinión de los sexólogos, en particular la de aquellos que se volcaron a la divulgación, se volvió relevante para los argentinos. Durante los ochenta se produjo un pequeño *boom* editorial relacionado a libros de temática sexual. Se publicaron tanto de profesionales internacionales como de locales. La radio y la televisión también fueron espacios importantes de divulgación para los sexólogos locales (Gogna, Jones e Ibarlucía, 2011).

⁷² Gogna, Jones e Ibarlucía (2011) sostienen que los inicios de la sexología pueden encontrarse en las experiencias desarrolladas entre fines de la década del cincuenta y principios de los sesenta por Eva Giberti y Florencio Escardó en su 'Escuela para padres' y en los libros que ambos publicaron posteriormente. Simonetto (2016), por su parte, cuestiona esta afirmación y propone como punto de inicio los primeros años de los cincuenta con la fundación del Departamento Sexológico en el Servicio de Clínica Urológica del hospital Cosme Argerich en 1953 y la publicación del libro *Sexuología*, de Rinaldo Pellegrini (1950), cuyos postulados fueron utilizados para clasificar y atender a los pacientes en dicho consultorio.

intervenciones buscaban combatir la represión y la insatisfacción sexual que, de acuerdo a sus investigaciones, aquejaba a la sociedad argentina. Gracias a este trabajo se produjo un crecimiento exponencial de visitas de pacientes a los consultorios privados en los que atendían (Gogna, Jones e Ibarlucía, 2011).

Las comedias picarescas, en su retorno a las salas, aparecieron atravesadas por estos discursos que poblaban los medios de comunicación y que interesaban a gran parte del público. Esta incorporación de la sexología a la comedia picaresca, que en un principio podría pensarse como una actualización y puesta al día ideológica, tiene sus matices. No todas las comedias llevaron adelante la misma lectura de esta nueva discursividad. *Las lobas* (Aníbal Di Salvo, 1986) y *El telo y la tele* (1985), por ejemplo, propusieron interpretaciones distintas.

Las Lobas narra la historia de dos hermanas que vuelven al país luego de la muerte de su padre. Sin herencia y siendo perseguidas por diversos acreedores deciden, junto con su madre, salir a la conquista de hombres a los que puedan sacarles dinero. La herramienta utilizada para obtener lo necesario para pagar las deudas que las aquejan es su atractivo sexual. Ambos personajes fueron elaborados sobre la base de una serie de estereotipos femeninos con una larga historia en el cine mundial: el de la *femme fatale*, cuyas armas de seducción llevan a los hombres a la perdición, y el de la mujer vengadora, que se había vuelto presente en el cine nacional del destape gracias al desarrollo de un *exploitation* local.⁷³ Si bien las dos protagonistas comparten los elementos señalados cada una tiene rasgos distintivos: una es profesora de gimnasia mientras que la otra es sexóloga. En la primera parte de esta comedia Silvie, la hermana mayor (Camila Perissé), la gimnasta, se dedica a seducir a un viejo amigo de su padre. En la segunda, Greta, la más chica (Leonor Benedetto), de profesión sexóloga, va a ser contratada por un matrimonio para que trate un problema que aqueja a su hijo. Esta médica va a instalarse en el hogar de la pareja revolucionando la vida de los tres miembros del grupo familiar. Ella se ocupa no solo de tratar al hijo, un adolescente tardío que se masturba constantemente, sino también a los padres que también tienen dificultades para gozar de su sexualidad.

⁷³ Entendemos por *exploitation* una forma particular de concebir la producción, realización y distribución de películas. El origen de esta modalidad se remonta a los años de la primera guerra mundial en los Estados Unidos cuando productoras independientes que carecían de presupuestos altos y de estrellas importantes como los que tenían los grandes estudios empezaron a realizar películas de forma rápida y con pocos recursos, pero con elementos sensacionalistas para atraer al público. Es en la década del cincuenta cuando este tipo de cine se expande y logra mayor presencia en el mercado (Bordwell y Thompson, 2019). A diferencia de lo que sucedía en los Estados Unidos, Carreras no recurrió al sensacionalismo, pero sí estructuró su modo de producción sobre temas, figuras y obras populares además de hacerlo de forma rápida y barata. Fue recién en la década del sesenta cuando Carreras comenzó a hacer un cine dramático que recurrió al sensacionalismo. Hablaremos más en detalle de este subgénero en el apartado IV de este capítulo.

La película construye, con el sexo como eje articulador, una oposición entre dos grupos: aquellos que gozan libremente y aquellos que están incapacitados de disfrutar del sexo. Pero a su vez hay una segunda oposición, vinculada a la primera, entre conservadores y liberales. En el primer grupo podemos colocar al jefe de la familia (Alberto Argibay) que debe ‘curar’ la sexóloga. Este no solo es alguien de ideas conservadoras acerca del sexo sino también un empresario con concepciones de la política cercanas al fascismo. Este personaje vive encerrado en una casa con múltiples sistemas de seguridad como producto de una paranoia acerca de una posible “invasión de zurdos”. Sin ser mencionada directamente la dictadura aparece encarnada en este personaje. De esta forma se la asocia no solo a la represión ideológica sino también a la represión sexual. En este mismo grupo, podemos colocar a Marité (Georgina Barbarrosa), la esposa del empresario. La incomodidad que tiene este personaje con el sexo se puede ver en el manejo del cuerpo y del rostro que lleva adelante la actriz que la interpreta. Barbarrosa viste trajes oscuros y holgados que la cubren por completo e impiden que se marquen las curvas. A su vez, se puede apreciar una tensión que atraviesa el cuerpo y lo convierte en una figura grotesca: camina encorvada con los hombros hacia adelante, sus piernas y brazos tienen una rigidez tal que le impide llevar adelante actividades físicas, corre constantemente al baño porque ante la mínima excitación necesita orinar. Barbarrosa, suma a esto un uso de las particularidades de su rostro, su nariz y sus dientes, que le permite manifestar el malestar de Marité. En el segundo grupo se encuentran las dos hermanas que, a diferencia de los personajes conservadores, pasaron una temporada en el extranjero, un espacio que es construido por la película como moderno y liberal en oposición a la Argentina que está atrasada en temas sexuales.⁷⁴ Esto se observa claramente en el caso del personaje interpretado por Benedetto, una sexóloga con un máster en Europa. Su corporalidad es la opuesta a la de Marité. No sólo viste trajes sensuales y sofisticados, sino que también camina erguida y segura de sí misma. Greta despierta el deseo de los hombres con los que interactúa.

La escena en la cual la sexóloga y Marité hacen gimnasia permite apreciar los contrastes entre los personajes. Mientras que la primera viste ropa ajustada, la segunda lleva ropa holgada. Greta se deja llevar por el ritmo sensual de la música y mueve el cuerpo desprejuiciadamente. Su objetivo es que Marité reproduzca esos movimientos y logre sentirse más cómoda consigo misma. Sus enseñanzas se concentran en tres partes del cuerpo, el pecho, la cadera y la pelvis,

⁷⁴ La Argentina aparece como un país que no está a tono con la moda internacional, que no se ha modernizado incluso en sus consumos musicales. En una escena en el aeropuerto el personaje que interpreta Camila Perissé, cansada de la música funcional, le pregunta a uno de los empleados “¿No tenés algo de Nina Hagen?”. La respuesta del empleado es mirarla extrañado.

los cuales suelen ser partes erotizadas de la figura femenina. La puesta en escena acompaña esta erotización por medio del uso de primeros planos que se detienen en cada una de ellas y del uso de cierta música que, en el imaginario colectivo, remite al sexo (fig. 2.3 y 2.4). Los movimientos sensuales del personaje llevan a los hombres de la casa a espiarla a escondidas.



Figura 2.3



Figura 2.4

A Marité, en cambio, le cuesta moverse y no logra relajarse del todo. Sus acciones la muestran como una mujer torpe que no sabe manejar su cuerpo (fig. 2.5). Se ve imposibilitada de liberarse de las imposiciones que la moral de su marido le impone y por ello no puede hacer un uso libre de su cuerpo. Esta incapacidad la vuelve poco atractiva, tanto para su esposo como para el público del cine picaresco. Contrasta fuertemente con Greta (fig. 2.6). No solo no puede distender el cuerpo, sino que tampoco puede hacer lo mismo con su mente. Una vez finalizado el primer ejercicio, Greta propone uno nuevo en el cual Marité debe imaginar un hombre desnudo y simular que lo toca. Su reacción es ambigua y se puede apreciar en los gestos del rostro. Al comienzo, sonrío pícaramente, como una niña, pero luego bufa, cuando se frustra porque no logra recordar a ningún hombre desnudo. La sexología aparece entonces en esta película como una herramienta nueva al servicio de liberar la sexualidad de los argentinos, esa sexualidad que en palabras del Sr. Traseri, personaje de *El telo y la tele*, se encontraba asediada por una ‘moral castradora’. Claro que este discurso se ve atenuado por el hecho de que el personaje interpretado por Benedetto no está construido como una mujer de ciencia sino más bien como una vengadora sexy.



Figura 2.5



Figura 2.6

En *El telo y la tele* la sexología aparece representada de una forma distinta. Si en *Las lobas* había una representación cómica pero positiva de esta ciencia en la película de Sofovich el discurso sexológico aparece ridiculizado. En el film de Dawi el efecto cómico estaba construido sobre la base de los contrastes que se daban entre la sexualidad a flor de piel de la sexóloga y la represión sexual en la que estaba inmersa la familia conservadora; en cambio en esta nueva reversión del cine de hoteles la comicidad se construye sobre la caricaturización del discurso sexológico y de quienes se especializan en él. Este procedimiento, que se caracteriza por subrayar y simplificar determinadas características de un texto, tiene el propósito de ridiculizar un objeto. Claro que cuando se elige ridiculizar un objeto es porque se le da cierta importancia, se lo elige como blanco de burla porque se es consciente del lugar que ocupa socialmente. La sexología, como señalamos previamente, se volvió omnipresente en los medios, en particular en la televisión que popularizó a varios exponentes de esta profesión que comenzaron a tener espacios de consulta en diversos programas.⁷⁵ La sexología, pasó de ser un discurso marginal a tener influencia importante en la vida de los argentinos.

Entre los recursos que se utilizan para ridiculizar a la sexología se encuentra la inversión, un proceso que convierte un discurso serio en uno risible. Logra este objetivo al exagerar el uso de términos o prácticas propias de la profesión por parte de los sexólogos. Sus intervenciones

⁷⁵ Diversos profesionales de la salud sexual y reproductiva tuvieron una presencia importante en la televisión de los ochenta. La sexóloga María Luisa Lerer fue una asidua invitada del programa *Veinte Mujeres*, destinado principalmente al público femenino. Allí respondía tanto consultas de un panel, integrado exclusivamente por mujeres, como del público que llamaba al programa dejando mensajes. El sexólogo Juan Carlos Kusnetzoff formó parte del programa *Cable a tierra* en donde se dedicaba a desarticular mitos sobre la sexualidad masculina y femenina. Los mencionados profesionales, y otros, también eran invitados a programas de distinto tipo –*La cigarra*, un magazine periodístico con perspectiva feminista, y *La noticia rebelde*, que cruzaba el periodismo con el humor, entre otros–. Si bien había un interés por parte del público en estos temas sectores conservadores, en particular de la Iglesia Católica, presionaron para que esta materia no se abordara en televisión. *Cable a tierra* fue levantado del aire luego de una fuerte polémica que se desató producto de un informe acerca de la importancia del tamaño del pene a la hora del sexo.

están plagadas de términos profesionales pero que son mal usados o prestan a la confusión entre los presentes. Una segunda inversión está dada por medio de la atribución a estos sexólogos de prácticas propias de quienes asisten a sus consultorios. La película los convierte en una comunidad de *voyeurs* que espían lo que sucede en las habitaciones de un hotel alojamiento. Pero esta inversión no se queda en este terreno, el de una burla lúdica, sino que avanza hacia una en donde, al igual que en la picaresca previa, se busca provocar risa por medio del escarnio sobre el débil o el disidente. Cada uno de los integrantes del panel de especialistas está construido sobre la base de estereotipos sobre la sexualidad presentes en el imaginario popular y que la sexología busca desmitificar y despatologizar. Es decir, cada uno de los miembros del panel de sexólogos va a estar caracterizando una ‘patología sexual’⁷⁶. Quienes se supone que deben tratar estas patologías son descritos como enfermos. De esta forma vemos desfilar por la mesa del congreso una serie de chanzas a un conjunto de estereotipos sexuales que el ‘cine de hoteles’ supo poner dentro de las habitaciones: el impotente, la fetichista, el onanista, el homosexual, la mujer insaciable, etc.

Detengámonos en dos de los miembros del comité: el Dr. Mastur (Jorge Ochoa) y la Srta. Maschio (Hellen Grant).⁷⁷ La ridiculización se da ya desde el nombre de los personajes. El primero, especialista en onanismo, es nombrado a partir de la palabra masturbación. Cuando el Doctor llega a la conferencia lo hace de la mano de su ayudante, un mono llamado Muñeca Brava. Nuevamente se refuerza el carácter onanista del personaje por medio de términos usados popularmente para hacer referencia a la masturbación –la del mono– y para hacer referencia a quien se masturba mucho –muñeca brava–. La segunda, presentada como “primer bombero voluntaria argentina” y jefa y fundadora del movimiento denominado “Cuarto sexo”, debe su nombre a la palabra italiana *maschio* que traducida al español significa macho. Se juega también con el término ‘marimacho’, una palabra utilizada para referirse de forma despectiva a aquellas mujeres que tienen comportamientos que la norma social imperante entiende como masculinos. A su vez ambos personajes son ridiculizados por medio de sus acciones. Cuando el mitin científico se sale de su cauce, Mastur, desbordado por la situación no encuentra otra acción posible que la masturbación por lo que comienza a tocarse desesperadamente. Maschio,

⁷⁶ Elegimos poner este término entre comillas porque varias de las patologías que aparecen en la película ya no son consideradas como tales por profesionales de la salud. La homosexualidad, masculina y femenina, era todavía entendida, en los ochenta, por gran parte de la comunidad científica, como una enfermedad.

⁷⁷ El resto del comité lo conforman los siguientes personajes: la Dra. Fetichini, una especialista en el estudio del fetichismo para quien todos los elementos que la rodean tienen forma de falo y la excitan; la Lic. Pirovano, descrita como “una incansable investigadora de la sexualidad masculina juvenil”, es decir una mujer madura que goza teniendo sexo con jóvenes; el Prof. Bergali, un homosexual amanerado que debe pagar para obtener cariño; el Dr. Chacabuco, especialista en impotencia y “él mismo un notable impotente”, y la Dra. Franel, una especialista en contacto corporal a quien se le atribuye la frase “para ser tortilla hay que tener huevos”.

por su parte, avanza sobre otra de las miembros del panel, la Dra. Franel (Raquel Álvarez), quien, por medio del uso de la palabra torta, es definida como lesbiana.

Como adelantamos, la picaresca del período no abordó la sexología de forma unánime. Por un lado, encontramos en *Las lobas* una visión positiva, aunque esquemática de esta práctica médica. Se la piensa como una herramienta útil para que la Argentina abandone el estado de represión sexual en el que vivía. En otra línea, encontramos películas en donde el discurso de la sexología es impugnado, desestimado, criticado por medio de la burla. Hugo Salas (2006) y María Valdez (2005), señalan que en el ciclo de la picaresca de Olmedo y Porcel la burla se depositaba sobre el disidente, sobre aquel que no podía formar parte del grupo social, o que estaba por fuera de la norma y leen en ella una cristalización de la ideología dominante durante la dictadura cívico-militar. En el ciclo picaresco de la postdictadura este tipo de comicidad continúa siendo explotada y recae, en este caso, sobre aquellos discursos que están señalando los desajustes de la sexualidad dominante. La ridiculización del discurso sexológico se puede interpretar como una forma de defensa ante las críticas expuestas por los sexólogos en los medios de comunicación.

Otro ejemplo interesante de estas discordancias está dado por la incorporación de toda una serie de elementos relacionados al sexo que hasta el momento no habían sido prácticamente nombrados o exhibidos. Los hombres de la picaresca previa soñaban con salir de la monotonía que implicaba la monogamia propia de la vida matrimonial tradicional que dictaba la norma, y fantaseaban no solo con tener amantes pasajeras sino con poder acceder a aquellas prácticas que formaban parte de las “utopías sexuales” (Williams, 1989) que la cultura masiva les proponía. Los films europeos, en donde la sexualidad era tratada de forma más libre, aparecían como referencia en los diálogos entre los personajes masculinos. En *Las turistas quieren guerra* la mujer extranjera era codiciada por los protagonistas por su mentalidad liberal. Claro que cuando llegaba el momento de concretar el acto sexual con estas mujeres liberales se veían espantados por sus propuestas. El destape permitió, entre otras cosas, que aquello con lo que se fantaseaba en el cine picaresco se volviera relativamente accesible. Así es como las revistas con desnudos, la pornografía y los juguetes sexuales se incorporaron a la vida de los argentinos y de allí pasaron al cine picaresco. Veremos a continuación qué uso se hizo de estos elementos en el nivel narrativo y de puesta en escena.

La mayoría de las escenas de *Las colegialas* (Fernando Siro, 1986)⁷⁸ transcurren en un espacio

⁷⁸ Esta película tuvo el título alternativo *Las colegialas se divierten*. Con ese nombre se comercializó en video y también a nivel internacional.

que, en un principio, podríamos entender como ajeno a los elementos que acabamos de mencionar. Sin embargo, esta *Porky's*⁷⁹ local, se las ingenió para incorporar una serie de objetos sexuales a su historia. Al igual que en otras comedias del período nos encontramos con un sistema de personajes dicotómico: el grupo de los reprimidos, que en este caso está conformado por los docentes que imparten clases en la escuela privada en donde transcurre la historia, y el de aquellos que gozan libremente de su sexualidad, integrado por los estudiantes que pueblan las aulas de la institución. Los estudiantes llevan a lo largo de la película una serie de acciones con el fin de romper con el ambiente represivo en el que viven. Todas ellas tienen un denominador común, el sexo. Uno de los alumnos varones, caracterizado como el estudioso del curso, realiza una broma en la cual despliega sus conocimientos tecnológicos. Esta consiste en perseguir a la docente a cargo del curso, interpretada por la actriz y vedette Carmen Barbieri, con un auto a control remoto que posee una particularidad: en el techo del mismo hay colocado un juguete sexual, un vibrador (fig. 2.7 y 2.8). Si bien esto en un principio puede entenderse como la inclusión de otras prácticas sexuales, de una apertura desde la comicidad a nuevas alternativas en el campo del sexo, no dejamos de estar frente a una reescritura de una situación típica de la picaresca, una mujer acosada por un hombre. Sin embargo, el remate de la situación introduce una novedad significativa. Luego de detener el auto, la docente decide quedarse con el vibrador y se lo lleva al baño de profesores. Al día siguiente castiga al alumno, no por su accionar de acosador, sino por llevar un vibrador sin pilas. Hay aquí, por un lado, una negación de lo violatoria que pudo ser esa situación, pero a la vez un reconocimiento del goce femenino. Se pone en evidencia la existencia de una práctica auto satisfactoria en la cual el hombre no interviene.

⁷⁹ *Porky's* (Bob Clark, 1981) se estrenó en la Argentina en 1984 con el mismo título y tuvo 2.188.699 espectadores (Kriger, 1994). Es una comedia que puede englobarse dentro de lo que Geoff King (2002) denomina *gross out movies*. Este tipo de películas se caracterizan por construir su comicidad en torno de aquellos elementos que pueden ser considerados de mal gusto. Es por ello que suelen ser calificadas como soeces o groseras. En ellas abundan los desnudos femeninos, las referencias al sexo, situaciones escatológicas (que pueden incluir material fecal, vómito, semen, etc.) y comedia física. *Porky's* narra el intento de un adolescente, y su grupo de amigos, de debutar sexualmente. Estas narrativas tuvieron un desarrollo extenso en el cine norteamericano no así en el cine argentino. El intento de Argentina Sono Film de desarrollar este tipo de películas quedó trunco luego del estreno de *Las colegialas* a pesar de su buena recepción (544.753 espectadores).



Figura 2.7



Figura 2.8

Así como incorporó a los juguetes sexuales como un elemento cómico sucedió lo mismo con el cine de corte erótico y con el cine pornográfico. Siguiendo a Williams (1985) podemos decir que este tipo de cine ofrece a sus espectadores una serie de mundos ficcionales en donde el sexo que se practica es concebido por el consumidor como ideal, mejor al que practica en su vida diaria. La pornografía entretiene, distrae de los problemas reales y funciona como una escuela del sexo. En *El manosanta está cargado* (Hugo Sofovich, 1987) el protagonista, cada vez que se encuentra con una de sus clientas, les narra los argumentos de las películas XXX que posee con el fin de tomarlas como inspiración a la hora de tener sexo con ellas. Hay también en la pornografía de la picaresca, que aparece siempre verbalizada pero nunca mostrada, un otro que fascina y espanta por igual. El cine pornográfico que construye estas ficciones es siempre protagonizado por sujetos a los que se le asignan características físicas extraordinarias. Son siempre sujetos ajenos al mundo de las historias que se narran en las picarescas: negros y enanos. Así como fascinan también causan envidia, una que lleva al Manosanta a continuar con la vejación del diferente. Cuando un enano se presenta en su consultorio y el Manosanta descubre que posee los mismos atributos físicos que los que protagonizan las películas pornográficas, este es echado a tiros del mismo. Se repite aquí lo señalado por Salas (2006) y Valdez (2005) en relación al otro que está por fuera de la norma; aunque fascine y produzca admiración, en tanto diferente, no puede formar parte del grupo y debe ser expulsado.

Si bien dijimos anteriormente que el cine para adultos fue retratado como algo digno de ser visto también fue concebido como lo opuesto a esto. En *El telo y la tele* es mostrado en una primera instancia como un afrodisíaco para parejas, pero hacia el final de la película el matrimonio que lo consume es expuesto y cuestionado por gozar del visionado de este tipo de películas. También se lo va a asociar al onanismo. Diversos films picarescos cuentan entre su

galería de personajes a un varón adulto que es sometido a burlas por parte de su grupo de amigos por no haber ‘debutado’, es decir no haber tenido sexo con una mujer. No solo se lo estigmatiza por ser virgen, sino que además se le cuestiona que para descargar su libido se masturba. Esta acción aparece siempre ligada a la pornografía o al cine erótico. El cuestionamiento del hombre virgen no es una novedad, por el contrario, es la continuación de un chiste que la picaresca practica desde sus inicios. La innovación está ligada a la crítica del cuestionamiento del onanista que consume material pornográfico. Esto podemos asociarlo a un factor clave del destape argentino: la aparición, luego de la habilitación de los cines pornográficos,⁸⁰ de sujetos que los medios de comunicación, en particular los del ámbito gráfico, definieron con el término ‘valijeros’.⁸¹ Sobre estos asiduos clientes de las salas de cine XXX, también caía el estigma de ser hombres que en lugar de tener sexo con mujeres eran *voyeurs* y onanistas. Nuevamente, en *El telo y la tele* encontramos una escena que nos permite reflexionar acerca de la inclusión de la pornografía y la masturbación a la trama como elementos para construir situaciones cómicas. En el interior del Centro Integral del Placer, el nombre que tiene el hotel alojamiento al que asisten los personajes, los clientes que van a hacerse masajes tienen la posibilidad de acceder a lo que los empleados llaman “sala porno”. Este espacio cuenta con sillones, para que los hombres que esperan para ser atendidos por las masajistas se sientan cómodos, y con televisores en los que se proyectan películas pornográficas. Mientras la gran mayoría de los asistentes charlan y comentan lo que ven en la TV, uno de ellos, alejado del resto y en penumbras, comienza a masturbarse. Esta acción, que está siendo televisada para los asistentes del congreso, es festejada por el Dr. Mastur, el especialista en onanismo, y por su mascota, Muñeca Brava. Con esta primera situación ya se deja en claro que quien se masturba es digno de ser objeto de burla. Pero, a continuación, con el ingreso del personaje interpretado por el actor Tristán la burla se profundiza. Luego de sentarse a su lado, le comenta en tono irónico “¿Cómo la lleva? Póngale el cambio, hágale

⁸⁰ Con el retorno de la democracia diversos empresarios ligados a la exhibición y distribución cinematográfica comenzaron gestiones para la apertura de salas condicionadas, es decir de espacios en donde se pudieran proyectar películas XXX. La respuesta que brindaron las autoridades no fue del todo positiva. Algunas legislaturas, como la tucumana, aprobó el proyecto que autorizaba la creación de estos cines. En la Capital Federal, sin embargo, la situación fue distinta. Ante las presiones de la Iglesia Católica, la bancada radical retiró el proyecto que legislaba su apertura. Esto no impidió que los empresarios solicitaran, y obtuvieran, permisos especiales para abrirlas. Las zonas del centro de la ciudad de Buenos Aires y aquellas cercanas a las cabeceras de las líneas de ferrocarril fueron las elegidas por los exhibidores para la inauguración de estos espacios. Recién en 1988 se aprobó una legislación que las regulaba (Manzano, 2019).

⁸¹ ‘Valijero’ es un término que se popularizó en la década del ochenta y que fue perdiendo sentido a medida que el consumo de pornografía pasó a ser una práctica en la intimidad del hogar y dejó de ser un acto compartido en la oscuridad de las salas de cine. Se llamó ‘valijero’ a los oficinistas del microcentro que aprovechaban los horarios del almuerzo para escaparse a un cine porno con maletín en mano. ‘Valijero’, en el fondo, no es más que una forma, entre irónica y amistosa, de referirse a un tipo particular de onanista.

rebaje porque se le va a hogar”. Por medio de este chiste verbal, en el cual se compara el desempeño del miembro sexual del hombre con el de un automóvil con problemas en el motor, se profundiza la burla sobre el onanista.

La pornografía también es incorporada a la trama a través de la circulación entre los personajes de material gráfico. En relación a los posters y las revistas pornográficas se puede establecer un contraste entre la forma en que se retrata su consumo en *Enfermero de día, camarero de noche* y *Las colegialas*. En la primera, la situación que se construye en torno de las imágenes que compra Tristán (Tristán Díaz Ocampo) para colgar en su habitación repite la lógica de estigmatización que la picaresca del destape elaboró alrededor de la figura del onanista. En la segunda, en cambio, nos encontramos con una serie de innovaciones que no fueron continuadas por otras comedias de la modalidad. La novedad más importante está dada por el hecho de que la pornografía es consumida por mujeres. Una de las jóvenes que asiste a la Happy High School, espacio donde transcurre el relato de *Las colegialas*, está obsesionada con los penes. No contenta con espiar a sus compañeros cuando se duchan lee revistas que contienen fotos de hombres desnudos. A diferencia de lo que sucedía con los personajes masculinos que veían pornografía no cae una condena sobre ella. Por el contrario, sus compañeras la ayudan cuando parte de su material prohibido es robado y entregado a las autoridades.

La incorporación en las tramas de estas “utopías sexuales” da cuenta de una voluntad de la picaresca de adaptarse a los tiempos de la democracia y del destape. Sin embargo, la forma en que abordó estas prácticas da cuenta de la dificultad que tuvo la modalidad para salir de la lógica del humor estigmatizante. Tensiones similares pueden observarse en los intentos de actualización de la representación de los personajes femeninos y masculinos.

Picaresca, género y destape: hombres y mujeres de la nueva picaresca

¡Yo, a este culo lo controlo todos los días!
¿Qué se cree? ¿Qué este es un culo a la
marchanta? ¡Este es un culo de exposición!

Frase dicha en *Camarero nocturno*

Señalamos en el capítulo anterior que las comedias picarescas dieron vida a personajes que reprodujeron y reelaboraron estereotipos de género tanto masculinos como femeninos instalados en la cultura local. A continuación, analizaremos qué cambios se produjeron en la construcción de estos estereotipos al calor del destape argentino. En primer lugar, nos ocuparemos de las representaciones femeninas haciendo especial hincapié en una serie de innovaciones que marcan una ruptura con la mujer de la picaresca previa, pero que a la vez

están atravesadas por una puesta en escena que redobla el lugar de objeto que tenían en el ciclo previo. En segundo lugar, analizaremos qué roles masculinos interpretaron los personajes encarnados por los nuevos cómicos.

Afirma Milanesio (2021) que “la imagen icónica del destape es una mujer semidesnuda” (2021, p.67). Como resultado del fin de la censura que imperó durante los oscuros años de la dictadura cívico-militar los medios de comunicación comenzaron a abordar todo aquello que antes estaba prohibido dándole un lugar importante al sexo y a los desnudos femeninos. El abordaje sensacionalista de estos temas era una novedad que resultaba atractiva para un público poco acostumbrado a estas imágenes. Sin embargo, la presencia de mujeres esculturales con poca ropa no era algo extraño para la picaresca, por el contrario, fue siempre uno de sus principales atractivos. Por la pantalla grande desfilaron un sinnúmero de vedettes y modelos exhibiendo sus cuerpos bien formados. Claro que ninguna de las comedias picarescas del segundo ciclo llegó a los extremos de mostración a los que llegó en los años del destape. Como afirmamos en el capítulo uno, las mujeres aparecían en ropa interior o con algún tipo de vestimenta que les cubría gran parte del cuerpo. En algunas, las más osadas, era posible ver los pechos desnudos de alguna de las actrices secundarias. Estas películas nunca llegaron a mostrar un desnudo femenino completo. Esto cambió con la irrupción del destape que sexualizó a la cultura popular y masiva. En cuanto la pantalla chica comenzó a mostrar mujeres en ropa interior, el cine picaresco perdió uno de sus principales atractivos. Cuando la picaresca reapareció en el cine se vio obligada a redoblar la apuesta en su abordaje del sexo y los desnudos para poder conservar su público que ahora se veía disputado por la televisión y por la creciente industria del video que editaba un sinnúmero de películas extranjeras en donde se abordaba el sexo de formas muchos más desprejuiciadas que en el cine local.

La primera acción que los hacedores de la modalidad llevaron adelante fue el incremento de la cantidad de semidesnudos. Si en la picaresca previa las actrices principales aparecían apenas en ropa interior ahora las actrices con roles protagónicos mostraban sus pechos en reiteradas oportunidades. Las picarescas del ciclo previo tenían como premisa no mostrar desde el inicio personajes femeninos con poca ropa. Estas iban apareciendo en la trama a medida que avanzaba la historia. Primero era necesario presentar el mundo de insatisfacción en el que vivían sus estrellas masculinas para que el público compartiera con ellos su sorpresa y agrado al encontrarse con estas mujeres esculturales. Al no enseñarlas desvestidas desde el comienzo el público quedaba expectante de su aparición. En el nuevo ciclo, en cambio, el atractivo femenino era introducido en las primeras escenas o en los títulos de crédito. Tanto en *Camarero nocturno* (Gerardo Sofovich, 1986) como en *Las minas de Salomón Rey* (Gerardo Sofovich,

1986), films por medio de las cuales Gerardo Sofovich intentó lanzar a Susana Traverso como estrella de la picaresca, las secuencias de créditos están estructuradas sobre la mostración del cuerpo de la actriz protagonista. En la primera de ellas, la cámara la registra caminando por las calles de Mar del Plata vistiendo un traje entallado. El primer y el último plano de la secuencia están al servicio de mostrar los encantos de la actriz. En cada uno de ellos se pueden apreciar las piernas estilizadas y los glúteos de la actriz. En la segunda película mencionada vemos al personaje durmiendo en una cama. La cámara, por medio de un travelling lateral, recorre su cuerpo deteniéndose en aquellas partes que están culturalmente erotizadas, las piernas, el pecho y las nalgas. Con estas escenas se alejan de las expectativas que creaban las películas del segundo ciclo para buscar el impacto e informar a su público que lo que están por ver a lo largo del film va a ser igual o más excitante que lo que vieron en la secuencia inicial del film.

La segunda medida que se tomó fue ofrecer ya no mujeres vestidas con poca ropa sino completamente desnudas. El cine picaresco de la democracia profundizó la mostración de desnudos femeninos dejando de lado la sugestión para poner en escena desnudos frontales. Esto es posible observarlo en *Las minas de Salomón Rey*, en donde la actriz Silvia Pérez es mostrada completamente desnuda en la ducha; o en *Las colegialas*, en donde, debido a un trastorno en la visión que sufre el personaje interpretado por Guillermo Francella, las mujeres jóvenes son exhibidas desnudas en el aula de una escuela secundaria. Por medio de la mostración del cuerpo femenino estas comedias profundizaron el estereotipo de la mujer como objeto destinado al consumo masculino elaborado por el cine clásico (Mulvey, 1988). En la mencionada escena de la película de Sofovich el desnudo no está justificado narrativamente; por el contrario, está presente con el solo fin de satisfacer el voyeurismo de los hombres que integraban el público ideal de estas comedias. Sin embargo, a su vez se alejan del erotismo construido por el cine clásico. La puesta en escena clásica descrita por Mulvey (1988) buscaba convertir a esas actrices en íconos y en figuras inalcanzables solo disfrutables en la oscuridad voyeurística de las salas de cine por medio del uso de primeros planos y de una iluminación que resaltaba las bondades del cuerpo. La de la picaresca del destape, en cambio, al descuidar la iluminación y utilizar, en general, planos generales o conjuntos que encuadran la totalidad del desnudo, cae en la mera mostración de cuerpos. Se exhiben mujeres como si con mostrar alcanzara para erotizar al espectador.

En algunas situaciones, la puesta en escena combina planos generales con una serie de planos detalle de partes del cuerpo femenino, en particular de los glúteos de las actrices, que son tocados, apretados, abordados de diversas formas por los personajes masculinos. El cuerpo femenino aparece como un objeto sobre el cual se puede avanzar sin resistencia. Tomemos

como ejemplo de esto una secuencia de la comedia *Camarero nocturno*. La película está ambientada en la ciudad balnearia de Mar del Plata lo que permite que transiten por la pantalla un número importante de mujeres en traje de baño. De todas ellas resulta destacable una en particular, interpretada por la modelo y actriz Alejandra Aquino –habitué de las comedias picarescas del período–, cuyo personaje, en su única aparición en la película, es víctima de los acosos y maltratos mencionados previamente. La secuencia comienza cuando Tristán (Tristán Díaz Ocampo), el protagonista, caminando por la playa divisa entre la gente las nalgas de una mujer (Aquino) que le resultan llamativas. En este momento, la puesta en escena ‘reproduce’ la mirada del personaje (fig. 2.9). Luego de un paneo por la playa la cámara se detiene sobre una mujer, hace *zoom* hacia los glúteos, quedando la pantalla invadida por un plano detalle de este. De esta forma se produce una primera fragmentación del cuerpo de la actriz reduciéndola a ser solo una parte erotizada del cuerpo (fig. 2.10).



Figura 2.9



Figura 2.10

El disfrute del personaje se ve interrumpido cuando el marido de la turista (Rodolfo Ranni) lo increpa. Esto deriva en una discusión acerca de las bondades de los glúteos de su mujer. El esposo a lo largo de todo el intercambio afirma no solo ser el dueño de ese atributo, en tanto tiene una relación conyugal con la mujer, sino que además se muestra como el ‘controlador’ de su calidad. Si Tristán se fijó en él es porque el marido lleva adelante un trabajo de inspección que permite que esté en óptimas condiciones, las que solo debe disfrutar él. Claro que la mujer no tiene ni voz ni voto en relación a quién puede admirarla. Ante la desconfianza de Tristán acerca de los dotes del cuerpo de la mujer el cónyuge la obliga a que se lo muestre de cerca. Aquí se produce una nueva fragmentación gracias al uso de un segundo plano detalle, recortándose esta parte del cuerpo femenino y desdeñándose el resto (fig 2.11). Ante esta situación Tristán pasa a mostrarse dubitativo ante el ofrecimiento del marido hasta que éste

haciendo uso de su poder como dueño de ese cuerpo, aplasta la cara del personaje sobre los glúteos de la mujer. Esta muestra incomodidad, pero es llamada al orden por parte del marido quien ya no solo pretende que Tristán vea, sino que toque un cuerpo que no quiere ser tocado. La escena culmina con el protagonista manoseando a la mujer con el permiso del marido (fig. 2.11). El cuerpo femenino aparece aquí no solo fragmentado sino como una mercancía que forma parte del capital del marido. El personaje femenino no sólo es silenciado, sino que también, al ser reducido a una sola parte de su cuerpo, pierde identidad. Siguiendo los planteos de Mulvey (1988) en relación al texto cinematográfico en tanto reproductor de los roles de género tradicionales, podemos decir que la situación cómica que se da en esta escena profundiza el desequilibrio sexual constitutivo de la sociedad capitalista. La mujer ya no es solo un objeto pasivo a contemplar por el héroe activo y masculino sino también un cuerpo que, sin que este oponga resistencia, puede ser abordado y poseído.



Figura 2.11



Figura 2.12

Esta violencia sobre los cuerpos femeninos podemos encontrarla también en otras películas como la ya mencionada *Las colegialas*. Allí nos encontramos con un conjunto de alumnos que, con el fin de impedir que sus libertades sean coartadas, deciden llevar adelante el secuestro de la inspectora escolar que podría perjudicarlos. Este personaje no sólo es secuestrado, sino que además es sometido a maltrato físico en más de una oportunidad. Recibe varios golpes que la desmayan y le hacen perder el sentido. Esta situación se invierte cuando la mujer, recuperada de uno de los golpes, pasa a ser la que domina la situación. Pero en lugar de hacerlo por medio de la violencia física lo hace por medio del sexo. Desata su instinto sexual sobre el hombre que la secuestró, con quien paradójicamente entabla una relación de pareja hacia el final del relato. El film construye cada uno de los *gags* protagonizados por estos dos personajes como si no fueran otra cosa que situaciones cómicas en la tradición de la comedia física. Sin embargo, es

posible hacer una interpretación de otro tipo si tenemos en cuenta el contexto en que se filmaron estas películas. Para cuando se estrenaron en la arena pública se estaban llevando a cabo discusiones impulsadas por sectores del progresismo, que estaban atravesadas por el destape y que tenían por lema la consigna “el destape tapa” (Manzano, 2019). Es decir que estos sectores entendían que lejos de liberar, el destape tenía el efecto de correr el eje de las discusiones de los temas importantes. Cuestionaban que en las mismas revistas que llevaban adelante el destape sexual se publicaran notas sensacionalistas acerca de torturas y secuestros realizados por los grupos de tareas de la última dictadura cívico-militar. Mediante la convivencia en las mismas revistas de este ‘show del horror’⁸² con los desnudos femeninos se producía una banalización de la violencia sobre los cuerpos de los desaparecidos. A su vez, estas comedias, compartían cartel con una serie de películas que al abordar el pasado reciente lo hicieron por medio de una estética protoexplícita, una que se caracterizó por hacer hincapié en mostrar aquello que había estado vedado a la visión de los espectadores –la violencia ejercida sobre los cuerpos en los campos de concentración–, de forma sensacionalista (Amado, 2009; Schwarzböck, 2016). De esta forma, al igual que en los medios gráficos, convivieron en las pantallas nacionales cuerpos expuestos al acoso sexual de los hombres de la picaresca con el de los detenidos-desaparecidos sometidos a tortura.

Como señala Milanesio (2021), el destape no fue un fenómeno homogéneo sino, por el contrario, ambiguo y contradictorio. Lo mismo podemos decir de la picaresca de la postdictadura. Si bien como señalamos muchos de los personajes femeninos que aparecen en los films analizados tienen el solo objetivo de funcionar como un atractivo sexual también es necesario señalar que se dan cita una serie de mujeres ficcionales que no rompen por completo con los estereotipos previos, pero que presentan una serie de innovaciones que los vuelven interesantes. Uno de los primeros ejemplos podemos encontrarlo en *Las lobas* en donde las protagonistas son, por primera vez en esta modalidad, un grupo de mujeres. En esta película no estamos ni frente al protagonismo exclusivo de los hombres, como en las primeras películas de Olmedo y Porcel, ni frente a uno compartido entre estrellas masculinas y femeninas, como en

⁸² Este término fue popularizado por los críticos del periodismo amarillista que practicaron diversas revistas (*Gente, Libre, La semana*) a la hora abordar los crímenes de la dictadura cívico-militar. Claudia Feld (2015) señala que, a partir de 1984, diarios y revistas, comenzaron a publicar noticias relacionadas a la violación de derechos humanos por parte del régimen militar. Esta información no solo era brindada por los medios gráficos tradicionales, es decir por los diarios, sino también por una serie de revistas de actualidad que explotaron el tema de forma sensacionalista. Estos medios informaban de modo incompleto y fragmentario concentrándose en los relatos más escabrosos de víctimas y de victimarios. Redactaban las noticias de forma tal que las revistas se presentaban a sí mismas como actores que daban a ver aquello que había estado vedado. Esta forma de promocionar estas noticias se asemeja a la utilizada para publicitar los cuerpos femeninos semidesnudos. En ambos casos se estaba mostrando aquello que la dictadura había ocultado o prohibido.

la fórmula Olmedo-Giménez-Porcel-Casán, sino que las acciones y el desarrollo de la intriga está llevada adelante, pura y exclusivamente, por dos jóvenes mujeres. Además, estos personajes, si bien como ya señalamos replican una serie de estereotipos tradicionales, son quienes se imponen por sobre la voluntad de los hombres, y quienes logran concretar el objetivo que se proponen. Comparten con el personaje interpretado por la actriz y vedette Noemí Alan, en la comedia *Camarero nocturno*, el deseo de venganza, de hacer justicia frente a una situación que consideran injusta y que fue perpetrada por un hombre. Esto no hace que los personajes salgan por completo de su lugar de objeto de deseo para el espectador, en tanto van a desfilan semidesnudas por la pantalla, pero sí las corre del lugar de la mujer inactiva, como lo era la turista de *Camarero nocturno*. Son ellas quienes deciden cuándo, dónde y para quién desnudarse. Otro ejemplo de personaje que quiebra algunas de las normas imperantes lo compone Camila Perissé en *Enfermero de día, camarero de noche* (Aníbal Di Salvo, 1990). Esta tímida farmacéutica decide romper lazos con su tía conservadora y con el fin de salir del papel de mojiyata decide transformarse en una mujer seductora y tener, finalmente, sexo con su novio. Pero quizás el ejemplo más interesante sea el de las alumnas de *Las colegialas* dado que aparecen, si bien retratadas de forma exagerada y con el fin de excitar al público masculino, como personajes deseantes. Son sujetos con agencia y no solo como personajes pasivos. Demuestran interés en los hombres, llevan adelante prácticas que en el imaginario colectivo están asociadas a los varones –hablar de sexo, mirar revistas pornográficas, compartir fotos de desnudos–, y tienen sexo. Su desparpajo llega incluso a incomodar a los personajes masculinos de la película, en particular a los docentes de la institución. No hay en ellas vergüenza.⁸³

En los párrafos previos desarrollamos como la picaresca del destape profundizó el lugar de objeto sexual que los personajes femeninos ya tenían en el ciclo previo al mismo tiempo que elaboró una serie de representaciones en las cuales se puede apreciar elementos que rompen con el modelo dominante. Cabe analizar ahora qué fue lo que sucedió en el caso de las figuras masculinas. Previo a exponer las características y figuraciones específicas, es necesario tener en cuenta que Olmedo y Porcel realizaron pocas películas de esta modalidad en la década del ochenta por lo que la gran mayoría de las comedias de esta modalidad de la postdictadura fueron estelarizadas por otros comediantes. Cuando Aries revivió a la picaresca en los ochenta

⁸³ El crítico Daniel López (1986), en forma irónica, destaca otra singularidad de estos personajes femeninos. En su crítica en el diario *La razón* afirmó “Si por algo *Las colegialas* pasará a la historia del cine será porque se trata del primer film argentino y el primer film a secas al parecer en que un personaje femenino se tira un pedo, expansión permitida a los hombres hasta el momento”. Si bien no podemos afirmar que la película de Siro sea efectivamente la primera en proponer esto resulta interesante el comentario de López porque detecta una ruptura con la representación tradicional de la mujer en este cine que supo depositar el humor escatológico en los hombres.

lo hizo de la mano de esta dupla, pero la taquilla de *Mirame la palomita* no resultó tan buena como la de las películas ATP del dúo, por lo que fue necesario que la industria buscara otras alternativas para poder seguir explotando un género que había demostrado en el pasado ser redituable.

Productores y directores intentaron reemplazarlos por medio de la incorporación de actores provenientes de otros ámbitos del espectáculo nacional. Ninguno de ellos, carentes de la gracia necesaria para llevar adelante el rol protagónico en una comedia, logró convertirse en el reemplazo buscado. En su afán de reformular la picaresca la industria buscó desarrollar nuevas variantes. Entre los proyectos que impulsó se encontraba el de reorientar el género hacia un tipo de comedia sexual similar a la que llevaron adelante los comediantes italianos Adriano Celentano y Lando Buzzanca⁸⁴ pero sin el desenfreno que caracterizó la obra de estos dos galanes cómicos. A diferencia de lo que sucedía en la picaresca nacional, en donde los personajes masculinos fracasaban en sus intentos de conquista, los que interpretaron estos actores encarnaban el estereotipo del ‘supermacho italiano’, hombres que eran amantes con una gran capacidad sexual (Cappello, 2013). Para llevar adelante la versión local de esta *commediaccia*,⁸⁵ se seleccionaron actores que tuvieran experiencia como galanes y que contaran con un parecido físico con Buzzanca. Con estas decisiones, se procuró que los protagonistas estuvieran dentro del canon de masculinidad imperante antes que dentro del anticanon que representaban Olmedo y Porcel. Los elegidos fueron Arturo Bonín y Víctor Laplace, quienes habían trabajado como galanes en telenovelas y participado en pequeños papeles en comedias picarescas.⁸⁶ Si bien los films de este tercer ciclo intentaban romper con la tradición dominante en la picaresca al incorporar nuevos actores y narrar historias alejadas de los ámbitos más transitados por la modalidad, la propuesta no logró atraer ni al público ni a la crítica que las veía como experimentos que no lograban su cometido. Fueron entendidas como versiones depreciadas de las comedias sexy italianas, ya que carecían del desparpajo y

⁸⁴ Adriano Celentano y Lando Buzzanca fueron dos destacados comediantes del cine italiano. Ambos protagonizaron comedias que mezclaban erotismo con críticas a la sociedad italiana. Su período de esplendor fueron los años sesenta y setenta.

⁸⁵ *Commediaccia* es el término que utilizaron los italianos para referirse a este tipo de comedias con dosis de erotismo que retrataban los cambios sociales que se produjeron en la Italia de los sesenta y setenta como resultado de la fuerte industrialización del país que se dio durante esas dos décadas (Cappello, 2013).

⁸⁶ Estas no fueron las primeras películas picarescas protagonizadas por actores ajenos al campo de la comedia. Durante el período dictatorial se produjeron unas pocas comedias alejadas del modelo Olmedo-Porcel que tuvieron como protagonistas a galanes: *La obertura* (Julio Saraceni, 1977), con Enzo Viena; *Con mi mujer no puedo* (Enrique Dawi, 1978), con Guillermo Bredston y *Crucero de placer* (Carlos Borcosque (h), 1980), con Claudio García Satur.

de la locura propias de ese tipo de comicidad. Es decir, obras alejadas de la representación desprejuiciada del sexo presente en las *commediaccias*.

Mejor suerte corrió el otro proyecto industrial que buscó instalar como estrellas de la modalidad a actores provenientes del campo del humor popular. Guillermo Francella, Jorge Corona y Tristán fueron algunos de los nombres elegidos. Ni Francella ni Corona pudieron desarrollar una carrera exitosa como capocómicos de la picaresca, aunque sí lograron destacarse como comediantes en otros ámbitos.⁸⁷ Distinto fue el caso de Tristán, impulsado por Cinematográfica Victoria, quien sí logró desarrollar una trayectoria dentro de esta modalidad y se convirtió en una figura atractiva para los productores a pesar de que sus películas nunca lograron tener el éxito que tuvieron las de Olmedo y Porcel.

A lo largo de su carrera Tristán fue forjando un personaje distinto a los desarrollados por el dúo que intentaba reemplazar. Mientras que las creaciones de Olmedo y Porcel eran variaciones del estereotipo del porteño piola que poblaba el imaginario popular, Tristán, por el contrario, encarnaba su completo opuesto. A diferencia del dúo, que constantemente buscaba satisfacer sus deseos sexuales, este no sabía cómo manifestarlos. Cada vez que el guion lo enfrentaba a una mujer semidesnuda el personaje se ponía nervioso y provocaba algún desastre. Frente al hombre que avanza sobre las mujeres que interpretaron Olmedo y Porcel, Tristán encarnó al mirón, un *voyeur* tímido y avergonzado de su accionar. Sin embargo, compartía con Porcel el uso de un físico no hegemónico como una vía para el humor. Señala Karina Mauro (2013) que a lo largo de la historia la actuación popular se caracterizó por tener una concepción grotesca del cuerpo. En esta tradición tanto los cuerpos exuberantes como los enjutos son motivo de risa al no poder enfrentarse al mundo de la misma forma que los cuerpos tradicionales. Su caminar desgarrado, sus movimientos torpes, sus caídas, su estrabismo, son todos elementos a partir de los cuales Tristán construyó un personaje que contrastaba con el modelo dominante del cómico picaresco. Sin embargo, la comicidad transita los mismos caminos que en el modelo previo.

A lo largo del metraje de *Camarero nocturno* y *Las minas de Salomón Rey* vemos como un tonto que es explotado por su entorno, constituido por su jefe y sus amigos piolas, se ve impedido de concretar sus deseos sexuales. Las mujeres se desnudan frente a Tristán que no sabe cómo accionar. Si antes la risa era provocada por el accionar fallido de dos hombres que creían poder conquistar mujeres, aquí se da ante a la inacción del personaje. En ambos ciclos

⁸⁷ Francella, a partir del éxito que tuvo el programa televisivo *De carne somos* abandonó el humor para adultos orientando su carrera al ámbito de la comedia familiar convirtiéndose en uno de los actores más taquilleros del cine nacional. Corona explotó el 'humor verde' en el ámbito del video hogareño. A Francella lo estudiaremos en detalle en el capítulo tres y a Corona en el cinco.

encontramos varones incapaces de cumplir con las exigencias señaladas por Bourdieu (2000). Pervive la burla del que no cumple la norma. Sin embargo, hay en las películas de Tristán una diferencia sustancial con las películas de Olmedo y Porcel. Hacia el final del relato, luego de aparecer como un tonto que no sabe lidiar con mujeres, el protagonista logra quedarse con la contrafigura femenina. A diferencia del piola, que es castigado con la imposibilidad de acceder al mundo de lo carnal, el tonto recibe el premio que tanto busca.

Los finales de la picaresca ¿felices o punitivos?

- ¿Qué tal chicas? ¿De levante?
- ¡Oiga, que está insinuando!
- Vamos putitos, subiendo al patrullero
- ¿Usted sabe quién soy yo? Yo me llamo Salomón Rey
- Entonces este debe ser la Reina de Saba

Diálogo final entre los protagonistas y la policía en *Las minas de Salomón Rey*

Como señalamos previamente la picaresca se caracterizó por proponer finales punitivos en los cuales sus protagonistas eran castigados o fracasaban en sus intentos de conquista extramatrimonial. Esto quedó establecido ya desde la primera película de la serie de Olmedo y Porcel, *Los caballeros de la cama redonda* (Gerardo Sofovich, 1973), film en el que los cuatro protagonistas son engañados por la amante que comparten, quien los obliga a enfrentarse con sus mujeres. En los años de la dictadura cívico-militar los finales continuaron con la misma lógica. Un caso emblemático es el de *Las mujeres son cosa de guapos* (Hugo Sofovich, 1980). Cuando los protagonistas logran que sus contrafiguras femeninas acepten estar con ellos, el establecimiento en donde están teniendo sexo, fruto de la torpeza de los protagonistas, comienza a prenderse fuego por lo que el acto sexual queda impedido.

En cambio, en los finales de las comedias de la postdictadura encontramos que no prima lo punitivo, siendo que de las quince películas de esta modalidad que se estrenaron en este período solo cuatro de ellas cuentan con resoluciones de este tipo. A diferencia de lo que sucedía en la picaresca previa en estos films los protagonistas no solo logran conquistar a la mujer que desean, sino que además triunfan socialmente. Los personajes masculinos de *Camarero nocturno* y de *Paraíso Relax* (Emilio G. Boretta, 1988) se convierten en hombres de negocios mientras que el de *Extrañas salvajes* (Carlos Lemos, 1988) consigue exponer sus teorías antropológicas con éxito en un congreso científico. Estas clausuras si bien se apartan de los de la versión antecesora de la picaresca no dejan de ser conservadores en tanto anulan la posibilidad de que exista algún tipo de vínculo por fuera del impuesto por el matrimonio

heterosexual. Si en la picaresca previa el piola era castigado aquí se redime y pasa a integrar la sociedad como un hombre casado y de negocios.

Los finales merecen atención en tanto se puede ver en ellos las contradicciones entre liberalismo y conservadurismo que están presentes en la esfera socio-cultural del período. Un primer ejemplo lo encontramos en *El telo y la tele*. Si a lo largo del relato las distintas parejas que están en el hotel alojamiento intentan dar rienda suelta a sus deseos sexuales, el final, con la policía irrumpiendo en el albergue transitorio y llevándose a todos presos, anula la posibilidad del disfrute sexual. Esto, en parte, puede ser entendido como una crítica a la moral de la época. Los personajes son detenidos motivo de un error que no cometieron. Las imágenes que estaban siendo registradas para ser utilizadas por los sexólogos presentes en el congreso salen al aire en un canal de televisión. De esta forma el sexo se presentifica en la televisión reemplazando a la programación habitual. Como consecuencia de ello, la policía irrumpe en el hotel alojamiento desde el que se transmitían las imágenes. Por medio de este final, el director, Hugo Sofovich, parece estar riéndose de los periodistas e intelectuales que lo acusaban de pornógrafo por tener un programa de humor picaresco en televisión al compararlos con las fuerzas represivas que impiden el goce los personajes. Una interpretación posible de esta secuencia es que ni aún en democracia, a pesar del fin de la censura y del auge del destape, se puede disfrutar del sexo libremente. Sin embargo, teniendo en cuenta las contradicciones presentes en el texto fílmico analizado, es posible pensar también que este es un cierre conservador a tono con los finales punitivos previos en donde se castigaba a quien buscaba disfrutar del sexo. En suma, el sexo sigue siendo representado como algo ridículo o impracticable.

En *Las colegialas* nos encontramos asimismo con una resolución curiosa. El conflicto principal que aborda el film se resuelve felizmente. Los estudiantes, con complicidad de la directora de la institución y de la inspectora, impiden que la policía lleve detenida a la falsa inspectora. Frustrado el plan de los villanos, por corte directo, la película pasa a un campo nudista en donde se encuentra el personaje interpretado por Guillermo Francella, aquel que veía gente desnuda por doquier. Encontrándose por fin a gusto sin tener que sufrir por su condición, se presta a disfrutar de la situación. Este goce se ve impedido cuando es ‘castigado’ por no cumplir con las normas del campo. La reprimenda consiste en una penetración anal practicada por un hombre al que no se le ve el rostro. Si la resolución del conflicto se inclinaba por quienes disfrutaban libremente del sexo, la coda, parece decir lo contrario al estigmatizar el sexo entre personas del mismo sexo e igualar la penetración anal a un castigo.

Otro caso en sintonía con la resolución de *Las colegialas*, lo podemos observar en *Las minas de Salomón Rey*. Salomón Rey (Rolo Puente) y su chofer (Tristán), uno adúltero y el otro cómplice del adulterio, son expulsados del departamento de una de las novias de Rey. En ropa interior y con un tapado de mujer para abrigarse esperan un taxi para poder volver a su casa. En el interín llegan dos oficiales que luego de humillarlos los hacen subir al patrullero por considerarlos “putitos”. No hay aquí una voluntad crítica de la humillación que sufrían las disidencias en los tiempos en donde todavía estaban vigentes los edictos policiales que penalizaban la homosexualidad sino, por el contrario, una burla de sus sufrimientos. El castigo al cual son sometidos Rey y Tristán no es solo ser detenidos sino también ser confundidos con homosexuales. Estamos ante un final a tono con la condena a la homosexualidad que estaba presente en los discursos de funcionarios del alfonsinismo.⁸⁸

Sexo y política en la picaresca de los ochenta

Esta parece una caja PAN, no tiene nada de carne

Frase dicha por el personaje interpretado por Jorge Corona en *Paraíso Relax*

Así como el destape implicó cierta libertad a la hora de mostrar y de hablar sobre sexo también trajo aparejada una apertura para abordar el mundo de la política. En general las comedias picarescas del tercer ciclo no desarrollaron historias en las cuales la política nacional tuviera un peso importante. La picaresca se caracterizó, en todos sus ciclos, por apelar al mero entretenimiento, por ser un cine escapista, por lo que la política nacional no era un tema que fuera abordado de forma manifiesta ni recurrente por estas comedias. Además, en general, fueron realizadas en momentos álgidos de la historia nacional, en donde la censura llegó a permitir semidesnudos, pero nunca el tratamiento de temas de actualidad política.⁸⁹ Sin

⁸⁸ Señala Valeria Manzano (2019) que si bien el alfonsinismo se propuso establecer un quiebre con la represión que imperó durante la dictadura y llevó adelante una defensa de los derechos individuales entre los que se destacó el resguardo de la libertad de expresión y de las libertades políticas, no sucedió lo mismo en el campo de los derechos sexuales. A lo largo del gobierno de Alfonsín continuaron las *razzias* contra los espacios de sociabilidad de la comunidad homosexual y se siguieron aplicando los edictos policiales que permitían encarcelar hombres y mujeres por “perturbación de las buenas costumbres”. El ministro del interior Antonio Troccoli efectuó varias declaraciones en favor de las *razzias* policiales y consideraba que la homosexualidad era una enfermedad colocándola en el mismo nivel que otro tipo de “degradaciones morales” como la droga y la pornografía.

⁸⁹ Quizás la excepción a esto sea *Las mujeres son cosa de guapos* (Hugo Sofovich, 1981), film en el que la política tiene un peso muy fuerte en la trama. En esta comedia los chistes sobre corrupción, fraudes electorales y violencia política son constantes. Esto puede parecer extraño si se tiene en cuenta que se filmó en dictadura. Sin embargo, el hecho de que fue ambientada en los años treinta, es lo que habilitó la presencia de esos chistes. Todo lo que se critica es cosa del pasado.

embargo, las referencias al mundo de la política y de la economía, comienzan a ser moneda corriente en las picarescas de este tercer ciclo. Para hacerlo, recurrieron a una de sus principales herramientas, el humor centrado en lo sexual. A tono con una sociedad que había aceptado la irrupción del sexo en todos los ámbitos de su vida y con una tradición cómica de larga data en donde lo cómico estaba en gran parte desarrollado a partir de la vida sexual de sus personajes, los films van a proponer un abordaje picaresco de la política.

Uno de los recursos cómicos utilizados con este fin es el chiste verbal. A diferencia del chiste con referencias sexuales, que estaba vinculado a las aventuras sexuales que constituían el núcleo de los relatos, el chiste verbal con connotaciones políticas no estaba ligado al devenir narrativo de los films y fue utilizado con menor frecuencia. Estos no terminan de cuajar con la comicidad propia de esta modalidad. Podemos pensar que esta incorporación fue, en primer lugar, fruto de las libertades que habilitó el fin de la censura estatal. Sin embargo, consideramos que también hay que tener en cuenta que este tipo de referencias estaban presentes en otros medios, en particular la televisión, en los cuales se volvieron populares distintos imitadores y contadores chistes, en parte, gracias a su rutina centrada en el abordaje de lo que acontecía diariamente en la realidad nacional. La televisión fue siempre un espacio más adecuado que el cine para el chiste de coyuntura política. El programa *Polémica en el bar*, creado y escrito por Gerardo Sofovich, fue aún en tiempos dictatoriales un espacio en el cual, desde el humor, se comentaba el día a día de la política nacional.⁹⁰ Otro ejemplo de esto, ya en democracia, es *Matrimonios...y algo más*⁹¹, uno de los programas cómicos más populares del período, que se caracterizó por aunar el humor picaresco con el comentario político.⁹² Dada la popularidad de este tipo de comicidad hubiera sido un error por parte de los creadores de la picaresca no incorporarlo y no convocar a un público ávido de ver y escuchar sobre sexo y política.

Otro recurso al que recurrió este tercer ciclo a fin de construir el humor y el chiste político fue

⁹⁰ Señala Jorge Nielsen (2007) que este fue uno de los pocos programas, por fuera de los periodísticos, en dónde se hablaba de actualidad. El propio Sofovich, en una entrevista recuperada por Nielsen, consideraba que el éxito de su programa se debía a que en el ciclo “había opinión”. Si bien la dinámica de *Polémica en el bar*, desde los tempranos setenta, estaba estructurada sobre las discusiones que tenían cada uno de los actores sentados a la mesa, que encarnaban ideologías políticas distintas, durante la dictadura la opinión general del programa era a favor del régimen.

⁹¹ *Matrimonios... y algo más* fue una creación del guionista, productor y director Hugo Moser. Fue un programa cómico en formato de *sketch* con un elenco de figuras destacadas. Su popularidad le permitió permanecer en la televisión a lo largo de cinco décadas.

⁹² Señala Chiconi (2009), que el rasgo definitorio del estilo de Hugo Moser fue el cruce entre humor picaresco y realidad política. En los ochenta, este autor logró narrar la crisis final del alfonsinismo por medio de un humor violento y descarnado, con constantes referencias a los cortes de luz, a la pobreza, a la fuga de divisas por la vía de la bicicleta financiera y a la hiperinflación. En el *sketch* ‘Ramírez, el superado’ retrataba, al mismo tiempo, las artimañas que llevaba adelante un empresario para engañar a su mujer, explotar a sus empleados y evadir impuestos.

la imitación y lo hizo por medio de la participación del imitador más famoso del período, Mario Sapag.⁹³ En general, sus interpretaciones no pretendían criticar al sujeto burlado sino más bien reírse de los modos de hablar, de vestirse o de moverse del imitado. El trabajo de Sapag puede inscribirse dentro de lo que Gerard Genette (1989) definió como pastiche. Se trata de un tipo de intertextualidad que tiene como objetivo copiar el estilo del texto primario sin transformarlo radicalmente con una finalidad meramente lúdica. Propone un divertimento antes que una crítica. El espectador reconoce la recreación de un estilo que le es familiar y goza con las pequeñas desviaciones introducidas por el artista. Esto es lo que sucede con la imitación de Carlos Saúl Menem en *Mirame la palomita* en donde lo que prima es la reproducción de una forma del habla característica, la tonada riojana apenas exagerada, y de la iconografía construida por el político alrededor de la figura mítica del caudillo riojano Facundo Quiroga: las patillas y el pelo largo, el vestir con impronta gauchesca, etc. Pero en *El telo y la tele* el contexto político y social hace que sus imitaciones cambien su función por completo. En esta comedia Sapag imita al canciller Dante Caputo y al presidente de la República Argentina Raúl Alfonsín. Ambas imitaciones son las que cierran el hilo argumental de la película. Caputo, espantado por lo que ve en televisión (un diputado radical y una diputada peronista teniendo sexo) llama por teléfono al presidente para decidir cuál es el curso a seguir. El diálogo que se da, es el siguiente:

Dante Caputo: Un diputado nuestro acostado con uno de la oposición. Para mí que nos están haciendo la cama. A lo largo, a lo ancho y a lo alto.

Raúl Alfonsín: No te preocupes, Dante. Todo sea por la unidad nacional.

Aquí la imitación de Sapag se aleja de lo lúdico, propio del pastiche, y se acerca a lo satírico, elemento característico de lo que Genette (1989) llama imitación satírica, al no hacer solo hincapié en la exageración de los rasgos del habla de Caputo y de Alfonsín sino también al concentrarse en la ridiculización del discurso del alfonsinismo. Como señala Aboy Carlés (2004), en su afán de reconstruir el sistema democrático, el alfonsinismo se caracterizó por tener un discurso conciliatorio en el cual apeló, en especial luego del discurso en Parque Norte,⁹⁴ a terminar con la política facciosa. Había en la retórica del mandatario un llamado a

⁹³ Mario Sapag estuvo al frente del programa *Las mil y una de Sapag* que permaneció al aire entre 1984 y 1988. Este show cómico llegó a encabezar los ratings de su franja horaria haciendo picos de 60 puntos (Ulanovsky et al., 1999).

⁹⁴ En diciembre de 1985 Raúl Alfonsín llevó adelante un acto partidario en Parque Norte con el fin de relanzar su gobierno. Si bien el alfonsinismo había tenido una serie de adversidades durante los dos primeros años de gestión se encontraba en un buen momento dado el éxito moderado del plan económico y del avance de los juicios de las

que el otro gran actor de la política nacional, el peronismo, llevara adelante un proceso de renovación como el que había encabezado al interior del radicalismo. Alfonsín aparece en este pequeño retrato como alguien dispuesto a ignorar no sólo lo que señala Caputo sino la realidad en general. A su vez, el canciller es representado de una forma contraria a la que este había logrado instalar en sus participaciones en los medios de comunicación. La escena protagonizada por el ministro comienza con un plano general que lo muestra sentado en su escritorio, con una biblioteca detrás, mientras lee un libro. Caputo aparece representado como un intelectual cuyo trabajo se ve interrumpido cuando levanta la vista y ve que en la televisión se está transmitiendo una imagen que puede comprometer al gobierno. Lejos de mostrarse sereno, como en el debate mantenido con el Senador Leónidas Saadi por el Tratado de Paz y Amistad firmado con Chile en 1984,⁹⁵ comienza a insultar en francés y se dispone a llamar al presidente para informar de la situación. La película se burla del canciller al transformar su personalidad. Quien en realidad se mostró sereno en momentos de crisis aquí aparece desbordado por una nimiedad que el presidente decide ignorar.⁹⁶

Un tercer recurso fue la incorporación en la trama de elementos de la política nacional e internacional. Analizaremos en primer lugar como lo local se integró en las historias. En la mencionada película de Sofovich hay una subtrama protagonizada por dos legisladores nacionales, uno radical (Guillermo Francella) y la otra, peronista (Thelma Stefani). Su ingreso en la historia se da como resultado de las quejas de un periodista ante la negativa de las autoridades del congreso de sexología de dar información acerca de quién financia el encuentro. Es por ello que ambos se hacen presentes en el congreso con el fin de investigar que sucede en el simposio y combatir, en palabras del diputado radical "este brote antidemocrático" encarnado por la negativa de dar información. Finalmente, la investigación es dejada de lado y los diputados, incitados por el contexto, deciden escabullirse a una habitación del hotel alojamiento para tener sexo. Cuando el acto sexual finaliza los personajes miran a cámara y realizan los

Juntas militares. Este acto fue, por un lado, una forma de mostrar poderío, pero al mismo tiempo la plataforma elegida por el presidente para explicitar sus ideas sobre la democracia y sobre el rol que debía cumplir la oposición.

⁹⁵ Se conoce como Tratado de Paz y Amistad al acuerdo firmado por los gobiernos de Argentina y Chile con el fin de terminar con el conflicto por los límites en el Canal de Beagle. Este tema fue uno de los más sensibles durante la gestión del canciller Caputo y que más interpeló a la opinión pública. El tratado fue duramente cuestionado por la oposición y con el fin de sentar posiciones y dejar en claro la postura del gobierno, el canciller accedió a tener un debate con el Senador Vicente Saadi que fue transmitido por televisión. Luego de las exposiciones se hizo una consulta popular para definir si se aprobaba la firma del tratado. El sí ganó por amplia mayoría, en gran parte, gracias al prestigio que Caputo había logrado en su exposición durante el debate.

⁹⁶ Esto contrasta con lo hecho por Sapag en su programa de televisión. Si bien el imitador fustigaba a Caputo por su afrancesamiento también ridiculizaba el habla particular de Saadi y lo representaba como alguien torpe, a quien se le mezclaban los papeles con su exposición, y a su vez confundido, ya que no podía articular dichos populares de forma correcta.

gestos característicos de sus líderes políticos (Fig. 2.13). El sexo aparece como un campo de batalla y el orgasmo es festejado como si fuera un triunfo electoral. Entendemos que hay aquí una intención de ridiculizar los enfrentamientos históricos entre peronistas y radicales, que durante la década del ochenta tuvo momentos álgidos, pero también la voluntad de señalar la hipocresía del mundo de la política que entendía como obsceno todo aquello que estuviera relacionado con el sexo en los medios. Al igual que en la imitación de Caputo este *gag* puede ser entendido como una imitación satírica. Por otra parte, se observa una voluntad de impugnar la legitimidad del hipotexto (los discursos de los políticos). En todas sus apariciones, tanto el diputado radical como la diputada peronista, repiten una serie de latiguillos y de gestos asociados al modo de hablar de los políticos.



Figura 2.13

Ahondaremos ahora en el tratamiento de la política internacional en los films analizados del tercer ciclo de la picaresca cinematográfica. En *El telo y la tele*, luego de los títulos de crédito se desarrolla una reunión entre tres hombres. Esto no tendría nada de destacable si no fuera por el hecho de que uno de ellos es un empresario de Estados Unidos, el otro uno de la Unión Soviética y el tercero un magnate de la industria del porno local. A esto se suma que los dos primeros eran empresarios pertenecientes a un emporio de la industria del sexo conformado por capitales ruso-norteamericanos, lo cual era algo impensado para la época. Esta situación absurda adquiere un giro aún más extraño cuando el representante estadounidense anuncia que el proyecto que encabezan ambas empresas lleva por nombre “Alianza para el orgasmo”. Es imposible no pensar que en el nombre del proyecto hay una referencia a la ‘Alianza para el progreso’, movimiento encabezado por los Estados Unidos en la década del sesenta.⁹⁷ Su

⁹⁷ La ‘Alianza para el progreso’ fue un proyecto impulsado por los Estados Unidos en la década del sesenta como parte de su política de defensa, denominada ‘Defensa de la seguridad nacional’, que habían comenzado a desarrollar apenas iniciada la guerra fría. Su propósito era colaborar política y económicamente con las naciones

propósito, sin embargo, aparece como más humilde, llevar adelante un negocio con pornógrafos nacionales.

El humor de Sofovich nunca se caracterizó por hacer referencias explícitas al mundo de la política y es probable que esta solo fuera un simple juego de palabras, pero no deja de ser llamativa la mención dado que la ‘Alianza para el progreso’ hacía años que no estaba vigente y que la política de Estados Unidos para América Latina en los años setenta y ochenta fue radicalmente distinta a la de los sesenta. ¿Por qué hacer entonces un chiste con algo que ya no era significativo políticamente? Quizás se pueda interpretar en este chiste no tanto una voluntad crítica hacia el mundo de la política nacional e internacional sino más bien las limitaciones que tenía esta modalidad cómica para referirse al pasado reciente. En apartados anteriores señalamos que había una voluntad discursiva por parte de la picaresca de asimilar dictadura a represión sexual y democracia a libertad para el goce. Sin embargo, la palabra dictadura no aparecía mencionada, por el contrario, era escamoteada por medio del uso de eufemismos. Aquí se repite una situación similar, aunque no idéntica. Se busca hacer un chiste en relación a la política internacional como si se viviera en un mundo previo al del golpe de Estado del 76.

Conclusiones

La picaresca cinematográfica fue una modalidad que tuvo cierta popularidad durante la década del ochenta. Sin embargo, a partir de 1990 se dejan de realizar y de estrenar films de esta clase. Clara Kriger (1994) señala que la desaparición de estas obras de las salas de cine se puede explicar, por un lado, por la muerte de la figura más popular de esta modalidad cómica, Alberto Olmedo, y por el otro, por el desmantelamiento de las empresas que producían estas películas. Los argumentos de la autora nos resultan, en parte, convincentes, pero es necesario establecer una serie de matices en estas afirmaciones y complementarlas con otros datos para poder comprender por qué esta modalidad dejó de ser producida.

En primer término, es de interés recuperar a Raymond Williams (2012) y sus conceptos de dominante y residual. Sostuvimos previamente que la picaresca fue durante la última dictadura cívico-militar, de la mano de Olmedo y Porcel, una modalidad cómica dominante. Lograban que los cines se llenaran con un público ávido de ver este tipo de comicidad que les permitía escapar de una realidad opresiva al mismo tiempo que ver aquello que la moral de la época

latinoamericanas para impedir que el comunismo escalara en la región luego del triunfo de la Revolución Cubana. Al no resultar exitoso, los Estados Unidos archivaron este proyecto y la relación con América Latina cambió. Pasaron a cooperar militarmente con distintos países de la región y apoyar los golpes militares que se fueron sucediendo en el continente.

veía como negativo. La popularidad de este tipo de películas se mantuvo en el tiempo gracias a la televisión. Durante la década del ochenta, mientras la nueva picaresca intentaba reflotar esta modalidad en los cines, las viejas comedias de Olmedo y Porcel eran proyectadas en ciclos especiales en la pantalla chica.⁹⁸ Como garantizaban un alto rating los canales se disputaban los derechos.⁹⁹ Esta situación se repitió en la década del noventa en donde la televisión de aire continuó con la explotación de estas comedias. Hoy pueden verse en el cable con bastante asiduidad.

Sin embargo, el nuevo ciclo iniciado en 1985, a pesar de haber tenido resultados de público significativos nunca logró llegar a la cantidad de espectadores que la versión previa. El millón de espectadores que Aries festejaba en 1979 no se volvió a repetir ni con los films protagonizados por la dupla estrella. Ni siquiera el morbo detrás de *Atracción peculiar* (Enrique Carreras, 1988), la última película que filmó Olmedo antes de su fatídico final, logró convertirse en un atractivo lo suficientemente llamativo para que las salas se volvieran a poblar, aunque sea como despedida al astro. Esto da cuenta de que esta nueva picaresca ya no resultaba igual de atractiva para el público como lo había resultado la anterior. Podemos decir entonces que, a pesar de su voluntad de renovación, el tercer ciclo de la picaresca dejó de ser un modelo dominante para convertirse en uno remanente. Uno cuyas convenciones todavía eran significativas para una porción importante del público que asistía al cine.

La escasa participación de los astros durante este período y la posterior muerte de Olmedo pueden explicar en parte el alejamiento de las salas de parte del público, pero no lo pueden hacer por completo. Quizás esto se deba a que el contexto en el cual estas películas se filmaron ya no era el mismo. El destape y la situación económica que atravesaba el país, y por ende la industria cinematográfica, golpearon fuertemente a la picaresca. Como señalamos a lo largo de nuestra exposición el sexo y la presencia de mujeres semidesnudas fueron dos de los elementos característicos de la picaresca. En estas comedias era posible tener acceso a aquello que no se podía decir ni ver en otros medios. Con la sexualización de la cultura que se produjo como resultado del destape esta modalidad pasó a tener competidores en distintos ámbitos: la televisión, los medios gráficos, los videoclubes, los cines pornográficos. Ya no era necesario ir al cine para acceder a lo ‘prohibido’. La cultura visual del período se sexualizó de tal forma

⁹⁸ En 1986 Canal 13 estrenó un ciclo titulado *Bajo el signo de Aries* dedicado a proyectar películas de la productora de Ayala y Olivera. Si bien el programa comenzó con la proyección de la “producción seria” de Aries pronto incorporó las películas picarescas (s/f, 1986). En la década del noventa, el mismo canal dedicó el horario de los viernes a las 22 a la exhibición de este tipo de películas. El programa tuvo por nombre *Clásicos del humor nacional*.

⁹⁹ *Bajo el signo de Aries* comenzó siendo un ciclo de Canal 13 pero luego pasó a Canal 9. Llegó a tener un promedio de 15 puntos de rating quedando decimosexto en la tabla de programas más vistos del año 1988.

que aquello que la picaresca tenía para ofrecer se volvió obsoleto. Aun habiendo incorporado nuevos elementos –desnudos completos, las ‘utopías sexuales’, las referencias al mundo de la política– y habiendo reformulado parte de sus componentes característicos esta modalidad no logró modernizarse lo suficiente como para competir con las otras expresiones de una cultura cuya sexualización crecía constantemente.

A esto se suma que, luego de la descompresión que comenzó en el gobierno del general Viola, la censura fue menos violenta con las películas extranjeras por lo que fue posible que se estrenaran una serie de obras que colaboraron con la transformación de la cultura conservadora que había imperado en dictadura. Entre los films que tuvieron lugar en las pantallas nacionales se encontraban comedias que tematizaban el sexo de una manera más desprejuiciada que las picarescas locales. Para 1985, año en que da inicio el nuevo ciclo de la picaresca, el público y la crítica ya estaban familiarizados con este tipo de cine. Esto hizo que el periodismo no solo interpretara el nuevo ciclo en relación a los ciclos previos sino también a la producción internacional. En comparación con las comedias europeas y norteamericanas la picaresca local, a pesar de proponerse como novedosas y a tono con la época, fue vista por la crítica como repetitiva y anquilosada,¹⁰⁰ productos de un “destape subdesarrollado”¹⁰¹ y a destiempo.

El tercer ciclo de la picaresca parecía estar hablándole al mismo público de la picaresca previa. Aquello que permitía dirigirse a un público adulto que podía identificarse con sus protagonistas al mismo tiempo impedía conectar con un público más joven, uno que empezaba a frecuentar las calles, a retomar el espacio público y a asistir a los cines. Como fruto del cambio en las calificaciones lo que antes era Apto para Mayores de 18 años pasó a ser Apto para Mayores de 14. Esto permitió que las juventudes que antes solo podían acceder a películas en donde el sexo era casi inexistente se agolparan para ver las *gross out movies* de los ochenta. Desde 1980, cuando se lanzó con buena repercusión de público la comedia adolescente estadounidense *Meatballs* (Ivan Reitman, 1979), las salas de cine empezaron a estrenar cada vez más películas de este tipo. Eran comedias en donde los jóvenes podían ver reflejadas sus propias vivencias sexuales. Era un cine más libre que el de la picaresca, menos prejuicioso. Si bien películas como *Las colegialas* intentaron aunar ambos mundos estas experiencias no tuvieron

¹⁰⁰ Vinelli. A (1985, abril 20). Otro hijo de aquella cigarra. *Clarín.*; García Olivieri. R. (1985, abril 20). El destape local elude la tentación de hacer cine. *Tiempo Argentino.*; Martínez. A. (1986, mayo 16). Humor muy grueso en una comedia nacional. *La Nación.*; Taralli. G (1986, mayo 16). Revistas eran las de antes. *El cronista comercial*, 16-5-1986; López, D. (1988, marzo 3). Otra aventura rutinaria para Porcel y Olmedo. *La Nación.*; Martínez. A. (1990, agosto 10) Cuando el humor equivoca el camino. *La Nación.*

¹⁰¹ Tirri. N (1985, marzo 8). Un destape muy previsible. *Clarín.*

continuidad. El modelo que se siguió explotando estaba más ligado a una actualización de una tradición que a uno que dialogara con el público joven que empezaba a llenar las salas. Sin embargo, la picaresca fue entendida por la industria cinematográfica local como una modalidad que todavía podía ser explotada, como una matriz cultural que tenía aceptación de parte del público que iba a ver cine argentino y que era factible de ser adaptada y reelaborada para ganar nuevas audiencias. Durante esta década, los años del destape, la picaresca se extendió hacia otras modalidades y hacia otros formatos creando nuevas formas cómicas. En el próximo capítulo abordaremos cómo se dio el paso de las estrellas máximas de la picaresca, Alberto Olmedo y Jorge Porcel, a la comedia familiar de la mano del director Enrique Carreras desarrollando lo que denominamos picaresca para toda la familia.

Capítulo III: La picaresca para toda la familia

Introducción

El 15 de julio de 1982 llegó a las salas una película que cambió radicalmente la carrera cinematográfica de Alberto Olmedo y Jorge Porcel. Su éxito no sólo implicó cuantiosas ganancias para la productora Aries Cinematográfica, sino que a su vez sentó las bases para la explotación de una nueva modalidad cómica. El film en cuestión, *Los fierrecillos indomables* (Enrique Carreras, 1982), inicia lo que hemos denominado picaresca para toda la familia, un tipo de comedia que tuvo como principal destinatario al público infantil pero que no dejó de lado a los espectadores adultos que gozaban de la picaresca. Es decir que los creadores de este cine tenían por objetivo llegar a un conjunto amplio de espectadores con películas que pudieran resultar atractivas a todos los miembros de una familia tipo argentina. Los iniciadores de esta modalidad, los dueños de Aries, llevaron adelante esta propuesta aunando las estrellas del cine picaresco con Enrique Carreras, el director más experimentado en productos familiares de la época. La fórmula desarrollada por ellos fue luego copiada y reformulada por Argentina Sono Film, la otra productora importante del período. Esta, en conjunto con Aries, establecieron un modo de producción –presupuesto reducido para locaciones y efectos especiales, rodajes de pocas semanas, uso de metros acotados de película virgen– y de exhibición –estrenos en momentos del año en donde el público infantil, libre de otras ocupaciones, podía llenar las salas– particular para estas comedias. Como señala Diana Paladino (1994a), esta modalidad cómica es la única que durante la década del ochenta y principios de los noventa fue pensada y desarrollada por completo desde la tambaleante industria cinematográfica local.

La popularidad de esta vertiente se mantuvo estable hasta comienzos de la década del noventa cuando la crisis que atravesaban el país, y el sector cinematográfico, se agudizó y las recaudaciones comenzaron a decaer. Esto llevó a que productoras como Argentina Sono Film intentaran suerte en otros medios, entre ellos la televisión, en donde produjeron con éxito una versión televisiva de esta modalidad. Siguiendo los planteos de Altman (2000) podemos entender la conformación de esta nueva modalidad como el resultado de una estrategia comercial elaborada por las productoras cuya finalidad era, por un lado, crear un producto novedoso que les permitiera afrontar la caída en las recaudaciones experimentada luego de la crisis económica, y por el otro renovar y continuar con la explotación de una fórmula que había resultado más que redituable durante diez años.

El objetivo de este capítulo es llevar adelante un análisis de esta modalidad con el fin de explicar su pico de popularidad entre 1982 y 1992, el porqué del abandono de las salas de cine,

a la vez que su llegada a las pantallas de la televisión. En el primer apartado se historizará el modo con el fin de comprender su evolución y sus transformaciones. En el segundo se abordará el que entendemos es el primer modelo de la picaresca para toda la familia, aquel desarrollado por la productora Aries Cinematográfica de la mano de sus dos estrellas, Alberto Olmedo y Jorge Porcel, y de un nuevo director, Enrique Carreras, con el propósito de establecer cómo se produjo el pasaje de una comedia destinada a un público infantil a una con elementos picarescos pensada para niños y adultos. En el tercer segmento se analizará el segundo modelo de esta variante, desarrollado por Argentina Sono Film y creado con el fin de competir con el desarrollado por Aries. Luego se estudiará la explotación de este modelo cómico en la TV en los primeros años de la década del noventa deteniéndonos en *Brigada Cola* (1992-1994), programa producido por los Mentasti, con el fin de describir como ante la crisis del cine, las pocas productoras existentes buscaron otras alternativas de explotación para aquellos elementos que todavía resultaban atractivos para el público. Se destaca entre ellos, la figura de Guillermo Francella, actor que paulatinamente se convirtió en la estrella máxima del modelo. Por último, en el cuarto apartado se estudiará en qué medida estas películas se vinculan con el contexto político en el que fueron producidas. Si bien las entendemos como productos del mercado que mueven hacia donde va la coyuntura política, es decir, la defensa de la democracia, no deja de estar presente en estas obras un discurso conservador. Se examinará el retrato que se hace del mundo castrense y la naturalización del uso, por parte de las fuerzas de seguridad, de elementos vinculados al accionar represivo durante la dictadura: el Ford Falcon verde sin patente, símbolo de los grupos de tarea que operaron en dictadura.

La comedia para toda la familia

Para poder pensar cómo se produjo la emergencia de esta nueva modalidad es necesario analizar la genealogía de los modelos cómicos previos de los cuales esta vertiente abrevia. Dado que la comedia picaresca ya fue analizada en los capítulos anteriores, en este apartado nos detendremos en el otro modelo del cual se nutrió esta nueva variante cómica: la comedia para toda la familia.

Antes de adentrarnos en el análisis, es necesario clarificar qué entendemos por comedia para toda la familia y diferenciarla de otras modalidades y géneros, como la comedia familiar o el cine infantil, con los que tiene elementos en común y con los que se la suele confundir. Siguiendo a Alejandro Kelly Hopfenblatt entendemos por 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” (2012, p.3). Nacida a finales de los años treinta de la mano de una serie de films entre los cuales se destaca *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939), puede ser caracterizada como un tipo de película cómica que gira en torno de las vicisitudes de familias pertenecientes a un grupo social específico: la clase media que se encontraba en ascenso en aquellos años. No solo se la retrata y representa, sino que también se defienden sus valores dado que este grupo social es su espectador modelo. Si bien emergió en un período concreto, atravesó distintas épocas. Su apogeo duró lo que duraron los años del cine clásico industrial. A partir de la década del sesenta se convirtió en un modelo remanente, aunque fue explotado con asiduidad hasta la década del ochenta, entre otros, por Enrique Carreras y Palito Ortega. Fue luego retomada por la televisión, en especial a partir de la década del sesenta, medio que reformuló este modelo y lo explotó con éxito hasta comienzos de la década del noventa.¹⁰²

El cine infantil por su parte es aquel que tiene como público ideal a niños y niñas y no a toda la familia. A diferencia de la comedia familiar que posee características específicas que hacen posible que se la piense como un género, el cine infantil es muy diverso. Como señala Elina Adduci Spina (2015) no todas las películas que se engloban dentro de esta categoría responden a las mismas características ni a los mismos propósitos y es por ello que, siguiendo a Valeria Dotro (1999), sugiere comprenderlo como un macrogénero que engloba tanto a las producciones comerciales como a aquellas que tienen finalidades educativas. La presencia en su interior de relatos diametralmente opuestos pone de manifiesto que el público infantil ha sido disputado por dos proyectos antitéticos: uno que buscó la construcción del niño como sujeto, que en el cine argentino tuvo como representante, entre otros, al realizador, escritor, docente y gestor Víctor Iturralde Rúa, y uno que lo entendió como un objeto al cual el mercado puede ofrecerle productos pensados para sus momentos de ocio y divertimento, el cual se desarrolló con mayor profundidad en la televisión de la mano del productor Goar Mestre.

¹⁰² Gustavo Aprea y Marita Soto (2012) sostienen que la comedia familiar en la televisión argentina fue explotada mediante dos modelos alternativos: la *sitcom*, un programa centrado en la vida de un conjunto limitado de personajes que se emite semanalmente, y la telecomedia, una narración seriada en continuidad emitida a lo largo de toda la semana en la que se combinan varias tramas simultáneas entrelazadas. Desde sus comienzos, con programas como *La familia Falcón* (1963-1969) o *Mis hijos y yo* (1964-1967), el modelo desarrollado fue la *sitcom* que continuó con la defensa de los valores de la clase media a la que retrataba. El mundo familiar era mostrado como un ámbito seguro y estable en donde la palabra de los adultos funcionaba como ley. Al igual que en el cine familiar los adultos les transmiten a sus hijos sus valores, los de la familia de clase media. A partir de los ochenta, este modelo convive con el otro, la telecomedia, en donde lo narrado ya no se limita a lo sucedido en el ámbito privado para incorporar nuevas conflictividades. La tranquilidad del hogar se ve alterada y la seguridad que antes se recomponía al final de cada capítulo aquí está en constante crisis. Pierde valor el adulto y por lo tanto la transmisión de valores.

La comedia para toda la familia no tuvo la finalidad de interpelar a un público reducido, fuera esta la familia de clase media o aquel constituido por infantes, sino que por el contrario, intentó convocar a una audiencia amplia y diversa. De allí que se caracterizó por la combinación de elementos de distinta procedencia que pudieran resultar atractivos a espectadores diversos. Una de las figuras más representativa de esta modalidad fue el director, guionista y productor Enrique Carreras, quien en la década del cincuenta fundó junto a sus hermanos Luis y Nicolás el sello Productora General Belgrano desde el cual realizaron un sinnúmero de films dedicados al público familiar. Si bien el proyecto fue desarrollado por los tres hermanos, con el tiempo la figura de Enrique fue la que más se destacó llegando a tener una de las trayectorias más prolíficas en el mundo del espectáculo. El crítico e historiador Claudio España (1995) lo definió en una necrológica como un artesano especializado en la creación de imágenes sensibles y también como un “hombre-industria” cuya obra estaba sustentada sobre la base de los modelos tradicionales de representación y de la popularidad de los actores que convocaba. No todos los críticos fueron igual de generosos en sus apreciaciones. Daniel López en una nota en el diario *La voz*, a raíz del estreno de su película número ochenta –*Los extraterrestres* (1983)– se reía del estilo de Carreras afirmando que este se caracterizaba por “abarrotar los decorados con los muebles más feos que se consigan en plaza, mucho plástico en lo posible [...] recordar frases hechas [...] amontonar extras que miren a cámara sin participar” (1983, p.23).

A pesar de las críticas negativas, Carreras siempre se las ingenió para realizar películas taquilleras que resultaron redituables. Su cine se sustentaba sobre la base de dos ideas. La primera sostenía que se debía filmar rápido y barato, por lo que desarrolló un modelo de producción en sintonía con las *quickies* (Valdez, 2000b). Esto se debía, en parte, a que la productora no contaba con estudios propios por lo que debía alquilarlos. Era necesario reducir gastos ante el costo fijo que implicaba el alquiler de las galerías. Pero también era una forma de explotar sus realizaciones. Si la fórmula de una comedia resultaba exitosa rápidamente se lanzaban a la realización y estreno de otra. En sus mejores años llegó a estrenar entre tres y cinco películas. En años menos productivos no bajaba de dos. Una vez disuelta Productora General Belgrano, y trabajando para otras productoras, Carreras continuó filmando con presupuestos reducidos. Esto no solo se convirtió en parte de su modelo de negocio y de su estilo, sino que, con el tiempo, terminó siendo un elemento constitutivo del modo de explotación del cine familiar. La segunda idea afirmaba que era necesario realizar un cine sustentado sobre la base de temas y figuras convocantes. Valdez señala que en la filmografía de la productora de los Carreras es posible encontrar una idea bastante particular de lo “popular

cinematográfico” que puede ser pensada como “una apropiación del gusto por lo masivo y la masividad antes que una reconstrucción de un linaje popular” (2000b, p.446).

A lo largo de su trayectoria como productor y director Carreras desarrolló una habilidad para detectar qué era lo que al público le interesaba. Desde una lógica cercana al *exploitation* fagocitó a todos los fenómenos populares que el cine y otros medios promocionaban. El teatro, la radio y el mundo de la canción fueron ámbitos de los cuales el cine familiar de Productora General Belgrano se nutrió. El mundo de la música popular fue uno de los espacios a los que recurrió para buscar talentos atractivos para el público familiar. Partiendo de lo que este ofrecía fusionaron una serie de elementos diferentes con el fin de atraer a públicos diversos. De esta forma es que en *Ritmo, amor y picardía* (Enrique Carreras, 1956) conviven el tango de la mano de Alberto Castillo y la música tropical por medio de la cantante Amelita Vargas. El cine familiar se caracterizó por la incorporación de un número significativo de espectáculos musicales ajenos a la trama que iban de la explotación del nacionalismo por medio de lo autóctono y de la canción hispana al aprovechamiento de la fascinación de lo exótico por medio de ritmos afrocaribeños.

El teatro, por su parte, fue una cantera de argumentos. Carreras adaptó un sinnúmero de comedias y vodeviles cuya efectividad ya había sido probada con anterioridad. *Suegra último modelo* (1953), *La tía de Carlitos* (1953) y *La mano que aprieta* (1953), entre otras, tuvieron como punto de partida una obra teatral. También fue una fuente de la cual tomar figuras cómicas para protagonizar comedias. Una de las máximas estrellas de este cine fue Alfredo Barbieri cuyas rutinas cómicas, que iban de la fonomímica a la comedia física, eran disfrutadas por la platea familiar. A Barbieri sumó una serie de actores cómicos con amplia experiencia en la comedia teatral –Leonor Rinaldi, Gogó Andreu, Francisco Álvarez, Esteban Serrador– con los cuales conformó un elenco estable. Gracias a su aporte Carreras combinó en sus comedias el retrato costumbrista con elementos de la comedia disparatada y del absurdo.

Otra característica distintiva de la comedia para toda la familia elaborada por Carreras es el uso de situaciones paródicas como recurso cómico. La parodia, siguiendo a Genette (1989) puede ser entendida como la transformación lúdica, carente de elementos satíricos y críticos, de un texto previo. Este recurso se hace visible ya en los títulos de varias de estas películas, como *Los tres mosqueteros* o *Escuela de sirenas...y tiburones*, en donde, con el fin de generar un efecto cómico se modificaban los nombres de obras famosas del teatro o la literatura (*Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas) pero también de la cultura de masas (*Escuela de sirenas*, comedia musical de George Sidney). Sin embargo, como señala Valdez (2000b) en estas comedias lo paródico nunca logra desarrollarse por completo debido a que no había una

voluntad de llevar adelante un trabajo profundo en relación al hipertexto. Por el contrario, buscaban utilizarlo como un punto de partida para construir historias apenas relacionadas con él. Para que la parodia funcione es necesario un lector competente que conozca en detalle el hipertexto. Los Carreras apuntaban a un público que no contaba con un conocimiento profundo de la historia de la literatura universal, pero sí conocía la existencia de las obras a las que se hacía referencia.

Aun así, es posible encontrar dentro de estas comedias una serie de situaciones paródicas interesantes. Estas en general eran interpretadas por Alfredo Barbieri quien en sus *performances* aunaba parodia y travestismo. En *La mano que aprieta*, por ejemplo, lleva adelante un acto que puede ser interpretado como una parodia de Lolita Torres, quien recientemente había abandonado a los Carreras para irse con los Mentasti. Allí no sólo se viste con ropa de cupletista para hacer la mímica de una canción española, sino que además estiliza sus gestos de forma tal que fuera posible confundirlo con una mujer. Como señalan Trastoy y Zayas de Lima (2006) este tipo de interpretaciones suponen una parodización de la virilidad al obligar al varón a poner en entredicho su masculinidad, pero también una reafirmación de cierto discurso misógino en el que la mujer es representada de forma grotesca y masculinizada.

En los años sesenta la comedia para toda la familia continuó siendo explotada por Carreras, pero también fue un terreno en el cual pequeñas productoras llevaron adelante una serie de incursiones exitosas. Como señalamos previamente, este cine contaba con una fuerte presencia de elementos intertextuales cuya inclusión en las comedias estaba dado por el potencial atractivo para los distintos miembros de la familia argentina promedio. Si en los cincuenta la radio, la música y el teatro fueron las disciplinas a los que se recurrió, con la masificación de la televisión que se produjo en la década del sesenta esta pasó a ser el campo propicio para nutrirse de estrellas y temas atractivos para la familia (Capalbo, 2005). Los programas destinados a este público fueron lo primero que el cine tomó de la televisión. En 1960 se estrenó para los cines una adaptación de *Todo el año es Navidad*, una comedia dramática protagonizada por un personaje popular entre el público familiar –Papá Noel– que abrió la puerta para que luego se realizaran otras adaptaciones de programas similares.¹⁰³ A pesar de la popularidad de los programas adaptados ninguna de estas películas logró la recaudación esperada. Ante esta situación, la industria buscó otras posibilidades. De esta manera es que cómicos popularizados

¹⁰³ Otras películas que adaptaron programas de televisión destinados al público familiar fueron *La familia Falcón* (Román Viñoly Barreto, 1963) y *Dr. Cándido Pérez, señoras* (Emilio Vieyra, 1962).

por la pantalla chica, entre ellos Pepe Biondi, José Marrone y Carlos Balá, debutaron en la pantalla grande.

La elección de estos intérpretes como potenciales estrellas de la comedia para toda la familia se sustentó sobre el hecho de que los tres practicaban un tipo de comicidad similar que interpelaba al público familiar. El humor que ejecutaban era definido por la crítica como blanco, sano e inocente, términos por medio de los cuales el periodismo valoraba el buen tino de estos comediantes de no realizar un humor centrado en lo sexual o en la política como lo hacían los cómicos de la revista –Dringue Farías, Juan Verdaguer, Délfór, Tato Bores– que habían tenido éxito en la televisión en esos años. Sus personajes eran, usualmente, hombres comunes que se veían implicados en situaciones extraordinarias. Esto permitía la explotación del absurdo y de la comedia física aprendida en sus años en el circo y como espectadores de *slapsticks* (Tarrío Lemos, 2014; Etchelle, 2017). Con este modelo desarrollado para la televisión hicieron su debut en el cine. De los tres, Marrone y Balá fueron los que lograron tener una carrera más extensa en la pantalla grande. Biondi, en cambio, se mantuvo hasta su muerte como uno de los cómicos más populares de la pantalla chica. Su paso por el cine no fue exitoso. La adaptación del formato Biondi, a pesar de su esfuerzo actoral, resultó fallida (Capalbo, 2005).

Marrone y Balá, desarrollaron lo que podríamos llamar comedia familiar castrense la cual se caracterizó por ambientar sus relatos cómicos en ámbitos militares o policiales. Si bien no fueron los primeros en incursionar en este subgénero, Manuel Romero ya lo había hecho en los años treinta con *La muchachada de a bordo* (1936), es a partir de los sesenta que su presencia se volvió más frecuente en los cines.¹⁰⁴ Estas películas continuaron explotando el modelo desarrollado por Romero en donde un joven conscripto, interpretado ya fuera por Balá u otros cómicos, algo torpe y rebelde, vivía una serie de desventuras entre militares que lograban encauzar su vida y convertirlo en un hombre útil para el país. Los gobiernos militares que se sucedieron luego del derrocamiento de Perón no solo recibieron con beneplácito estas películas que ensalzaban los valores que las Fuerzas Armadas defendían –Dios, patria y familia– sino que también colaboraron con su realización facilitando instalaciones, extras y armas.

Este modelo fue retomado durante la última dictadura cívico-militar por el actor y cantante Palito Ortega que debutó como director llevando a la pantalla un film en donde se celebraba el

¹⁰⁴ *Rebelde con causa* (Antonio Cunill (h), 1961), *Canuto Cañete, conscripto del siete* (Julio Saraceni, 1963), *La muchachada de a bordo* (Enrique Cahen Salaberry, 1966), *El cabo Tijereta* (Jorge Mobaied, 1973), *La colimba no es la guerra* (Jorge Mobaied, 1972), *Los chiflados del batallón* (Enrique Dawi, 1974), *Los chiflados dan el golpe* (Enrique Dawi, 1975), y *Dos locos en el aire* (Palito Ortega, 1976).

accionar de la Fuerza Aérea: *Dos locos en el aire* (1976). Como su contrafigura, eligió al experimentado Carlos Balá quien repitió su personaje de militar torpe y querible. A diferencia de las anteriores en donde se mostraba la vida de los colimbas, las comedias de Ortega hicieron hincapié en el accionar de las Fuerzas Armadas y de seguridad desarrollando un híbrido entre comedia y film de aventuras. La violencia presente en las escenas de acción, aplicada contra personajes que simbolizaban la subversión contra la que combatía el régimen militar, era morigerada por situaciones cómicas. A las escenas de acción en donde las FF.AA. eran construidas como héroes se sumaban una serie de números de acrobacia realizados por efectivos policiales también destinados a fascinar al público infantil. De esta forma estas películas colaboraron con la justificación del accionar de las Fuerzas Armadas en el país (Zumbo, 2019). La década del setenta fue también la del debut de la saga de los superagentes¹⁰⁵ que, en plena popularidad de la serie estadounidense James Bond, narraba en tono de comedia las aventuras de tres agentes que debían combatir a distintos enemigos internacionales que atentaban contra la paz mundial. Al igual que el cine de Ortega, estos films construyeron un heroísmo basado en la espectacularidad de las acciones realizadas por un grupo parapolicial en su lucha contra el bando enemigo. Si bien este modelo fue desapareciendo de forma paulatina de las pantallas una vez que las FF.AA. abandonaron el poder, tuvo un resurgimiento en plena democracia de la mano de dos de las productoras más importantes del período: Argentina Sono Film y Aries Cinematográfica.

Te rompo el rating, una película de transición entre la comedia picaresca y la picaresca para toda la familia

Así como Argentina Sono Film y otras pequeñas productoras vieron en la comedia para toda la familia una vía para poder sobrevivir en momentos en los cuales la industria se encontraba en crisis, Aries Cinematográfica también encontró en la explotación de esta modalidad una posible forma de poder continuar produciendo cine y no decretar la quiebra de la productora. Como señalamos en el primer capítulo de la Tesis, la empresa fundada por Ayala y Olivera reorientó su sistema de producción luego del éxito de público que tuvo la película *Hotel*

¹⁰⁵ La saga de Los superagentes está conformada por once películas: *La gran aventura* (Emilio Vieyra, 1974), *La super, super aventura* (Enrique Carreras, 1975), *La aventura explosiva* (Orestes A. Trucco, 1977), *Los superagentes biónicos* (Mario Sábato, 1977), *Los superagentes y el tesoro maldito* (Mario Sábato, 1978), *Los superagentes no se rompen* (Julio De Grazia, 1979), *La aventura de los paraguas asesinos* (Carlos Galettini, 1979), *Los superagentes contra todos* (Carlos Galettini, 1980), *Los superagentes y la gran aventura del oro* (Carlos Galettini, 1980), *Superagentes y titanes* (Mario Sábato, 1983) y *Los superagentes contra los fantasmas* (Julio Saraceni, 1986). En el año 2008 hubo un intento por parte de Argentina Sono Film de reflatar la saga que no prosperó. Sólo se produjo una película: *Los superagentes, nueva generación* (Daniel De Felippo, 2008).

alojamiento (Fernando Ayala, 1966). Ambos entendieron que, para seguir existiendo como productora y poder realizar aquellos films con los que se sentían más identificados ideológicamente, tenían que darle un lugar importante a la comedia y al entretenimiento en su esquema de producción. Con el fin de diversificar su público no se concentraron en la realización de un solo tipo de comedias, sino que, por el contrario, buscaron desarrollar distintas variantes. Las comedias testimoniales¹⁰⁶ se caracterizaron por elaborar una crítica de las ideas y de las costumbres de la clase media porteña. Las comedias para toda la familia, tuvieron como atractivos principales la actuación protagónica de Luis Sandrini, un cómico consagrado, y la participación de bandas musicales populares.¹⁰⁷ Las primeras tenían como propósito cuestionar los valores y comportamientos de la clase media argentina, las segundas, por el contrario, reivindicaban aquello que era discutido por las comedias testimoniales. Mientras que *La fiaca* (Fernando Ayala, 1969) impugnaba la rutina a la que un hombre de clase media se veía obligado a someterse para poder sobrevivir, *En mi casa mando yo* (Fernando Ayala, 1968) retrataba la incomprensión que un padre de familia recto sufría por parte de su esposa moderna y sus jóvenes hijos rebeldes.

En paralelo Aries ideó una serie de comedias que aunaban mundos que en una primera lectura pueden ser pensados como opuestos pero que mostraron ser no del todo irreconciliables: la picaresca y la comedia para toda la familia. La primera fórmula que elaboraron tomó la figura de Sandrini y la fusionó con un humor cercano al desarrollado en *Hotel alojamiento*. En las tres historias narradas en *Cuando los hombres hablan de mujeres* (Fernando Ayala, 1967) el denominador común fue nuevamente el sexo abordado desde la lógica del ‘humor sexual interruptus’. Mientras que en las dos primeras historias se dejaba en ridículo la virilidad de los protagonistas masculinos, en la tercera, la protagonizada por Sandrini, el varón lograba su objetivo, tener un hijo varón después de tener ocho niñas. A pesar de la presencia de una figura convocante y de que la comedia picaresca era una modalidad cómica cuya popularidad estaba probada el resultado no fue positivo. Varios años después, Aries intentó un acercamiento distinto invirtiendo el orden de los factores de esta fórmula. No colocó a una figura de la comedia para toda la familia a protagonizar un film picaresco, sino que hizo estelarizar a un

¹⁰⁶ Como exponentes de la primera variante podemos citar a *La fiaca* (Fernando Ayala, 1969), *La guita* (Fernando Ayala, 1970), *Las venganzas de Beto Sánchez* (Héctor Olivera, 1973), *La nona* (Héctor Olivera, 1979) y *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982).

¹⁰⁷ Sandrini estelarizó cinco películas para Aries. Se destaca la saga del Profesor Hippie conformada por tres películas: *El profesor hippie* (1969), *El profesor patagónico* (1970) y *El profesor tirabombas* (1972). En ellas participaron distintos músicos muy populares entre el público adolescente de fines de los sesenta: La joven guardia y Los náufragos en *El profesor hippie* (1969), Piero y Juan y Juan en *El profesor patagónico* (1970) y Katunga y Silvestre en *El profesor tirabombas* (1972).

cómico picaresco, Jorge Porcel, una película destinada al público familiar. En 1974, con guion y dirección de Gerardo Sofovich, Aries estrenó *Los vampiros los prefieren gorditos* que logró obtener la calificación Apta para Todo Público. Pese a la buena repercusión que tuvo la película la producción de este tipo de obras no tuvo una continuidad inmediata.

Posteriormente, ya en dictadura, hubo otros intentos de obtener dicha calificación con películas pensadas para el público familiar y protagonizadas nuevamente por Porcel, pero la censura no permitió que fueran estrenadas con la calificación Apta para Todo Público. Si bien los censores reconocían que estas películas no habían sido concebidas con los mismos objetivos que las comedias picarescas, las ambigüedades presentes en el modelo impedían que pudieran ser exhibidas con una calificación que no implicara restricciones para el público infantil. *El gordo catástrofe* (Hugo Moser, 1977) contaba con una serie de elementos que podrían haber permitido su exhibición sin limitaciones –un personaje protagónico bonachón opuesto a los oficinistas excitados de la picaresca, un argumento plagado de aventuras, *gags* de comedia física desarrollados a partir de la torpeza del héroe, niños entonando canciones infantiles, mensajes eclesiásticos cercanos a la ideología del régimen– pero la presencia de atractivos femeninos y de un final casi orgiástico en donde los personajes se abalanzaban entre sí para tener sexo producto de la ingesta de un líquido extraño eran elementos que resultaban inaceptables para los censores.¹⁰⁸

La situación cambió con el estreno de *Te rompo el rating* (Hugo Moser, 1981) que sí logró obtener la tan buscada calificación. Esto fue posible por dos motivos. En primer lugar, como señalamos en el segundo capítulo de la Tesis, debido a que la política de censura del régimen militar sufrió una serie de cambios luego de la asunción de la presidencia por parte del general Viola y del Ente de Calificación por Alberto León en reemplazo de Miguel Paulino Tato. Como parte de una política aperturista, la censura se volvió más laxa permitiendo el estreno de películas con clasificaciones menos restrictivas. En segundo lugar, atenta a los problemas que había tenido en sus intentos anteriores, Aries llevó adelante una serie de innovaciones en su nueva comedia con el fin de que fuera aprobada como Apta para Todo Público.

La productora estaba especialmente interesada en la obtención de esta calificación dado que le permitía ampliar el público natural de Porcel y de esa forma podía revertir la baja en el corte

¹⁰⁸ La censura también se ensañó con el nombre de la película. El título original, y objetado, era *El gordo catrasca*. Tato entendía que la palabra *catrasca*, apócope de la frase “cagada tras cagada”, era demasiado grosera para que estuviera en el título de una película por lo que exigió su retiro como condición para habilitar su exhibición. Igual suerte corrió *El gordo de América* (Enrique Cahen Salaberry, 1976). Promocionada como *El macho de América* debió cambiar su nombre por presiones de Tato que consideraba que el “macho de América” era Juan Domingo Perón y que una comedia no podía llevar ese nombre (López, 2005b).

de entradas que venían sufriendo sus productos. Para comienzos de los ochenta el modelo picaresco había empezado a mostrar señales de agotamiento. La proliferación de películas con fórmulas similares a las de Porcel y Olmedo generó que lo que antes era exclusivo del cine picaresco, se volviera moneda corriente en otras realizaciones. A la mencionada competencia se sumaron problemas de tipo económico producto de la crisis que atravesaban la industria cinematográfica y el país. La economía se desplomaba producto del fracaso de la política financiera de Martínez de Hoz lo que generó un estancamiento en la producción cinematográfica, la disminución de estrenos nacionales y un aumento en el precio de las entradas. Esto provocó el alejamiento de las clases populares, es decir del público histórico de Olmedo y Porcel, de los cines. Si bien las productoras lograban recuperar lo invertido gracias al aumento exorbitante del valor de las localidades era claro que la merma de público era perjudicial para la pequeña industria local (Getino, 1998). Para hacer frente a esta situación Aries diseñó una nueva estrategia que consistió en abandonar la producción de un cine destinado a una audiencia específica, como lo eran las comedias para adultos, y profundizar la explotación del cine de entretenimiento familiar, un cine dirigido a sectores más amplios.

Entre las innovaciones introducidas para cumplir este objetivo se destaca la transformación del texto-estrella del protagonista, Jorge Porcel. Para pensar estas transformaciones es necesario retomar algunas de las ideas que elaboramos en el capítulo anterior sobre los personajes encarnados por la dupla Olmedo-Porcel y profundizar el análisis de la carrera actoral construida en el tiempo por Porcel. Un aporte importante para poder pensar qué lugar ocupaba este cómico dentro del campo cinematográfico local está dado por el abordaje que proponen los estudios que analizan el proceso de construcción de una estrella de cine. Si bien los analistas concentraron mayormente sus esfuerzos en dilucidar el funcionamiento del sistema de estrellas durante el cine clásico norteamericano, entendemos que también es posible pensar a partir de sus planteos, la constitución de Porcel como un astro cómico. Richard Dyer (2001) interpreta que las estrellas son figuras simbólicas que reflejan los tipos sociales de una comunidad. El público reconoce en ellas arquetipos que le son familiares, que están presentes en el imaginario de una sociedad. El caso de Porcel resulta particular dado que la industria del entretenimiento local construyó sobre el cuerpo del actor una figura ambigua en la cual conviven elementos de distinta significación. Entendemos que esto es lo que permitió que el cómico pudiera moverse en ámbitos tan distintos como la comedia para adultos y el cine familiar.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Un ejemplo significativo de esto fue el programa *El tío Porcel*, emitido por Canal 7, en donde el cómico combinaba situaciones destinadas al público infantil con números musicales interpretados por la cantante Peggy

Como expresamos previamente, en la picaresca, en su dueto con Olmedo, Porcel encarnó una versión de un tipo social muy presente en la cultura popular porteña, el piola. Su estrellato se constituyó, en parte, sobre el desarrollo de un tipo particular de esta figura popular pensada para el género picaresco. En esta dinámica Olmedo cumplía el rol del galán fanfarrón y Porcel interpretaba al que nunca lograba concretar sus fantasías sexuales. En las comedias para adultos que protagonizó en solitario esta característica queda aún más evidenciada siendo que en ninguna de ellas logra, a pesar de usar diversos trucos, conquistar a una mujer. Esta faceta, la de ser un anti galán, fue también explotada en aquellas películas que se acercaron, fallidamente, al mundo infantil. La encontramos, por ejemplo, en *El gordo catástrofe* (Hugo Moser, 1977) en donde el personaje del cual está enamorado, interpretado por la vedette Graciela Alfano, termina en pareja con el galán de la película y no con él. En estas películas, la explotación de este perfil no tenía por objetivo burlarse de la falta de virilidad del personaje, como lo hacían las picarescas, sino por el contrario, generar empatía en el público ante ese pobre gordo añinado que terminaba solo.

Este no fue el único elemento del texto-estrella de Porcel que fue explotado tanto en las películas aptas para todo público como en la picaresca. Un componente central de lo 'porcelesco', presente en ambos modos cómicos, está dado por la acentuación de su físico. La gordura del actor fue utilizada como un elemento medular en la construcción de su personaje. La comicidad que practicaba giraba en torno de su sobrepeso y a la torpeza que con este venía adosada. Estos componentes fueron empleados de dos formas. Por un lado, como objeto de burla por parte del resto de los personajes. Por el otro, como vehículo para la comedia física. La imposibilidad de enfrentarse al mundo de la misma manera que el resto generaba un efecto cómico en el público. Su exuberancia corporal provocaba estragos frente a lo que lo rodeaba. Nada quedaba en pie frente a su torpeza: tiraba lámparas, aplastaba jefes, rompía camas. El público se reía ante la corporalidad caricaturesca del comediante. Este tipo de comicidad es otro de los elementos a partir de los cuales se buscó que Porcel se acercara al público infantil. Esto se puede observar, ya desde el nombre elegido para la película, en *El gordo catástrofe*, en donde interpreta a Jorge Catrasca, un hombre cuyo linaje familiar lo destina a cometer constantemente torpezas.

Todo en Porcel giraba en torno de su obesidad. Por ello es lógico que a la hora de promocionar sus producciones el sobrepeso tuviera un lugar central. Como señala Dyer (2001), el estrellato

Sol y algunas rutinas semi picarescas con la actriz Graciela Alfano. La combinación de elementos tan diversos no fue bien recibida por la censura del período que pidió el levantamiento del programa (Varea, 2006).

se construye no sólo a través de las películas sino también por medio de paratextos como lo son los afiches publicitarios o las notas en la prensa. Dado que el elemento que lo identificaba era la gordura, los nombres de las películas y de los programas de televisión, a la vez que la promoción de los mismos, fueron diseñados alrededor de ella. Casi desde los inicios de su carrera los medios impusieron para el cómico el apodo ‘gordo Porcel’, mote a partir del cual fueron nombradas varias de sus comedias.¹¹⁰ La gordura del cómico también pobló la televisión¹¹¹ y se extendió a otros medios, entre ellos, el del humor gráfico. A mediados de la década del setenta la editorial Cielosur comenzó a publicar una historieta llamada *Las aventuras del gordo Porcel* cuyas publicidades también giraban en torno a la gordura y el apetito del cómico. El armado de esta historieta da cuenta de la ambigüedad del personaje que el actor encarnaba. La revista, destinada al público infantil, narraba las desventuras de un gordito cuyos intereses se repartían entre las chicas bonitas y las comilonas que le preparaba su madre. Estas producciones colaboraron en la construcción de la imagen de un gordo bueno, atolondrado y aniñado. Es decir, un infante de gran tamaño. Al mismo tiempo, la historieta explotaba su otro costado, por medio del uso de un leve tono picaresco. Muchas de las tapas tenían imágenes subidas de tono, eran caricaturas de mujeres semidesnudas similares a las de *Rico Tipo*.¹¹²

Es a partir de los elementos mencionados que Porcel armó un personaje destinado a los más pequeños. Alguien que, a pesar de su torpeza característica, es un hombre de buen corazón y enamoradizo que quiere hacer el bien. Un gordo querible y bonachón. Un piola simpático e infantil. Un niño en el cuerpo de un hombre. Esto puede observarse en una de las primeras películas que filmó para Aries, *Los vampiros los prefieren gorditos*, en donde interpretó a un botones inhábil, miedoso y bastante infantil pero cuyas buenas intenciones lo convierten, a su pesar, en un antihéroe simpático. En *Te rompo el rating*, Porcel vuelve a incursionar en este mismo tipo de personaje, pero aquí propone una innovación. A diferencia de los gordos previos este tiene, por fin, un logro. Uno doble dado que logra triunfar en el mundo de la televisión, mundo que obsesiona al protagonista, y consigue conquistar a la coprotagonista (Moria Casán).

¹¹⁰ La titulación de su primera película como protagonista, *El gordo Villanueva* (Julio Saraceni, 1964), dio inicio a una seguidilla de obras con títulos ‘porcelescos’. Aries explotó esta veta y produjo tres películas con títulos similares: *Los vampiros los prefieren gorditos*, *El gordo de América* y *El gordo catástrofe*.

¹¹¹ Podemos poner como ejemplo la del programa *Porcelandia* (1974) en los diarios de la época. En ella podemos ver una caricatura de Porcel imposibilitado de cerrar su cinturón. Debajo de la caricatura se puede leer el slogan “*Porcelandia* o de cómo Porcel se come solo a la audiencia”. En la publicidad de la mencionada historieta puede leerse la frase “una revista para hacerse una panzada de risa”.

¹¹² *Rico Tipo* fue una revista humorística fundada por el dibujante y humorista Guillermo Divito que estuvo activo entre 1944 y 1972. Las ‘chicas Divito’, altas y con cintura de avispa, que poblaban las tapas de la publicación fueron uno de los atractivos principales de la revista.

Esta comedia funciona al mismo tiempo como una continuación de ciertos elementos en el personaje ‘porcelesco’ –la torpeza, la gordura, el infantilismo– y como una innovación que va a ser mantenida y desarrollada en las películas posteriores dirigidas al público familiar –la posibilidad de la conquista amorosa–. El Porcel de la comedia para toda la familia va a ser un antihéroe que, a pesar de sus torpezas, va a tener un final feliz al lograr enamorar a la protagonista femenina.

Pero realizar modificaciones en el texto-estrella del protagonista no alcanzaba para convocar a los espectadores a las salas. Para ello era necesario comunicar los cambios y volverlos atractivos para el público para el cual habían sido pensados. Se precisaba desarrollar una campaña publicitaria que instalara a la película como una comedia atractiva para toda la familia. Esto llevó a la agencia publicitaria Aler,¹¹³ a diseñar una estrategia comercial llamativa que puso el eje en dos elementos opuestos pero complementarios: la novedad que implicaba una comedia para toda la familia encabezada por Porcel y Casán y la trayectoria de ambos actores en la picaresca.

Un elemento central de esta estrategia publicitaria lo constituyó el afiche. Destinado a tener una gran presencia en diversos medios gráficos y en las calles de la ciudad el cartel era una herramienta importante para atraer público e instalar a Porcel y Casán como figuras que, a pesar de su pasado en la picaresca, podían moverse en el cine familiar sin problemas. El afiche cinematográfico es un texto que, siguiendo la lógica del discurso publicitario analizado por Roland Barthes (1970), combina dos elementos –texto e imagen– con el fin de cumplir con una doble función. Por un lado, debe brindar información al potencial espectador –nombre de las películas, de los protagonistas, del director, etc.– y por el otro tiene la obligación de persuadir al transeúnte, debe convencerlo de acercarse a la sala de cine a ver la obra promocionada (Gómez Pérez, 2002). Como señala Rafael Tranche (1980), se encuentre en un diario o en la calle, el cartel se lee ‘al paso’, es decir rápido y sin detenimiento. Por lo tanto, debe ser claro y llamativo. Esto implica que tiene que concentrar la mayor cantidad de información al tiempo que debe evocar el universo de la película de manera sucinta y atractiva, es decir condensar aquellos elementos que resulten más llamativos para la promoción del film. Es necesario que la imagen publicitaria genere un impacto en el público. En el caso de *Te rompo el rating* la publicidad debía llamar la atención de un público diverso. Podemos pensar entonces que los

¹¹³ Aries Cinematográfica ya había trabajado con anterioridad con la agencia publicitaria Aler. Los afiches de las películas picarescas de Olmedo y Porcel fueron diseñados por empleados de la agencia. Los encargados de diseñar los afiches eran Daniel Speranza y Hugo Penelas quienes trabajaban en conjunto con Juan Pueblito (seudónimo de Noé Scolnik) que estaba a cargo de la redacción de los slogans publicitarios (comunicación personal con Federico Penelas, hijo del afichista).

componentes más llamativos del cartel, la postura sugerente de Moria Casán y el mohín infantil de Porcel, fueron seleccionados por los afichistas con el fin de sorprender al público por medio del choque de ambos elementos (fig. 3.1).

En los carteles de las películas picarescas las protagonistas femeninas aparecían en ropa interior e interpelaban a los espectadores de forma seductora. Los cómicos, por su parte, avanzaban sobre el cuerpo de las mujeres y gesticulaban de forma lasciva (fig. 3.2). Los diseñadores, entendieron que para hablarle al público adulto y a los infantes en conjunto era necesario mantener algunos elementos y quitar otros. Con la intención de interpelar a ambos segmentos, el nuevo (el infantil) y el viejo (el adulto), Aler propuso un diseño con un mensaje polisémico, es decir uno que podía ser leído de forma distinta dependiendo de quién lo leyera. Para construir esa polisemia se recurrió a dos elementos: el atractivo sexual de Moria Casán, que mantiene su pose provocadora pero vestida (aunque con ropa ajustada) y el costado infantil del personaje de Porcel, que ya no mira a su coequiper, ni la toca, sino que dirige su mirada al frente haciendo un gesto que puede ser entendido como una risa contenida. La ambigüedad presente en la imagen fue reforzada por medio de un texto que jugaba con los mismos opuestos. En la parte superior del cartel se puede leer la frase “Para que los chicos sepan de qué se ríen los grandes”. Esta oración es incluso más provocadora que la imagen al insinuar que la película es una especie de picaresca destinada a menores de edad. Lejos de recurrir a la función de anclaje barthesiana, aquella que logra fijar un significado concreto, la utilización de ese enunciado está más cerca del relevo, dado que colabora con la incertidumbre, con el misterio de no poder dilucidar a quién está dirigida la película.



Figura 3.1

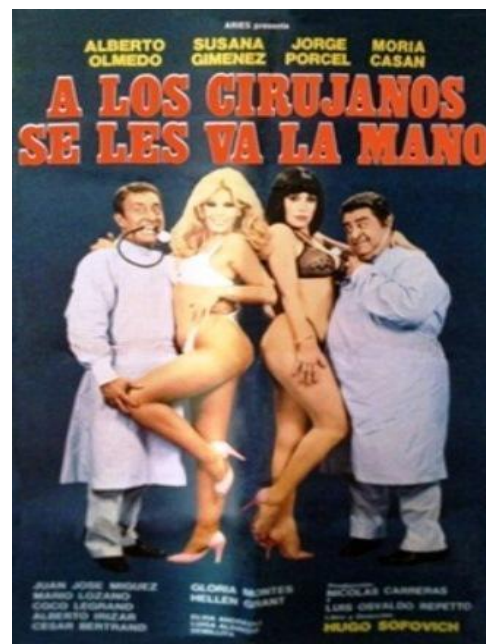


Figura 3.2

Si bien el film tuvo una buena repercusión entre el público, la provocación de Aries y de Aler no fue bien recibida por parte de la prensa. Algunos medios recibieron cálidamente a la película, pero la campaña, sumada a la reputación que ya tenían varios de los hacedores de la película (Sofovich, Porcel y Casán), hicieron que sectores diversos del periodismo manifestaran su disconformidad tanto con la película como con el modo en el que se la publicitó. Entre los insatisfechos con la promoción del film se encontraba un conjunto de medios ligados al nacionalismo católico y a las autoridades castrenses todavía en el poder. En la revista *Esquiú*, publicación de orientación católica, el crítico manifestó su malestar con la comedia desde una nota de opinión cuyo título expresa claramente el enojo del periodista: “Sería muy justo quebrarle el rating” (s/f, 1981). En la mencionada crítica la revista llamó a censurar la película al considerar que era inmoral que un cómico revisteril y una vedette protagonizaran una película infantil. La queja se extendía a la campaña publicitaria que hacía a locutores repetir a toda hora la “sucía frasecita” que daba nombre a la película.¹¹⁴ Otras publicaciones conservadoras, entre las que se encontraba *La nueva provincia*, diario de Bahía Blanca que tenía vínculos con la dictadura, se sumaron a la campaña pro censura con el fin de “salvar a las minorías y defenderlas de la incultura” (Saint, 1981). Pero la insatisfacción no fue patrimonio de la derecha, sino que también provino de sectores cercanos al progresismo o la izquierda, opuestos ideológicamente a los medios mencionados anteriormente. Se destaca el enojo de Jorge Garayoa (1981) en la revista *Humo*®, quien arremete contra la película por considerar que el slogan de la campaña había cruzado un límite ético. La campaña fue vista como deshonesta, desmedida en su afán de vender un producto destinado al público infantil a cualquier precio.¹¹⁵

La recepción de una parte importante de la prensa da cuenta de que las intenciones de Aries con *Te rompo el rating* no eran del todo claras. La campaña, ingeniosa y provocadora, colaboró con la afluencia de público a las salas, pero su ambigüedad resultó perjudicial a la hora de instalar al film como una comedia Apta para Todo Público. Porcel y Casán seguían siendo vistos por la prensa como estrellas de la picaresca antes que como cómicos familiares. Aries entendió que, para poder desarrollar una comedia para toda la familia con comediantes populares, pero no del todo asociados a la modalidad, era necesario hacer otro tipo de

¹¹⁴ Otro de los enojos del autor está relacionado con el hecho de que el film se estrenó un jueves santo lo que considera una ofensa a la moral católica. Lo cierto es que Aries, lejos de intentar ofender a la Iglesia católica, lanzó la comedia un feriado con la intención de llenar las salas con niños y padres con tiempo libre.

¹¹⁵ Es necesario señalar que *Humo*® era un medio crítico del humor de Olmedo y Porcel. El escapismo de la realidad que proponían estas películas incomodaba a la revista que tenía una postura crítica frente al régimen militar.

modificaciones. Estas fueron posibles gracias a la llegada de un nuevo director con experiencia en la realización de películas aptas para todo público y con una mirada clara sobre el público familiar: Enrique Carreras.

El primer modelo de la picaresca para toda la familia: Olmedo y Porcel releen los cincuenta de la mano de Carreras

1981 no fue un año con buen final para Aries. A pesar de la buena recaudación de varios de sus estrenos, en especial los protagonizados por Olmedo y Porcel, los problemas generados por la crisis económica que atravesaba el país afectaban gravemente a la productora. A esta situación se sumó el alejamiento de Hugo Sofovich, guionista y director a cargo de las películas de Olmedo y Porcel.¹¹⁶ Bajo su dirección, entre 1979 y 1981, los cómicos protagonizaron nueve películas por las que Aries obtuvo cuantiosas ganancias. Su desvinculación obligaba a los socios a contratar profesionales capaces de obtener los mismos logros que Sofovich. La solución a este problema la aportó Nicolás Carreras quien recomendó como reemplazo a su hermano Enrique. Este aceptó la propuesta, pero puso una condición para hacerlo: las películas debían ser aptas para todo público (Carreras, 1997).

Si bien el cine que Carreras venía realizando estaba alejado del perfil que Olmedo y Porcel habían desarrollado en la pantalla grande, existían muchas similitudes en el modo en que el director trabajaba y la forma de explotación que Aries había aplicado para las películas protagonizadas por la dupla cómica: construyeron sagas alrededor de un dúo popular, filmaban rápido y barato imitando el modelo de las *quickies* hollywoodenses, y entendían que la comedia era la forma más adecuada de llegar al mayor público posible. Hasta el momento en que Carreras asumió la dirección, las películas protagonizadas en conjunto por Olmedo y Porcel, eran calificadas como Aptas para Mayores de 18 años y por lo tanto tenían un público restringido. De haber continuado con este tipo de comicidad no hubiera podido cumplir con su objetivo, el de dirigirse a un público familiar. Por lo tanto, se vio obligado a transformar este humor con el fin de ganar nuevos espectadores y al mismo tiempo no perder aquellos que ya tenían. Partiendo del modelo en el que venía trabajando hacía años, Carreras transformó el perfil de la dupla y lo redirigió a un público familiar. La estrategia resultó ser un éxito en tanto

¹¹⁶ Sofovich se alejó de Aries decidido a dedicarse con exclusividad al teatro y a la televisión. A pesar de su alejamiento mantuvo vínculos con sus colegas de Aries. Nicolás Carreras fue el primer productor del programa cómico *No toca botón* que Sofovich escribió y dirigió durante seis años para lucimiento de Alberto Olmedo. Su relación profesional con Olmedo no se limitó a la pantalla chica, sino que también lo dirigió en el cine, para Argentina Sono Film, en *El manosanta está cargado* (1987), y en varias obras de teatro.

que las comedias que dirigió para Aries no sólo obtuvieron la calificación Apta para Todo Público, sino que también tuvieron como promedio un millón de espectadores.¹¹⁷

Dada la centralidad que tenía lo sexual en la construcción de estos personajes, Carreras se vio obligado a llevar a cabo una alteración de los mismos con el fin de ampliar el público de la dupla. Esta debía ser sutil para no perder la audiencia que les era fiel. Este director tenía amplia experiencia en crear y transformar el texto-estrella de diversas figuras del ámbito cinematográfico. Durante sus años bajo contrato con Argentina Sono Film, dedicó su filmografía a la depuración de los textos-estrella de diversas figuras, entre ellas, Luis Sandrini y Libertad Lamarque (Anchou, 2005). Por lo tanto, este trabajo no representaba un gran desafío para Carreras. La tarea no fue difícil debido a que tanto Olmedo como Porcel habían incursionado, con mayor o menor éxito, en el mundo del entretenimiento juvenil. Olmedo se había vuelto famoso entre los más jóvenes gracias a varios personajes que durante años interpretó en la pantalla chica: Joe Bazooka y el Capitán Piluso. Fue la interpretación de este segundo personaje, que incluso llegó al cine, el que le valió la fidelidad del público más joven. Para el momento en que Carreras propuso este cambio, Olmedo acababa de terminar la última temporada de *Piluso y Coquito*¹¹⁸ por Canal 11. La versión Apta para Todo Público de Olmedo estaba fresca en la memoria del público infantil. Porcel, por su parte, tuvo una relación menos cercana con este tipo de público en la televisión, aunque también incursionó en el género en los setenta cuando estuvo al frente del show televisivo *El tío Porcel*. Su vínculo con el público familiar estuvo dado por las comedias que protagonizó en solitario con anterioridad a la llegada de Carreras: *Los vampiros los prefieren gorditos* y *Te rompo el rating*. Teniendo en cuenta estos elementos podemos inferir que ambos actores, a pesar de estar fuertemente emparentados con la comedia para adultos también eran reconocidos y consumidos por un público infanto-juvenil. Por lo tanto, era factible para Carreras y Aries recrear el perfil de ambos y realizar películas pensadas para toda la familia.

El nuevo perfil fue creado tomando elementos de ambos mundos teniendo en cuenta la necesidad de que recibiera la calificación Apta para Todo Público. Con el fin de cumplir con dicho objetivo los oficinistas grises obsesionados con el sexo que protagonizaron las comedias picarescas fueron transformados en uno dúo de amigos torpes, simpáticos y enamoradizos. Se

¹¹⁷ *Los fiercecillos indomables* (1982) y *Los fiercecillos se divierten* (1983) llevaron a las salas 1.333.659 y 925.000 espectadores respectivamente. *Los extraterrestres* (1984) convocó a 1.125.891 personas a las salas. *Los colimbas se divierten* (1986), *Rambito y Rambón, primera misión* (1986) y *Los colimbas al ataque* (1986) vendieron 1.508.100 y 1.126.572 cada una (Ciria, 1995; Kriger, 1994b).

¹¹⁸ El nombre original del programa era *Las aventuras del Capitán Piluso*. Por presiones de los censores el programa debió cambiar su nombre a *Piluso y Coquito*, Piluso debió dejar de ser militar y Coquito tuvo que dejar de usar traje de marinero (Tizziani, 1992; Ulavosky, Itkin y Sirvén, 1999).

abandonó al mujeriego y se lo reemplazó por un antihéroe capaz de conquistar a su novia por medio del cortejo romántico, y a través de acciones ‘heroicas’, y no por medio de la violencia que se escondía detrás de las conquistas presentes en las comedias picarescas. Podemos observar esta transformación, por ejemplo, en la construcción de los personajes protagónicos de *Los extraterrestres* (Enrique Carreras, 1983) y *La galería del terror* (Enrique Carreras, 1987). En la primera, el dúo de cómicos logra conquistar el amor de las protagonistas cuando estas se dan cuenta que ellos traman un plan para salvar a un extraterrestre extraviado en la tierra. En la segunda, luego de descubrir el siniestro propósito de su jefe se proponen rescatar a sus dos compañeras que se encuentran bajo los efectos de la hipnosis.

A pesar de la presencia de estos elementos novedosos hay también en estos antihéroes un costado picaresco. Pervive en ellos la figura del piola. Esto se observa en los personajes que estelanzan la serie de los colimbas. En *Los colimbas al ataque* (Enrique Carreras, 1987), Olmedo y Porcel interpretan a dos artistas de poca monta que haciéndose pasar por músicos de una orquesta sinfónica entran en contacto con dos bellas mujeres a las que les entregan un cheque sin fondo. Esto no es lo único que emparenta a estos personajes con la picaresca previa. A pesar del empeño de los realizadores en eliminar del texto-estrella del dúo ciertos elementos poco apropiados para el nuevo público, estos igualmente se hacen presentes en las películas, pero morigerados. Un ejemplo claro de esto lo podemos encontrar en la escena del balcón de *La galería del terror* en la cual se aprecia la tensión que atraviesa al texto-estrella ‘olmédico’. Lo primero que observamos es un plano general que registra a una mujer vestida con un deshabillé, que deja traslucir su ropa interior, regando las plantas que tiene en su balcón. A continuación, vemos al personaje encarnado por Olmedo que la espía desde una grúa, quien interesado en ella, logra acercarse al balcón para finalmente saltar dentro de él. Hasta aquí el público se enfrenta a una situación típica de la picaresca de los setenta en donde el personaje masculino irrumpía sin permiso en la intimidad de una mujer. Un espectador acostumbrado a este tipo de comicidad hubiera previsto que el hombre se abalanzaría sobre la mujer. Sin embargo, esta expectativa es frustrada. Por el contrario, lo vemos presentarse ante ella con un ramo de rosas para luego ser sorprendido y perseguido por el marido de la mujer acosada. Se desprende de lo descrito que en estos nuevos personajes el mundo de la picaresca no desaparece, sino que se entremezcla con el de la comedia para toda la familia. Continúan comportándose como piolas, pero sus acciones carecen de la violencia sexual que primaba en las encarnaciones que realizaron durante el segundo ciclo.

Así como fue necesario reconfigurar los personajes masculinos también fue necesario hacer lo mismo con los femeninos. Dado que Carreras era un hombre con ideas conservadoras en

relación al rol de la mujer, ya no había lugar para personajes como los que poblaron la picaresca de los setenta. Sin embargo, debido a que parte del público estaba acostumbrado a ver a los cómicos acompañados de mujeres bellas era necesario que estas permanecieran en las historias. Si con anterioridad los personajes interpretados por las vedettes eran de carácter fuerte y tenían un lugar claro en las historias, en las comedias aptas para todo público pasaron a estar en segundo plano. La psicología de los personajes se desdibujó, dejaron de tener conflictos y se convirtieron en meros elementos decorativos. Ninguno tuvo la fuerza de los de la picaresca anterior. Su lugar en las películas se opacó a tal punto que las actrices convocadas para interpretarlos no tenían el mismo cartel que vedettes de la talla de Ethel y Gogó Rojo o Susana Giménez y Moria Casán.

Carreras estaba decidido a llevar adelante un cine destinado a un público familiar a partir de los parámetros que él venía desarrollando desde los años cincuenta. Dentro de esa lógica el retrato del cuerpo femenino que se había impuesto en la picaresca no tenía lugar. En sus dos primeras películas para Aries, *Los fierecillos indomables* y *Los fierecillos se divierten* (Enrique Carreras, 1983), descarta el recurso de la fragmentación y erotización de los cuerpos de las mujeres empleados previamente. Sin embargo, a partir de su tercera película con Olmedo y Porcel, el retrato femenino elaborado comienza a sufrir alteraciones. En *Los extraterrestres*, dado que los personajes encarnados por las dos protagonistas son vedettes, la película cuenta con una serie de números musicales interpretados por las actrices. En estas escenas las vemos vestidas con trajes ajustados que resaltan las curvas de sus cuerpos, pero no son representadas siguiendo los parámetros de fragmentación del cuerpo femenino establecidos por la comedia picaresca. La situación cambia radicalmente con el retorno de la democracia y la sexualización de los medios de comunicación que se da a partir de la explosión del destape.

La picaresca para toda la familia no fue ajena a las influencias de este fenómeno. Si bien en estas películas no encontramos el mismo tratamiento en relación al sexo que en otras expresiones culturales si es posible observar ciertas similitudes en lo que respecta al retrato de los cuerpos femeninos. Teniendo en cuenta que el público adulto y adolescente consumía distintas obras influenciadas por el destape, Carreras llevó adelante una serie de modificaciones con el fin de adaptarse a las demandas de los espectadores. La forma que encontró para cumplir con esas demandas fue incorporar a su cine elementos de la puesta en escena de la picaresca. En estos films el cuerpo femenino también fue concebido como un objeto a ser contemplado por los hombres. La secuencia de títulos de *El profesor punk* (Enrique Carreras, 1988) es un buen ejemplo de ello. Esta inicia con un *zoom out* que comienza con un plano general de un cielo nublado y termina con otro plano similar del patio de una escuela privada en el que se

observan distintos grupos de alumnos destacándose un conjunto de estudiantes que practican gimnasia siguiendo las indicaciones de su profesora (fig.3.3). A continuación, vemos una concatenación de planos medios que individualizan a quienes están haciendo ejercicio. Una vez establecido que estamos frente a un grupo de adolescentes y su bella profesora, vemos un primer plano de un hombre concentrado manejando un auto. A partir de aquí asistimos a un montaje elaborado a base de planos y contraplanos entre el rostro del profesor que se anoticia de la presencia de la docente en el patio (fig.3.4), y de planos cada vez más cercanos de los glúteos de la instructora (fig.3.5). Esta secuenciación permite al espectador comprender que los planos que registran el cuerpo de la profesora corresponden a la mirada del conductor, es decir a una a mirada masculina. La escena finaliza cuando el profesor choca su auto debido a la distracción que le produjo ver el cuerpo esbelto de su colega (fig.3.6). Aquí podemos observar cómo esta situación cómica está construida sobre un montaje cuya efectividad depende de la fragmentación del cuerpo de la actriz y de la erotización de una parte específica, los glúteos. Aún sin llegar a los extremos de las picarescas analizadas en el capítulo anterior, podemos concluir que en las comedias para toda la familia también es factible encontrar situaciones que reducen al personaje femenino a ser un objeto para la contemplación masculina.



Figura 3.3



Figura 3.4



Figura 3.5



Figura 3.6

Otra de las modificaciones que llevó adelante Carreras fue la reconfiguración de la comicidad del cine de Olmedo y Porcel hacia dos elementos que estaban presentes en las películas anteriores pero que no eran el atractivo principal de los relatos: la comedia física y el enredo. Las películas pasaron entonces a narrar historias en donde la confusión de identidades y la coincidencia abusiva ocupaban un lugar central. La comicidad se producía al ver como los protagonistas se ven involucrados en situaciones cada vez más inverosímiles. Esto podemos encontrarlo en la premisa de la trilogía de los colimbas: dos adultos que, luego de vivir años en el exterior, vuelven al país y deben cumplir con el servicio militar obligatorio para evitar ir a la cárcel por desertores. O en la de *Los extraterrestres* en donde dos mozos de hotel son confundidos con espías internacionales y se ven obligados a defender a un extraterrestre de paso por el planeta Tierra.

La comedia física, que en los films previos era patrimonio exclusivo de Porcel –organizada alrededor de su torpeza y de la exuberancia de su cuerpo–, en esta nueva etapa se extendió también a Olmedo. Carreras, con el fin de explotar el texto-estrella ‘olmédico’ que tanto gustaba al público, incorporó una serie de *gags* visuales en los cuales el actor volvía sobre su viejo personaje de piola y lo mixturó con la comedia física. Esto puede observarse en una de las escenas de *La galería del terror* en donde nos encontramos con lo que Cuellar (1998) denominó un *gag* de personaje (Cuéllar, 1998), aquel cuyo efecto cómico se estructura sobre la idiosincrasia del personaje. Esta situación transcurre en la oficina del villano (Juan Carlos Galván), un científico con poderes psíquicos. En la habitación se encuentran Alberto (Olmedo), la bella mucama (Beatriz Salomón), el profesor y una extraña máquina que tiene un apéndice con forma de brazo humano. Enojado con sus subalternos masculinos, el científico, instruye a su empleada con una orden: de ser importunada por un hombre lo debe abofetear. Alberto, con el fin de vengarse de su jefe, lleva adelante una acción dentro del registro del piola de la picaresca: le tiende una trampa. Al accionar la máquina, la mano se activa y toca los glúteos de la mucama. Decidida a cumplir con la orden, y convencida que el responsable fue su jefe, la mujer abofetea al científico mientras Olmedo sonríe triunfante.

Así como hay situaciones de comedia física que explotan el texto-estrella, hay otras que lo combaten. Podemos observar un ejemplo de ello en *Rambito y Rambón, primera misión* (Enrique Carreras, 1986) en donde la dupla interpreta a los soldados que, en medio de un ejercicio militar, se alejan por error de su tropa y terminan perdidos. Olmedo interpreta al soldado dragoneante Colifo quien constantemente hace alarde de su rango superior humillando a su amigo Pumba (Porcel), quien es apenas un soldado raso. Luego de una extensa caminata, y sin haber llegado a destino, Colifo considera que, dada su posición, tiene derecho a descansar

en un lugar cómodo. El espacio que encuentra para relajarse es el interior de una rueda de tractor que se halla en lo alto de una colina. Pumba, enojado con la prepotencia de su amigo, decide que él también merece un descanso por lo que se apoya por un momento sobre la rueda. La exuberancia de su cuerpo hace que esta, ante el pequeño estímulo, comience a rodar barranca abajo por la colina hasta estrellarse contra un bar con su compañero adentro. Allí Colifo cae desplomado ante la mirada atónita de los lugartenientes. De esta forma Carreras, de la mano de Juan Carlos Mesa –guionista de la película–, incorporaron el personaje canchero de Olmedo a la comedia física en la cual antes no participaba.

En los *gags* también podemos apreciar la tensión entre picaresca y comedia para toda la familia presente en estas películas. Tomaremos como caso para analizar esto una escena de *Los colimbas se divierten* (Enrique Carreras, 1986) que, siguiendo las categorías de Cuéllar (1998) para los *gags*, definiremos como microcósmica, en tanto condensa un elemento central de la película. La escena comienza con un travelling lateral que registra la caminata de las novias de los protagonistas (Adriana Salgueiro y Cris Morena). Vestidas con polleras cortas que dejan ver sus piernas estilizadas pasean por una plaza hasta que luego de ver unas hamacas deciden subirse en ellas con el fin de distraerse de sus problemas (fig. 3.7). El siguiente es un plano general que muestra a dos ancianos sentados en un banco de plaza ubicado frente a las hamacas, que miran lascivamente a las dos mujeres (fig. 3.8). En una comedia picaresca el contraplano hubiera sido un plano frontal en el que fuera posible para el público observar la ropa interior de las actrices. Sin embargo, Carreras elige filmarlas de costado eludiendo mostrar la bombacha, un objeto culturalmente cargado de erotismo. Sabiendo que necesita darle al público un reemplazo de lo que le fue negado los enfrenta a planos que dejan ver las piernas de las actrices (fig. 3.9). El remate del *gag* está construido por medio de una concatenación de planos y contraplanos. A cada plano medio de las dos mujeres le corresponde uno de los rostros extasiados de tres observadores: los dos jubilados y un empleado de limpieza. La escena culmina con un plano conjunto de los dos ancianos siendo ensuciados por el barrendero que, obnubilado por lo que ve, yerra cuando debe depositar los residuos en el tacho de basura contiguo al banco (fig. 3.10). La situación está construida de forma tal que funcione para el público más amplio posible. El infanto-juvenil no ve la ropa interior y se divierte con la torpeza del barrendero. El masculino adulto, por medio de la competencia que adquirió viendo este tipo de películas, entiende el subtexto, aunque el disfrute de la visión de la ropa interior femenina quede impedido. Por medio de este procedimiento, Carreras vuelve pacato a un chiste de cuño picaresco de forma tal que no peligre la calificación Apta para Todo Público.



Figura 3.7



Figura 3.8



Figura 3.9



Figura 3.10

Como señalamos previamente, el cine familiar de Carreras se caracterizó siempre por apelar al universo de la comedia, pero también al entretenimiento. Con el fin de ampliar el público, el director apeló a la espectacularización incorporando diversos artistas populares, y sus rutinas, provenientes de otros medios. Es necesario tener en cuenta que la inclusión de situaciones espectaculares al interior de la trama no era ajena a las comedias picarescas que producía Aries. El público de Olmedo y Porcel estaba relativamente acostumbrado a que en los relatos hubiera situaciones de este tipo. Sin embargo, estas se reducían a la presencia de un cuadro, que podía ser la interpretación de un cantante o un número musical de revistas. En cambio, en las comedias para toda la familia estos están presentes a lo largo de todo el desarrollo narrativo-espectacular.

Para poder interpretar la función de estas situaciones espectaculares resulta útil consignar dos grupos. Por un lado, el de los números musicales y por el otro el de las performances cómicas. La presencia de cantantes y de agrupaciones musicales puede ser pensada como un intento de parte de Carreras y de Aries de captar un público amplio. Deliberadamente, se buscó la incorporación de artistas emergentes que tuvieran buena aceptación. El público adulto fue atraído por medio de la presencia de intérpretes del género melódico: el dúo Pimpinela, Diana María, Silvana Di Lorenzo. A los adolescentes se los tentó con la presencia de bandas de rock, género cuya popularidad estaba en ascenso en la década del ochenta. Los elegidos fueron Los Pericos que no solo interpretaron una serie de canciones, sino que también su música fue

reelaborada por Mike Ribas¹¹⁹ con el fin de ser utilizada como parte de la música incidental del film.

Con respecto a los números cómicos es necesario tener en cuenta, como señalamos previamente, que las películas dirigidas por Carreras para la Productora General Belgrano se caracterizaron por incluir en la trama un gran número de situaciones de este tipo. Pero también hay que recordar que las performances cómicas no eran un elemento ajeno a las películas de Olmedo y Porcel. Claro que estas no tenían el lugar que ocupaban en la obra de Carreras ni tenían los mismos objetivos. Analizaremos cada uso utilizando dos de los conceptos elaborados por Genette (1989) trabajados anteriormente: la imitación satírica y el pastiche.

Mientras que en el cine de Carreras lo que primaba era un tipo de parodia fallida en la cual la relación con el texto primario era muy endeble, en las comedias que Olmedo y Porcel protagonizaron en los setenta encontramos un vínculo distinto con el hipotexto. Esas escenas proponen impugnar un discurso dominante en el campo cultural y artístico: aquel que pondera positivamente a las producciones artísticas cultas y denosta el arte popular. Hay en estos segmentos cómicos una voluntad de impugnar la legitimidad de la obra burlada. Es por ello que consideramos que, en tanto prima una intencionalidad crítica o ridiculizadora del texto primario, este cine recurre a la imitación satírica. Detengámonos en una escena de *Los hombres piensan solo en eso* (Enrique Cahen Salaberry, 1976). En ella por medio de un *flashback*, asistimos a la reconstrucción de una situación revisteril protagonizada por dos actores de poca monta encarnados por Olmedo y Porcel, en la cual se burlan del imaginario creado por el género gauchesco. En medio de una escenografía que remite iconográficamente a la pampa argentina, asistimos a la lucha entre un gaucho (Porcel) y el diablo (Olmedo) por el amor de una china. A lo largo de la disputa los cómicos subvierten la versificación y la rima propia de la poesía gauchesca por medio de la incorporación de chistes procaces y de referencias sexuales. A su vez ridiculizan la figura del gaucho como representante de la virilidad masculina al hacerlo perder la disputa con el villano y simular, por medio de chistes de doble sentido, que fue penetrado analmente por el diablo. De esta forma la poesía que el campo intelectual argentino entendía como ejemplo del más elevado arte nacional se ve ridiculizada por dos comediantes

¹¹⁹ Mike Ribas es el nombre artístico de Miquel Ribas e Miràngels, músico de origen español con una amplia trayectoria en Argentina. Trabajó como intérprete, arreglador, orquestador y compositor para la industria discográfica, el cine, la televisión y el teatro. Es el responsable de todas las bandas sonoras, a excepción de dos, de las comedias protagonizadas por Olmedo y Porcel en la década del ochenta. También fue convocado por Cinematográfica Victoria para realizar la música de nueve películas. En televisión trabajó junto a diversos artistas vinculados a la picaresca y la picaresca para toda la familia, entre ellos Juan Carlos Mesa y Mario Sapag.

que provienen de una tradición opuesta a la de los escritores de la gauchesca. Representantes de la baja cultura se ríen de la cultura legitimada.

El pastiche, por el contrario, se propone llevar adelante una deformación lúdica de una obra con el fin de generar un efecto cómico y burlarse de sus convenciones, de su estilo o de sus personajes. El cine de Olmedo y Porcel destinado al público adulto era ajeno a este tipo de comicidad. Es recién cuando los productos protagonizados por la dupla se acercan al público familiar que comienzan a incursionar en el pastiche. En *Te rompo el rating* podemos encontrar una serie de situaciones cómicas que utilizan este recurso. Al ser una película de transición entre modos cómicos conviven los dos recursos mencionados. Continúa con la burla al discurso crítico que la cultura de élite destinó a la cultura popular e introduce como novedad, dentro de la filmografía de los cómicos, el pastiche no satírico. Un elemento distintivo de esta película es que las situaciones paródicas son el centro del relato. Las imitaciones, ya sean satíricas o lúdicas, no están injertadas en el relato ni son un recurso cómico sin una justificación narrativa. Por el contrario, la historia de Jorge Fetuccini (Jorge Porcel), un fan de la televisión que logra triunfar en la pantalla chica pese a su torpeza, permite el desarrollo de diversas situaciones burlescas del mundo televisivo.

Uno de los programas que la película parodia es el show informativo *Mónica presenta*.¹²⁰ En este *sketch*, titulado Moria presenta, Sofovich va a retomar la crítica al discurso anti popular. En él, Moria Gutiérrez (Moria Casán) entrevista a Alberto Olmedo que interpreta un remedo de sí mismo. El cómico, en un tono serio, se muestra crítico del humor popular al que califica de grosero y chabacano repitiendo los *clichés* que la crítica construyó contra el humor revisteril. El remate de la situación se da cuando Olmedo confiesa que en el verano va a hacer teatro de revistas porque es el único género teatral que convoca masivamente al público. Por medio de ese breve diálogo Sofovich señala la futilidad de la crítica elitista ante un género que, aun pudiendo ser calificado de burdo y bajo, es altamente popular.

En el resto de las situaciones paródicas, que ocupan gran parte del metraje, prima la burla por sobre la crítica al objeto parodiado. En todas ellas es Fetuccini (Porcel) el que funciona como disparador. La torpeza característica del personaje interpretado por Porcel irrumpe en el orden del mundo televisivo generando caos y poniendo en evidencia el artificio sobre el que están contruidos los shows de televisión. Esto se puede apreciar en detalle en el segmento en el cual se ridiculiza el programa de almuerzos con famosos conducido por Mirtha Legrand. A lo largo de la escena asistimos a una serie de situaciones que se burlan de elementos característicos del

¹²⁰ Programa conducido por la periodista Mónica Cahen D'Anvers que estuvo al aire entre 1977 y 1980.

show de la mencionada diva. Una de las más destacable es la que lleva adelante Fetuccini, quien luego de provocar el desmayo de Marta Latur (Camila Perissé), personaje que imita los modismos de Legrand, decide reemplazarla travistiéndose. Aquí la burla tiene un carácter grotesco. Porcel, al encarnar a la diva de los almuerzos, se viste y se comporta de forma contraria a como lo haría Legrand. Se pone un vestido poco elegante, se maquilla de forma exagerada y se coloca mal la peluca. A su vez camina de forma burda, golpea a los invitados, toma vino del pico de la botella y apaga una vela con un sifón de soda. La actitud de los invitados enfatiza el contraste con el programa de Legrand: comen de forma exagerada, hablan con la boca llena, hacen gárgaras con vino y se quedan dormidos. La situación creada no busca simplemente criticar el programa sino reírse de un mundo al cual Porcel y Sofovich también pertenecen.

En las películas de Carreras, las imitaciones de cantantes u otras figuras conocidas del mundo del entretenimiento, no tienen por objetivo la crítica, sino que más bien funcionan como burlas amables y cariñosas. No asumen la intención de impugnar la obra de los burlados sino más bien reírse de alguno de los manierismos estilísticos de los objetos parodiados. Al igual que en la picaresca una de las figuras convocadas para realizar estas imitaciones fue el actor Mario Sapag. La incorporación del cómico no se debió sólo a la voluntad de sumar figuras con rutinas cómicas sino también a la popularidad que este obtuvo en su programa televisivo *Las mil y una de Sapag*. Su presencia resultaba un elemento clave para aumentar la recaudación. La distribución de los elementos que conforman el afiche publicitario de la comedia *Sálvese quien pueda* (Enrique Carreras, 1984) da cuenta de ello. En la parte superior del cartel se pueden leer los nombres de las estrellas –Olmedo y Porcel– junto a caricaturas de los protagonistas. En la inferior, se ven colocadas cuatro imágenes de las imitaciones más populares de Sapag (los políticos Raúl Alfonsín, Carlos Menem, Dante Caputo y el conductor Roberto Galán). La decisión de otorgar al cómico un lugar tan importante en la promoción de la película, casi al mismo nivel que el dado a las estrellas, da cuenta de que era pensado como un elemento convocante.

Las imitaciones no eran patrimonio de Sapag, sino que otros artistas también fueron convocados para que aportaran sus rutinas. Resulta destacable la *performance* del grupo I Medici Concert cuyas imitaciones no estaban en la misma línea que las de Sapag. Sin llegar a la violencia de la sátira, sus números solían poner en ridículo a las figuras imitadas. No estaban interesados en la copia de gestos o de formas del habla como Sapag sino en crear versiones grotescas de figuras conocidas. La imitación que el grupo realiza del conjunto musical infantil Parchís es un ejemplo claro de ello. La figura angelical de los cinco jóvenes españoles es

erosionada por los cinco adultos que los interpretan como si fueran caprichosos y violentos. La niñez es también ridiculizada al ver a cinco adultos vestidos con pantalones cortos y remeras que dejan ver el vello corporal de las piernas y del pecho. Este recurso también es explotado por Olmedo y Porcel en sus imitaciones de conjuntos musicales populares como Pimpinela o Las Primas. De la mano de Carreras recuperan la fonomímica que había explotado Barbieri en los cincuenta, pero la convierten en algo radicalmente opuesto. Mientras que en Barbieri lo importante era lograr un efecto mimético por medio del cual el comediante podía ser confundido con quien cantaba, en la versión de Olmedo y Porcel el efecto cómico está dado por la imposibilidad de la construcción de lo mimético. La falta de talento que el dúo tenía para la fonomímica sumada a la vestimenta y el maquillaje exagerados, colaboraban con la construcción de versiones grotescas de los grupos imitados.

En marzo de 1988 Alberto Olmedo cayó de un balcón en la ciudad balnearia de Mar del Plata en pleno éxito de su obra teatral *Éramos tan pobres* y a días del estreno de su último film *Atracción peculiar* (Enrique Carreras, 1988). El dúo que había conformado con Porcel llegaba a su fin. Sin embargo, Aries decidió continuar explotando el costado familiar del cómico y produjo una nueva comedia estrenada en plenas vacaciones de invierno, pocos meses después de la muerte del capocómico. *El profesor Punk* encontró a Porcel compartiendo pantalla con varios de los actores secundarios que habían participado de sus films anteriores, pero con una pareja nueva, el galán televisivo Daniel Fanego. La dupla no funcionó. Habiendo cumplido con su contrato con Aries, Porcel se alejó del cine y se refugió en la televisión y el teatro. Aries, por su parte, entendió que sin las dos figuras estelares no era posible continuar con la explotación del modelo. Sin embargo, que Ayala y Olivera impusieran un final para la picaresca para toda la familia no implicó que otros no intentaran desarrollar un producto similar.

El segundo modelo de la picaresca para toda la familia: el ‘retorno’ de la comedia familiar castrense

- ¿Por qué los llaman Brigada Z?
- Porque son de lo último

Diálogo entre dos personajes de
Brigada explosiva

La década del ochenta no tuvo un comienzo promisorio para Argentina Sono Film, el último bastión del cine clásico-industrial argentino. Luego de la muerte de uno de los dueños, Ángel Mentasti, ante la imposibilidad de solventar los gastos para mantener las galerías, Atilio, su hermano y socio, decidió venderlas. La empresa pionera dejaba de ser definitivamente el

estudio que alguna vez había sido. A pesar del duro golpe que implicó la mencionada venta los Mentasti no dejaron caer la empresa familiar. Continuaron con la distribución de películas y a mediados de los ochenta decidieron volver a probar suerte con la producción. Las dos primeras realizaciones, *Atrapadas* (Aníbal Di Salvo, 1984) y *Los gatos* (Carlos F. Borcosque, 1985), pueden enmarcarse dentro del *exploitation* sexual que pobló las pantallas nacionales fruto del destape. Carlos Mentasti y Luis Alberto Scalella, ahora al frente de la productora, supieron leer el nuevo contexto y se lanzaron a producir films de cuño sensacionalista que atrajeran a un público interesado en ver aquello que antes estaba prohibido. Así como comprendieron que el sensacionalismo funcionaba, también entendieron que la comedia para toda la familia podía ser un terreno fértil para explotar. La buena recaudación de las películas de Olmedo y Porcel y de comedias similares extranjeras convencieron a los empresarios de probar suerte con dicha modalidad. Con expresa voluntad de competir con el producto estrella de Aries Cinematográfica, el 2 de febrero de 1986 estrenan *Brigada explosiva* (Enrique Dawi, 1986), la que sería la primera de una extensa serie¹²¹ de comedias picarescas para toda la familia.

Altman (2000) señala que los ciclos de un género, cuando son exitosos, suelen ser imitados por la competencia. Cuando los estudios detectan que un competidor logró poner en el mercado un producto valioso llevan adelante una doble estrategia. Partiendo de lo diseñado por el estudio taquillero se desarrolla una obra que posea las características principales del film que atrajo al público a las salas. Pero al mismo tiempo se busca singularizarla y generar una marca que quede identificada con el estudio que la lanzó al mercado. Siguiendo lo planteado por el autor, es factible pensar que Mentasti y Scalella partieron de la modalidad exitosa que la competencia puso en el mercado, la picaresca para toda la familia, y con el fin de darle una identidad propia y distinguirla de su principal competencia, la fusionaron con elementos de distinta procedencia: la comedia familiar castrense que Argentina Sono Film supo explotar en el pasado, y el cine de acción estadounidense contemporáneo.

Ante una pregunta realizada por un periodista del diario marplatense *La Capital* en relación al origen de la saga iniciada con *Brigada explosiva*, Carlos Mentasti declaraba:

Cuando hice *Brigada explosiva* en ese momento explotaban las películas de Porcel y Olmedo. ¿Y cómo hago para competir? Busqué el arquetipo de los

¹²¹ *Brigada explosiva* (Enrique Dawi, 1986), *Brigada explosiva contra los ninjas* (Miguel Ángel Fernández Alonso, 1986), *Los bañeros más locos del mundo* (Carlos Galettini, 1987), *Los matamonstruos en la mansión del terror* (Carlos Galettini, 1987) y *Los pilotos más locos del mundo* (Carlos Galettini, 1988).

argentinos: un italiano Gino Renni, un español, Fernández de Rosa, el forzudo Berugo Carámbula, el porteño Emilio Disi. Armé eso (s/f, 2019).

En este extracto de la entrevista Mentasti expresa de forma consciente cuáles eran las intenciones de Argentina Sono Film con respecto al lanzamiento de *Brigada explosiva*. Esta declaración también nos ofrece elementos para comprender como fue diseñada la saga. Dijimos que Carreras al adaptar la picaresca al público familiar introdujo una serie de cambios en los personajes que habían creado Olmedo y Porcel. El arquetipo del piola, mujeriego y pendenciero, había dado paso a un antihéroe con iguales dosis de torpeza y picardía. Para competir con la propuesta de Aries, Argentina Sono Film creó sobre la base de esos personajes un cuarteto de simpáticos pero inútiles policías. Cada uno de ellos, interpretados por actores con extensa trayectoria en la comedia, representa una versión del mencionado arquetipo. Emilio Disi dio vida al líder fanfarrón, Gino Renni a un poco lúcido hijo de italianos, Alberto Fernández de Rosas a un estudioso torpe y Berugo Carámbula a un forzudo e infantil motociclista. En cada uno de ellos es posible encontrar elementos del piola propio de la picaresca –desprecio por la autoridad, odio al trabajo, un interés pronunciado en el género femenino–, pero fusionados con características propias del héroe –defensa del débil, lucha contra el mal–. Podemos concluir entonces que, para competir Aries, Argentina Sono Film creó cuatro antihéroes tan pero tan torpes que el destino los llevó a integrar la ‘Brigada Z’, grupo llamado así por estar conformado por los peores miembros del cuerpo de policía local.

A los arquetipos masculinos era necesario sumarles un atractivo femenino. La elegida fue Moria Casán, actriz con una extensa trayectoria en la picaresca que también fue la coestrella de *Te rompo el rating*, lo cual la acercaba a la picaresca para toda la familia. A Casán le tocó interpretar al objeto de deseo de los cuatro protagonistas, la oficial instructora Margarita Zavaleta. A diferencia de su personaje en *Te rompo el rating* en donde su sensualidad estaba morigerada, pero no ausente, aquí es explotada al máximo. Para el momento en el cual se estrenaron las dos primeras películas de la saga, Casán estaba al frente de un programa cómico televisivo, de corte picaresco, titulado *Monumental Moria* (1985-1986) en el que interpretaba una serie de personajes que hacían gala de su atractivo sexual. Para ellos Casán construyó una iconografía propia –escotes prominentes, ropa elástica que marcaba las curvas de su cuerpo, pelucas de colores llamativos– que también utilizó para darle vida a Margarita. En *Brigada explosiva contra los ninjas* (Miguel Ángel Fernández Alonso, 1986) podemos encontrar un ejemplo claro del uso del cuerpo de la actriz como atractivo a la vez que como elemento sobre el que se construye el efecto cómico. Enviados en una misión especial los miembros de la

brigada se disponen a distribuirse en distintos vehículos. Margarita, que viste un tapado que cubre todo su cuerpo sin dejar que se asome la sensualidad de la actriz, decide cambiarse la ropa por una más cómoda en uno de los autos. Sabiendo que eso implicaría un posible desnudo de su compañera, dos de los brigadistas se abalanzan sobre el auto. A continuación, en un plano que deja fuera de campo a la actriz, observamos los rostros extasiados de los hombres que miran como Margarita se cambia. Cuando ella baja del auto la vemos vestida con la misma ropa de sus personajes televisivos los cuales pronuncian la cintura y los glúteos de la actriz al mismo tiempo que el escote deja entrever parte de sus pechos. Sin llegar al uso de planos detalle que fragmenten el cuerpo de la actriz aquí también la puesta reduce al personaje femenino a un objeto de deseo al mismo tiempo que las figuras masculinas repiten el papel de *voyeurs* de los piolas característicos de la comedia picaresca.

Como señalamos previamente, no solo tomaron elementos de la picaresca para toda la familia sino también de la comedia familiar castrense como forma de distinguirse de la propuesta de Aries. Para llevar adelante esta reformulación se contrató a un guionista con amplia experiencia en films de este tipo, Salvador Valverde Calvo, responsable de ocho guiones de la saga de los superagentes. Esta serie de comedias de acción puede ser entendida como una reformulación, a tono con el gusto local, de un género que gozaba de alta popularidad a comienzos de la década del setenta, el film de espionaje. El éxito de las películas de James Bond llevó a Valverde Calvo, un hombre que podía leer el gusto del público masivo y tenía un buen ojo para detectar buenos negocios, a idear una adaptación para la pantalla grande local. Del universo Bond tomó el argumento básico, la lucha entre el bien y el mal, y uno de sus principales atractivos, las escenas de acción. Esto fue complementado con elementos de la tradición local, la inclusión de pasos de comedias a cargo de los tres héroes, y de mujeres bonitas. La fórmula resultó todo un éxito. Dada la buena repercusión que tuvieron estas películas era lógico que Argentina Sono Film convocara a Valverde Calvo para realizar el guion de una película cuyo objetivo era similar al de las comedias de los superagentes: adaptar productos extranjeros populares al gusto local. Mentasti dejaba en claro en la mencionada entrevista cómo llegó a delinear la idea de adaptar esas películas:

Yo copio: estaba *Brigada A* y yo hice *Brigada explosiva*. Estaba *Terminator* y yo hice *Exterminator*, o *Dónde está el piloto?* y yo hice *Los pilotos más locos del mundo* (s/f, 2019).

Si bien su productor declaraba que el desarrollo de la serie de ‘Brigada Z’ se llevó adelante a partir de la copia de películas exitosas extranjeras, consideramos que entenderlas únicamente

como tales es un error. Por el contrario, fueron realizadas a partir de una concepción particular del concepto ‘copia’.

Para poder comprender correctamente en qué consiste esta ‘copia’ es necesario primero caracterizar el cine que se está ‘copiando’. La década del ochenta fue un momento de profundos cambios para la industria cinematográfica estadounidense. El modo de producción que los estudios venían utilizando desde décadas previas había dejado de ser redituable. Con el firme propósito de no perder ganancias desarrollaron una serie de estrategias económicas y estilísticas. Siguiendo a Bordwell y Thompson (2019) estas pueden resumirse en dos: la fusión con otras empresas del campo audiovisual y del mundo del espectáculo con el propósito de expandir la explotación del producto fílmico, y el rediseño del *blockbuster* con el fin de lograr cuantiosas recaudaciones en pocas semanas.

Los autores señalan que los principales estudios comprendieron que la forma adecuada de combatir la pérdida de público provocada por sus principales competidores, entre los que se encontraba la televisión por cable y las nuevas formas de consumo audiovisual en el hogar, era fusionarse con ellos. Habilitados por la falta de restricciones a la concentración de empresas que impulsó el gobierno de Ronald Reagan (1981-1989) los estudios comenzaron a asociarse con firmas de la industria del entretenimiento.¹²² Esto les permitió no solo controlar la comercialización de la edición de sus películas en video sino también la de las bandas de sonido elaboradas para sus films. Sumado a esto los estudios comenzaron a diseñar una nueva versión del *blockbuster*, un tipo de película de gran presupuesto destinada a convocar a un público masivo. Su objetivo era atraer no solo a un público que asistiera regularmente al cine sino también a aquel que lo hacía esporádicamente, pero teniendo en cuenta que, de acuerdo a los estudios de audiencia, los principales consumidores de esas películas de grandes presupuestos eran los adolescentes. A su vez consideraban necesario, dada la fuerte inversión que estaban realizando, que los films debían ser diseñados de forma tal que estuviera garantizada una buena performance en el mercado internacional. Teniendo esto en mente decidieron que los *blockbusters* fueran protagonizados por grandes estrellas capaces de atraer a diversas franjas de público. Pero también que provocaran emociones deslumbrantes en la audiencia ya fuera por medio de escenas con altas dosis de violencia o de sexo y que los efectos especiales y la factura visual tuvieran un lugar destacado. Con el propósito de que formaran parte de un universo pop, los nuevos productos pasaron a estar poblados de referencias a series de

¹²² En 1985, News Corporation Ltd., cuyo dueño era el magnate Rupert Murdoch, compró 20th Century-Fox. En 1989, Sony Corporation, que ya poseía CBS Records, le compró Columbia Pictures a Coca-Cola, creando Sony Pictures Entertainment (Bordwell y Thompson, 2019).

televisión, películas y canciones populares. En paralelo al desarrollo de los films diseñaron productos vinculados a las películas capaces de ser explotadas en otros mercados (banda sonora, *merchandising*). Los estudios no se equivocaron. El público recibió con beneplácito estos films. Las pantallas argentinas no fueron ajenas a este fenómeno. Los *blockbusters* fueron estrenados en un número significativo de salas desplazando otro tipo de propuestas. El diseño elaborado por las *majors* estadounidenses también interesó al público local que convirtió a películas extranjeras de estas características en las de mayor recaudación.

Como se desprende de la declaración de Mentasti, su productora no estaba solo pendiente de lo que sucedía en la industria cinematográfica local sino también de lo que proponían los grandes estudios norteamericanos. *Blockbusters* como *Rambo II* (George P. Cosmatos, 1985) o *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985) que habían logrado llevar a las salas nacionales casi un millón de espectadores expresaban un interés de la audiencia por las películas de gran presupuesto con escenas de acción o de combate. Las limitaciones presupuestarias hacían imposible que Argentina Sono Film concretara una empresa titánica como la de producir un *blockbuster*. Por lo tanto, era necesario desarrollar una estrategia que le permitiera realizar películas que se asimilaran a lo que el público demandaba, pero acordes a las condiciones locales. En oportunidades previas, como fue el caso de la comedia familiar castrense, la comedia había resultado útil para adaptar un género extranjero al medio local. Mentasti, junto a Salvador Valverde Calvo, volvieron a recurrir a ella a la hora de ‘copiar’ el *blockbuster* de acción estadounidense. La serie de ‘Brigada Z’ partió del universo creado por el de cine de acción, pero no lo reprodujo, sino que lo reinterpretó desde la tradición local, es decir desde las particularidades de la comedia familiar castrense.

Agotado el primer ciclo de la saga, Argentina Sono Film ideó una segunda versión para poder continuar explotando el modelo. Así nació la saga de los ‘exterminators’ que estuvo conformada por cuatro películas.¹²³ En esta nueva serie de películas se profundizó el préstamo de elementos provenientes del cine de acción estadounidense, pero también del cine de artes marciales. Los guiones fusionaron argumentos de distintas películas populares entre el público joven y adolescente. En *Exterminators IV* (Carlos Galettini, 1992), la última de la serie, el núcleo central del relato estaba tomado de la comedia *Gemelos* (*Twins*, Ivan Reitman, 1988), en donde dos sujetos con físicos opuestos creían ser hermanos gemelos; pero a su vez tenía una subtrama que provenía de *Karate Kid* (John G. Avildsen, 1984), en la cual un joven debía

¹²³ *Los exterminators* (Carlos Galettini, 1989), *Exterminators II, la venganza del dragón* (Carlos Galettini, 1990), *Exterminators III, la gran pelea final* (Carlos Galettini, 1991) y *Exterminators IV, como hermanos gemelos* (Carlos Galettini, 1992).

superar sus miedos demostrando su talento como karateca en una competencia de artes marciales. Este intertexto también está presente en el título, que remite a la película de acción *Terminator* (James Cameron, 1984). Pero las referencias al cine extranjero no se limitaban a lo argumental, sino que también fueron incorporadas a la puesta en escena que, de la mano de Carlos Galettini, adquirió ribetes de pastiche.

Jameson (1999) sostiene que al igual que otros procedimientos intertextuales, el pastiche se caracteriza por la imitación de un estilo. Pero, a diferencia de lo que afirma Genette (1989) quien sostiene que este procedimiento se singulariza por llevar adelante una transformación lúdica del texto al que imita, para Jameson el pastiche es una práctica neutral. No hay una voluntad crítica ni tampoco intenciones de hacer reír a quien reconoce el estilo imitado. Es una “parodia vacía” (Jameson, 1999, p. 20). En estos films es posible encontrar una serie de citas a lo largo del metraje cuya intención no es reírse del estilo o película a la cual imitan, sino la creación de un mundo que genere en el espectador la sensación de estar frente a un símil del original. En tres de las cuatro películas de la serie los protagonistas debieron enfrentar al mismo villano, Randolph McClain, un eximio atleta de las artes marciales. En cada una de ellas, la puesta en escena construyó a la figura del villano como un remedo de diferentes astros del cine de acción. En *Exterminators III* se lo retrató como una mezcla de Jean-Claude Van Damme, protagonista de la película *El gran dragón blanco* (*Bloodsport*, Newt Arnold, 1988), film que se tomó como base para las escenas de artes marciales; y de Arnold Schwarzenegger, quien estuvo al frente de *Terminator*. Esta película es la que Galettini eligió como punto de partida para construir el ambiente en el cual vive y se desenvuelve McClain, que al igual que el personaje de la película de Cameron, es un hombre-máquina. El mundo del futuro del cual proviene el personaje interpretado por Schwarzenegger, de una oscuridad azulina y plagado de maquinarias, fue reemplazado por una fábrica abandonada iluminado por una luz de tonos azules. No solo comparten espacios similares, sino que visten de la misma forma: campera de cuero y anteojos negros. También fueron retratados llevando adelante acciones del mismo tipo utilizando encuadres similares. Deliberadamente, se buscó asimilar los personajes con el fin de que la película quedara vinculada a otras que gozaron de un público mayor. El propósito fue convocar a la audiencia local del film norteamericano y engrosar las recaudaciones de la película nacional.

El último film de la nueva saga, *Exterminators IV*, no fue un fracaso, pero tampoco un éxito

rotundo como para continuar con su explotación en los cines.¹²⁴ Sin embargo, Argentina Sono Film consideró que no todo estaba perdido y que existía la posibilidad de seguir aprovechando el modelo en otros medios.¹²⁵ La popularidad de la que gozaba Guillermo Francella en la televisión gracias al programa televisivo *La familia Benvenuto* (1991-1995) los tentó a probar suerte en la pantalla chica con un nuevo producto protagonizado por el cómico. Gustavo Yankelevich, el gerente de programación del recientemente privatizado Canal 11, rebautizado Telefé por sus nuevos dueños,¹²⁶ consideró que la idea era buena y decidió que el canal y la productora se asociaran en partes iguales en este nuevo proyecto que tuvo por nombre *Brigada Cola*. La decisión no se basó en mera intuición sino en los números que le daban las planillas de rating. Fue gracias a la proyección de diversas películas producidas por Argentina Sono Film y protagonizadas por Francella y Emilio Disi, que Telefé había logrado destronar al exitoso programa *Seis para triunfar* del podio de los programas más vistos del horario central de los días viernes (Nielsen, 2008). Con este antecedente en mente se pusieron a trabajar para trasladar a la televisión el universo desarrollado en las cuatro películas de los ‘exterminators’. Telefé resultaba el canal ideal para el desarrollo de este proyecto. Desde enero de 1990 las autoridades del canal llevaron adelante una infructuosa pelea por el rating. En ese año Telefé estaba tercero en las planillas de rating. Catorce meses después se encontraba primero habiendo desplazado del primer puesto al Canal 9 de Alejandro Romay que había liderado el rating durante los ochenta. Yankelevich y sus asesores desarrollaron una estrategia que resultó exitosa y que les permitió quedarse con parte del público que antes veía Canal 13, perteneciente a sectores acomodados de las clases medias, y fundamentalmente con gran parte del que miraba

¹²⁴ La saga ya venía sufriendo una merma de público. *Los exterminators*, el debut de la saga, tuvo 396.000 espectadores. Su segunda parte, *Exterminators II*, se mantuvo en números similares con 373.000. Con *Exterminators III* el público bajó a 260.000. La recaudación de *Exterminators IV* fue incluso menor: 172.829 (Kriger, 1994).

¹²⁵ Aries hizo lo propio unos pocos años después, pero a diferencia de Argentina Sono Film perduró más años en la pantalla chica, pero de la mano de la principal competencia, Canal 13. Los programas producidos por Aries fueron *Nueve lunas* (1994-1995), *De poeta y de loco* (1996), *Archivo negro* (1997) y *Laura y Zoe* (1998).

¹²⁶ Hacia el final del gobierno de Alfonsín se comenzó a discutir la necesidad de privatizar los canales de televisión que habían sido nacionalizados en 1974 por Juan Domingo Perón. Canal 11 y Canal 13 eran vistos, tanto por el gobierno radical como por parte de la oposición peronista, como generadores de déficit (Baranchuk, 2014; Califano, 2014). La privatización de los canales se produjo recién con la llegada de Carlos Saúl Menem al poder como parte de un proceso de achicamiento del Estado y de privatizaciones de distintas empresas nacionales – Somisa, Entel, Segba, entre otras – (Novaro, 2010). Si bien había un acuerdo entre radicales y peronistas en relación a la necesidad de privatizar los canales no lo había en la forma de llevar adelante dicho proceso. La Ley aprobada por el Congreso modificó uno de los artículos clave de la ley redactada con anterioridad por el radicalismo. Como parte del proceso de liberalización de la economía, y de reducción del control estatal sobre ella, que caracterizó al gobierno menemista se habilitó a empresas de medios a participar de la licitación de los canales. Esto generó que se fueran constituyendo conglomerados de medios cada vez más poderosos. Canal 13 pasó a formar parte del Grupo Clarín bajo el nombre de Artear S.A. mientras que Canal 11 fue adquirido por un grupo conformado, entre otros socios, por Editorial Atlántida y Televisoras Provinciales S.A. que ofertó bajo el nombre Telefé S.A (Baranchuk, 2014; Califano, 2014).

Canal 9, que formaba parte de los sectores populares. Para lograr este objetivo crearon una nueva imagen para la señal televisiva. Esta implicó un cambio en el nombre, la creación de un logo llamativo con colores vibrantes y atractivos, y una campaña publicitaria cuyo lema era “en casa somos de Telefé”. Esta consistió en una serie de *spots* en donde las principales figuras del canal eran mostradas en su hogar mirando televisión con su familia (Bilotte, 2009). En suma, Telefé buscó instalarse como un canal familiar con una programación que pudiera resultar atractiva para la diversidad de familias que habitaban la Argentina. El propio Yankelevich afirmaba:

Nuestra cultura implicó no ser transgresores, no fallarle a la gente que nos miraba, que era principalmente la familia. No queríamos traicionar o sorprender al público con alguna escena de algún programa que fuera inadecuada sabiendo que frente a la pantalla no sólo se encontraban adultos, sino que muchas veces estaban también con sus hijos (Buero, 1997, citado en Bilotte, 2009, p.61).

Para cooptar ese público Telefé puso en el aire en su horario central, una serie de telecomedias que retrataban la vida familiar porteña. *Amigos son los amigos*, *Grande pa!* y *La familia Benvenuto* fueron tres de los programas más exitosos de los tempranos noventa llegando a tener entre 40 y 60 puntos de rating. Al igual que las telecomedias mencionadas *Brigada Cola* ocupó también un lugar privilegiado en la grilla de programación del canal. Durante tres años el horario de los lunes a las 21hs fue ocupado, con muy buen rating, por este programa.

Telefé no solo era el canal ideal dado el público cautivo que tenía sino también debido a la capacidad económica con la que contaba. La privatización de los canales habilitó a las empresas privadas que formaban parte del grupo accionario a llevar adelante una serie de inversiones que ampliaron los capitales y que permitieron que el canal desarrollara una estructura de producción adecuada para realizar programas de calidad. La ficción, tanto la destinada al público familiar como la dirigida al público adulto, fue realizada a partir del formato unitario, es decir, de programas emitidos una vez a la semana. A diferencia de la tira diaria, cuyo ritmo de producción era vertiginoso, este formato permitía dedicarle un tiempo considerable tanto a la preproducción como a la grabación y la posproducción. Dado los altos requerimientos para su desarrollo solían ser programas de presupuesto elevado (De Nicola y Gabe, 2004). La fusión de capitales de Argentina Sono Film y Telefé permitió a los realizadores del programa contar con un presupuesto abultado para afrontar los gastos de producción. Gracias al elevado

presupuesto pudieron convocar como cabeza del elenco a Guillermo Francella, actor que ya se había convertido en una figura convocante y por ende de sueldos elevados, así como también lograron contratar un equipo de guionistas encabezado por Juan Carlos Mesa, con amplia experiencia en la TV y en la telecomedia. A su vez, les fue posible llevar adelante un despliegue de producción poco frecuente en la televisión, pero necesario para el género de acción. La pantalla chica tuvo gracias a *Brigada Cola* escenas con explosiones, persecuciones en autos y helicópteros, peleas de artes marciales y hasta robots, entre otros atractivos.

El año 1994 marcó el fin de *Brigada Cola*. Con Francella alejado y dedicado a otra telecomedia de corte picaresco, *Un hermano es un hermano*, se decidió recurrir a figuras con contrato con el canal y no por completo ajenos al universo del programa. A pesar del elenco renovado y del nuevo horario el rating no acompañó y el programa finalizó. A esto se sumaba que los canales de televisión no estaban atravesando un buen momento económico como a comienzos de la década. La estabilización de la economía que se produjo a partir del plan de convertibilidad aplicado en 1991 por el ministro de economía Domingo Cavallo había permitido a los canales de televisión incrementar su nivel de inversión gracias al aporte de dólares realizado por capitales extranjeros. Esta situación cambió a partir de 1994, producto de la crisis de la bolsa mexicana que afectó gravemente a la economía argentina dado que la efectividad del plan elaborado por Cavallo dependía fuertemente de lo que sucedía con el mercado internacional (Novaro, 2010). Como resultado de esto los canales dejaron de invertir en programas caros como *Brigada Cola*.

Sin embargo, la relación entre Argentina Sono Film y Telefé no terminó aquí. Tampoco fue el final de la comedia para toda la familia. Como forma de afrontar la grave crisis que aquejaba a la industria cinematográfica local, en noviembre de 1994 se promulgó un nuevo marco regulatorio para el sector audiovisual. La Ley N° 24.377/94, más conocida como Ley de cine, permitió que se incrementaran sustancialmente los recursos pertenecientes al fondo de fomento cinematográfico a partir de la imposición de un impuesto al alquiler y la venta de material audiovisual y otro a la exhibición de películas en canales de televisión. También, con la voluntad de desarrollar un cine industrial de corte comercial, la ley incentivó a empresas ligadas al mundo televisivo a que participaran en el negocio cinematográfico. Esto permitió que los dos canales más importantes del período, Canal 13 y Telefé, desembarcaran en el mundo del cine. 1997 fue el año en que Canal 13, con la taquillera *Comodines* (Jorge Nisco, 1997), y Telefé, en sociedad con Argentina Sono Film, con la exitosa *La furia* (Juan Bautista Stagnaro, 1997), comenzaron a competir por la taquilla en los cines. Ante el buen resultado del primer proyecto, se animaron a continuar produciendo películas y comenzaron a desarrollar, de la

mano de una estrella de su canal, Guillermo Francella, una nueva versión de la comedia para toda la familia.

Con su nuevo film, *Un argentino en Nueva York* (Juan José Jusid, 1998), se alejaron expresamente del modelo de la picaresca para toda la familia que había colaborado con el estrellato de Francella para llevar adelante una relectura de la comedia familiar de los sesenta y setenta que tenía a los conflictos intrafamiliares como eje. Una película destinada al público familiar que tuviera el sello de Telefé no podía retomar por completo el modelo de la saga elaborado por Argentina Sono Film en los ochenta. Como primera medida, uno de los principales elementos de la modalidad, las mujeres atractivas con ropa ajustada, fue eliminado. En segundo lugar, llevaron adelante una serie de modificaciones en el personaje estereotípico de Francella, quien sin abandonar por completo su viejo personaje de galán de barrio, se acercó al modelo elaborado por Sandrini en sus últimos años, el de un padre asombrado por el mundo moderno que no logra comprender a sus hijos. Por último, incorporaron a la trama un elemento novedoso y atractivo para el público joven, la música. El conflicto entre generaciones permitía colocar como contrafigura de Francella, quien interpretaba a un músico de una orquesta sinfónica, a alguien popular entre el público infantil y adolescente. La elegida fue la joven actriz Natalia Oreiro cuyo personaje, enemistado con su padre, estaba interesado en un género musical opuesto, la música pop. Telefé y Argentina Sono Film estaban resueltos a explotar todos los frentes por lo que también decidieron que la película tuviera una banda sonora comercializable cantada por la joven actriz. Con el fin de instalar a Oreiro como cantante, la película fue promocionada con la canción que ella interpretaba; el videoclip de la canción principal circuló por todos los programas de no ficción que tenía el canal y pasó a formar parte de la lista de difusión oficial de las radios Continental y FM Hit que eran parte del mismo conglomerado de medios que Telefé. El éxito arrollador de *Un argentino en Nueva York* impuso un nuevo modelo de comedia Apta para Todo Público dejando en el olvido a la picaresca para toda la familia que solo volvería a la pantalla de los cines años después con muy malos resultados.¹²⁷

¹²⁷ Casi diez años después de *Un argentino en Nueva York* Argentina Sono Film intentó reflotar el viejo modelo y puso al frente del proyecto a Rodolfo Ledo. Los primeros intentos con Francella como protagonista tuvieron una recepción aceptable. Cuando Ledo reflató la saga de los bañeros de la mano de figuras popularizadas por el programa de televisión *El show de Video Match* la respuesta no fue la misma. El último exponente de esta modalidad, *Bañeros V* (Rodolfo Ledo, 2018) no superó los 150.000 espectadores.

Entre colimbas y Falcon verdes: las huellas del contexto sociopolítico en la picaresca para toda la familia

Agradecemos la colaboración
del Ejército Argentino

Cartel al inicio de *Los colimbas
se divierten*

El propósito de este apartado es analizar en qué medida estas películas se vinculan con el contexto político y económico en el cual fueron realizadas. Si bien no tuvieron la intención de comentar críticamente el tiempo en el que vivían sus realizadores y su público, en tanto eran comedias de mero entretenimiento, la realidad circundante se filtró dejando su marca en los relatos. Son películas en las que, a pesar de su espíritu escapista, es posible observar las huellas del clima que se vivió en el país a lo largo de la descompresión de la dictadura cívico-militar, así como también las discusiones que se dieron durante la postdictadura en relación al accionar de las Fuerzas Armadas durante el período 1976-1983.

Muy tempranamente, ya en la primera de las picarescas aptas para todo público, *Los fierecillos indomables*, podemos encontrar las mencionadas tensiones entre la voluntad escapista de las películas y la realidad que igualmente se inmiscuye. El personaje protagónico de esta película, un maestro autoritario que posee un vínculo conflictivo con sus estudiantes, lleva el particular nombre de Alberto Videla. Al igual que todos los personajes que encarnó Olmedo a lo largo de su trayectoria porta el mismo nombre de pila que el actor, pero a diferencia de ellos comparte apellido con un sujeto de carne y hueso con peso en el mundo de la política nacional, el dictador Jorge Rafael Videla. Tyson Echelle (2017) señala que en el nombre elegido se puede ver una crítica al régimen en decadencia. Desde nuestro punto de vista, no hay elementos textuales en la película, ni en las trayectorias de Olmedo, Porcel o Carreras que puedan justificar esa lectura. Por el contrario, el cine de Carreras fue siempre, incluso en dictadura, un cine conservador en defensa de los mismos valores que impulsaba el gobierno militar: Dios, Patria y Familia. Olmedo, por su parte, fue alguien que si bien no fue crítico de la dictadura tuvo problemas con la censura por una broma que dejó en evidencia muy tempranamente lo problemático que era para los militares cualquier referencia a los desaparecidos.¹²⁸ Antes que un actor con voluntad

¹²⁸ Entre 1973 y 1976 Olmedo estuvo al frente de un programa cómico televisivo llamado *El chupete*. En 1976, como parte de la promoción de la nueva temporada, antes del primer programa Canal 13 colocó una placa que anunciaba la desaparición de Olmedo. El texto que leía el locutor del programa daba a entender que Olmedo había fallecido. Rápidamente las agencias de noticias se hicieron eco de la novedad y los noticieros anunciaron su muerte. A los pocos minutos, con el programa ya iniciado, el actor se hizo presente en el piso y ante las cámaras gritaba que solo se había demorado. El chiste no gustó a las autoridades militares a cargo de los medios. El director del programa, Edgardo Borda, y el guionista Oscar Viale fueron despedidos, su colega Humberto Ortiz reprendido,

de criticar a Videla a través del humor, era alguien que siempre buscó mostrarse como apolítico con el fin de no volver a tener inconvenientes.¹²⁹ La posibilidad de que un personaje llevara ese nombre, antes que una crítica puede ser entendida como la prueba de que la censura se había vuelto más laxa y que permitía el uso de nombres y de palabras que antes hubieran provocado la ira de los censores y de los jerarcas militares.

Otro ejemplo de esta tensión podemos encontrarlo en las tres películas que conforman la serie de 'los colimbas'. A mediados de 1985 Aries Cinematográfica comenzó la producción de *Los colimbas se divierten*, la primera de los tres films que conforman la serie, con el fin de estrenarla en febrero, en plenas vacaciones de verano. Una vez enterado del proyecto, Héctor Olivera dudó de la pertinencia del mismo, y decidió hablar con su socio Luis Osvaldo Repetto, encargado de producir las películas de la dupla. En su libro de memorias relata el episodio:

bajé presuroso al primer piso de Aries y, desde la puerta espeté: - Luis, cuando todo el mundo está pendiente del juicio a los comandantes ¿ustedes están preparando una película sobre conscriptos y milicos? Respuesta: - A nuestro público lo del juicio le importa un carajo, vas a ver. Y lo vi: cuando se estrenó, *Los colimbas se divierten* fue uno de los mayores éxitos de los cómicos (Olivera, 2019, p.259).

La indiferencia frente al juicio a las Juntas Militares no fue solo del público, y de los realizadores de la saga, sino también de la crítica. Las reseñas de los principales diarios no hicieron referencia alguna a lo problemático que podía llegar a resultar el hecho de que mientras se sucedían los juicios a las Juntas se estrenaran películas que narraban historias en donde el mundo de las milicias era retratado de forma tan liviana. La falta de discusión en torno a la representación de las Fuerzas Armadas por parte de la crítica y de otros actores del campo cinematográfico, sumado al éxito arrollador de público, da cuenta de cómo se había naturalizado la presencia de películas de este tipo en las pantallas nacionales.

y el director de programación, Gerardo Mariani, fue obligado a renunciar. Olmedo fue instado a pedir perdón ante las cámaras. A los pocos meses el programa fue levantado (Tizziani, 1992).

¹²⁹ El mismo año en que fue censurado Olmedo participó de una actividad organizada por el Ejército. Se presentó, junto a otros artistas, frente a una división de conscriptos de la Marina. El objetivo de la actividad era distender a los jóvenes militares que estaban haciendo el servicio militar. De acuerdo al testimonio del actor no era la primera vez que realizaba actividades similares. Sus biógrafos señalan que solía visitar hospitales de niños disfrazado como su personaje Piluso pero no hacen referencia a su actuación en ámbitos castrenses. Es probable que esta actividad haya sido un intento por parte de Olmedo de congraciarse con las autoridades a las que había molestado (S/f, 1976; Yomal, 1985).

Si bien no fueron concebidas como films de propaganda de la dictadura, si es posible encontrar en ellas una serie de elementos que colaboran con la construcción de un discurso conservador que reivindica el mundo castrense y sus valores. Al igual que en las comedias familiares castrenses de los setenta el servicio militar es retratado como un lugar afable y de confraternización. Diversas escenas muestran a militares de distinto rango compartir momentos de distensión mientras toman mate y comen facturas. Los castigos físicos y el maltrato por el cual era conocida 'la colimba' no tienen lugar en estas comedias. Son reemplazados por situaciones humillantes retratadas de forma cómica. En *Rambito y Rambón, primera misión* vemos como los protagonistas son obligados a tener que caminar por el extenso playón del cuartel en el cual habitan al mismo tiempo que deben señalarse y gritar "soy bolas tristes". Cuando se cruzan con un cura y deben pronunciar la frase humillante se produce el remate cómico de la situación. Los dos personajes inventan una serie de palabras inexistentes que simulan ser latín en reemplazo de la grosera frase impronunciable frente a una autoridad eclesiástica. El retrato de la vejación que sufrían los colimbas se ve anulado por el efecto cómico que produce el *gag* descripto.

Los números musicales también tienden a crear la ilusión de que el servicio militar es un ámbito acogedor. En la mencionada comedia, la actriz Leticia Laurenz, frente a un grupo de extras que dan vida a colimbas, interpreta *El sol del 25*¹³⁰ una popular canción folclórica con letra patriótica. La puesta en escena elaborada para este fragmento sigue los parámetros construidos por Aries en sus documentales telúricos. Un plano general registra la totalidad de la acción. En el centro, con guitarra criolla en mano y frente con un fogón, se colocó a Laurenz quien entona la mencionada canción. Mientras se escucha la letra, que reivindica el accionar de los jefes militares que formaron parte del proceso de independización de España, la cámara se detiene en los rostros sonrientes de los militares de mayor jerarquía que parecen identificarse con lo que dice la canción.¹³¹ El Ejército argentino aparece así, como heredero de los héroes del panteón nacional. La representación que se construye en estas películas de los militares que

¹³⁰ Los autores de este gato fueron Diego Lombardi y Santiago Rocca. La compusieron en 1910 como parte del Centenario de la Revolución de Mayo. La popularizó el dúo conformado por Carlos Gardel y José Razzano.

¹³¹ La letra completa de la canción dice: Ya el sol del veinticinco viene asomando.../Ya el sol del veinticinco viene asomando.../y su luz en el Plata va reflejando.../y su luz en el Plata va reflejando.../ ¡Oíd! Ya lo anuncia la voz del cañón/Icemos al tope nuestro pabellón.../Y las campanas mezclan sus alborotos al de las dianas.../ ¡Viva la Patria!, se oye y el clamoreo.../ ¡Viva la Patria!, se oye y el clamoreo.../Y nos entra en la sangre cierto hormigueo.../y nos entra en la sangre cierto hormigueo.../Al pueblo, al gauchaje hace el entusiasmo temblar de coraje/Y hasta parece que la estatua 'e Belgrano se estremeciese.../Al blanco y al celeste de tu bandera.../contempla victoriosa la cordillera.../contempla victoriosa la cordillera.../Pa' traerte laureles cruzaron los Andes San Martín, Las Heras, Soler y otros grandes.../Y ya paisanos... ¡fueron libres los pueblos americanos!

ocupan cargos jerárquicos no solo fue desarrollada de espaldas al hecho de que los verdaderos jefes estaban siendo juzgados por crímenes de lesa humanidad, sino que además busca mostrarlos como sujetos afables y heroicos.

En estas comedias no solo es posible observar la naturalización de las ideas defendidas por las autoridades militares sino también las prácticas represivas llevadas adelante por miembros de las Fuerzas Armadas. El Ford Falcon verde se convirtió en un símbolo de la represión en tanto fue el automóvil elegido por los grupos de tareas militares para secuestrar personas y hacerlas desaparecer. Todavía en dictadura, películas como *Tiempo de revancha* denunciaron el uso de este automóvil como herramienta en secuestros y asesinatos. En la vereda opuesta, *Brigada en acción* mostraba cómo la policía actuaba contra narcotraficantes subidos a autos de esta marca y color sin patente (fig. 3.11). En *Brigada explosiva contra los ninjas* podemos encontrar una situación similar a la del film de Ortega. Al grupo policial que es destinado a una misión especial, y secreta, le es asignado un Falcon verde sin identificación como medio de transporte (fig. 3.12). Al igual que las comedias castrenses realizadas en dictadura, los héroes de esta comedia manejan el mismo auto utilizado por las fuerzas represivas. La presencia del Falcon verde sin patente en el film de Ortega tenía la voluntad de legitimar y presentar como legal el accionar ilegal de las Fuerzas Armadas. En el uso de este vehículo en la película de *Brigada Z*, en cambio, lo que se puede apreciar no es la voluntad de ejercer una defensa del régimen dictatorial sino, parafraseando a Repetto, un desinterés por parte de los hacedores del film de evitar trabajar con material que podía resultar sensible para una sociedad que estaba juzgando genocidas. El motivo de esta falta de preocupación puede encontrarse en la idea que tenían acerca de su público ideal. A niños y sectores de adolescentes poco informados del pasado reciente de su país, les importaba poco estos detalles. Eran incapaces de detectarlos. Esto no impide interpretar en su uso una naturalización de las prácticas llevadas adelante por las fuerzas de seguridad durante la dictadura cívico-militar.



Figura 3.11



Figura 3.12

Conclusiones

Como señala Geoff King (2012) la comedia se transforma a medida que las sociedades cambian y los paradigmas sociales se modifican. Las demandas del público y las modificaciones al interior del campo cultural hacen necesario que las producciones culturales, y en particular la comedia, se adecúe a las nuevas exigencias con el fin de no perder público. En este sentido es que Aries se vio en la necesidad de actualizar el perfil de Olmedo y Porcel para adecuarlo a las nuevas coyunturas del campo cinematográfico. Para lograrlo fue fundamental la contratación de Enrique Carreras, el director que más éxito logró dentro de la comedia para toda la familia. El modelo propuesto por la productora y el director fue tan productivo que terminó convirtiéndose en fórmula copiada por las otras dos productoras grandes que quedaban en pie en los ochenta. Si bien Olmedo y Porcel lograron ser exitosos en el terreno de la comedia de entretenimiento familiar, el proceso mediante el cual se dieron los cambios necesarios para su relanzamiento implicó una serie de ensayos que no siempre fueron logrados. *Te rompo el rating*, la película Apta para Todo Público realizada con anterioridad a que ambos cómicos se decidieran a ahondar en el terreno del humor familiar, puede ser entendida como una obra de transición entre ambas variantes. Por un lado, funciona como punto de partida para la saga de comedias dirigidas por Carreras. Por el otro, es todavía una producción vinculada al pasado picaresco de sus protagonistas. La campaña publicitaria diseñada por Aries y Aler, y la reacción que generó en parte de la prensa, da cuenta de esa ambigüedad. A pesar de ello, el modelo propuesto por Aries y Sofovich fue el punto de partida a partir del cual Carreras llevó adelante una reformulación del producto para poder continuar con su explotación.

El cine con el que Carreras era identificado por el público y por la industria local estaba en las antípodas de las comedias que Olmedo y Porcel habían protagonizado para Aries. Sin embargo, su extensa experiencia dirigiendo a artistas de diverso tipo le permitió adquirir las herramientas necesarias para llevar adelante la adecuación del perfil de los cómicos a las necesidades de la nueva modalidad. Su habilidad para desarrollar productos aptos para todo público fue fundamental a la hora de construir películas que pudieran satisfacer al nuevo público que se buscaba interpelar, los jóvenes y adolescentes, y a los espectadores fieles de la vieja picaresca. Su instinto comercial fue clave a la hora de pensar qué elementos extra cinematográficos incorporar a los films para atraer al público joven a las salas. Su ductilidad para trabajar con pocos recursos resultó ideal para Aries, que estaba decidida a invertir poco y obtener sumas elevadas como ganancias por estas películas. Las innovaciones que propuso Carreras lograron

que las películas de esta nueva modalidad tuvieran como promedio un millón de espectadores. Ayala y Olivera no se arrepintieron de su decisión.

Cuando Aries y Carreras comenzaron con la producción de este tipo de comedias no se estrenaban obras similares. Una vez que se probó el éxito de la fórmula la competencia empezó a desarrollar su propia versión del modelo. Mentasti y Scaella, al frente de Argentina Sono Film, partieron de la modalidad exitosa que la competencia puso en el mercado, la picaresca para toda la familia, y con el fin de darle una identidad propia y distinguirla de su principal competencia, la fusionaron con elementos de distinta procedencia. Si bien recurrieron a la comedia familiar castrense, lo que singulariza al modelo elaborado por la Argentina Sono Film es la incorporación de componentes de una fórmula desarrollada en el extranjero, el *blockbuster*. Ante la imposibilidad material de crear una versión local de este tipo de películas, llevaron adelante una serie de comedias en donde se ‘copia’ su estilo sin la voluntad de criticar ni de reírse lúdicamente del texto imitado. Se buscó crear un símil de las películas de acción con el fin de atraer al público de los *blockbusters*.

Para comienzos de los noventa la picaresca para toda la familia había perdido su público en los cines. A pesar de haberse convertido en una modalidad remanente (Williams, 2012) se continuó con su explotación en la televisión. Mientras que el cine argentino atravesaba una profunda crisis que dificultaba la producción, la televisión recientemente privatizada gozaba de buena salud gracias a la inyección de dólares que los nuevos dueños decidieron invertir para modernizarla y ganar el mercado. En este contexto, una de las productoras con mayor antigüedad en el campo cinematográfico, pero con escasos capitales, Argentina Sono Film, y un nuevo canal de televisión con mucho dinero disponible, Telefé, se unieron para desarrollar una versión televisiva de la picaresca para toda la familia. Esta unión no sólo produjo *Brigada Cola* sino también una serie de nuevas comedias destinadas al público familiar que dejaron de lado la modalidad picaresca y resemantizaron la comedia familiar de los sesenta. La adaptación a la televisión no fue el único intento de mantener vigente una modalidad cómica remanente. A estos fines, en el capítulo siguiente estudiaremos los cruces y las relaciones entabladas entre la picaresca y otras modalidades cómicas: la comedia testimonial y la comedia romántica.

Capítulo IV: Relecturas en clave picaresca de otras modalidades cómicas

Introducción

En el capítulo anterior analizamos en detalle el proceso por medio del cual se constituyó y desarrolló la modalidad cómica a la cual denominamos comedia picaresca para toda la familia. Analizamos la forma en que el cine picaresco, habilitado por la emergencia y la expansión del destape, contaminó y transformó la comedia para toda la familia, dando vida a una nueva variante cómica que resultó atractiva para el público y generó cuantiosas ganancias para las productoras. Señalamos que este proceso de transformación de la picaresca puede ser pensado a partir de los planteos de Rick Altman (2000) que entiende que estas reformulaciones son propias de los géneros cinematográficos, los cuales son inestables y 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. Siguiendo estas ideas, en el cuarto capítulo nos detendremos en una serie de obras que tienen un vínculo particular con la comedia de corte picaresco. Si bien diferentes, comparten la particularidad de recurrir a elementos propios de este cine con el propósito de renovar una modalidad cómica ya establecida y volverla llamativa para un amplio espectro de espectadores. Sin embargo, no todas consiguieron aunar ambos mundos de forma coherente. Al detenernos en estos trabajos podremos establecer cuáles fueron los alcances de la influencia de la picaresca en otros modos de la comedia cinematográfica desarrollados durante los primeros años de la postdictadura.

El capítulo estará dividido en dos grandes apartados. En el primero, se abordarán los intercambios entre la comedia testimonial (Paladino, 1994a) y la comedia picaresca. Iniciaremos el análisis con una breve historización del modo testimonial para luego establecer las características que esta modalidad desarrolló luego del estreno de *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), película que resultó modélica para quienes continuaron desarrollando este cine en décadas posteriores. A continuación, nos detendremos en dos obras, *Se acabó el curro* (Carlos Galettini, 1983) y *La clínica del Dr. Cureta* (Alberto Fischerman, 1987), con el objetivo de analizar los resultados de la unión de dos registros tan distintos. Nos interesa indagar hasta qué punto la inclusión de elementos picarescos, que tenían un propósito fundamentalmente comercial, resultó útil para construir una representación crítica de la clase media, objetivo principal de las comedias testimoniales. Se abordará cómo penetró el contexto político y económico en estas comedias en donde hay una voluntad expresa de hacer un comentario sobre el tiempo presente. En el segundo apartado, se trabajarán los vínculos entre la variante sofisticada de la comedia

burguesa (Kelly, 2019) y la picaresca. En una primera sección se analizará la emergencia de la comedia de fiesta y su posterior reformulación por parte del director Enrique Carreras. Luego nos detendremos en un conjunto de películas realizadas durante la década del setenta, a las que agrupamos bajo la etiqueta comedia brillante erótica (De Grazia, citado en s/f, 1988), ya que entendemos que, si bien distintas, estas piezas releen la comedia sofisticada desde la tradición de la picaresca. Estudiar estas películas nos permitirá entender el proceso por medio del cual la industria cinematográfica nacional recurrió a una modalidad cómica dominante para diseñar y pensar formas alternativas de comicidad. Finalmente haremos lo propio con las reinterpretaciones realizadas durante la postdictadura con el propósito de examinar qué tipo de reinterpretación se realizó de la comedia sofisticada, desde la picaresca, en un momento en el cual el destape había trastocado esta modalidad. A su vez, ahondaremos en la lectura que estos films hicieron del contexto social y político en el cual fueron realizados.

De la comedia testimonial a la comedia testimonial picaresca

I. La comedia testimonial

Señalamos en el capítulo anterior que la comedia picaresca fue desde sus inicios una de las modalidades cómicas más populares del cine argentino. Sin embargo, la industria cinematográfica local también desarrolló otros productos cómicos populares en aquellos años. Gracias a la explotación de la comedia para toda la familia, Argentina Sono Film, al igual que productoras más pequeñas, pudieron continuar realizando películas que generaran grandes ganancias y así mantener en funcionamiento la decaída maquinaria del cine nacional. Pero los sesenta también fueron los años en los que se constituyó un cine independiente de la industria. Este no sólo se alejó de los cánones de producción característicos del cine clásico al renegar del uso de estrellas para los papeles principales, elegir abordar temas con poco atractivo comercial y desarrollar una puesta escena que rompía con la transparencia propia de la narración cinematográfica tradicional, sino que también se diferenció en el tratamiento particular que llevó adelante de los géneros creados y explotados por el modelo industrial. Esto es factible apreciarlo en el abordaje realizado en las pocas comedias que produjeron los realizadores de la generación del sesenta.

Si bien existieron una diversidad de propuestas cómicas a los largo de los años en los cuales imperaron el sistema de estudios es posible afirmar, a grandes rasgos, que existieron dos tendencias dominantes, aquella que tuvo por héroes a personajes de la clase trabajadora y cuyos

personajes protagónicos fueron encarnados por figuras del campo popular, entre ellos Luis Sandrini y Nini Marshall, y aquella que ambientó sus historias en espacios sofisticados propios de las clases medias altas y que fue estelarizada por Mirtha Legrand y Ángel Magaña, entre otros.¹³² El objetivo principal de estas películas, sin importar en que grupo las ubiquemos, era el divertimento. Buscaban provocar una risa franca en sus espectadores. Hubo directores – Manuel Romero, Carlos Schlieper– que también se propusieron realizar comentarios sobre la sociedad por medio de sus obras, pero el propósito principal de los estudios era producir películas en las cuales primara la diversión antes que la crítica social. Cuando las nuevas generaciones decidieron incursionar en la comedia tomaron la decisión contraria a la de los productores del cine clásico-industrial. El cine cómico se convirtió, antes que en un medio para el entretenimiento del público, en un vehículo para denunciar la hipocresía de la sociedad contemporánea. De la mano de estos directores nóveles –Simón Feldman, Ricardo Alventosa – la comedia dio un vuelco hacia la sátira.

Linda Hutcheon (1981), sostiene que la sátira es una forma literaria que tiene por fin ridiculizar a la vez que cuestionar formas de comportarse o de pensar propias de una época. Se caracteriza por construir un discurso de tinte cómico que tiene como finalidad corregir los vicios o ineptitudes del comportamiento humano que el texto critica. Esto provoca una “risa ridiculizante con fines reformadores” (1981, p. 31) que solo funciona si el lector, que también es blanco de la crítica del texto, comprende lo que la obra está queriendo decir. Peter Berger (1999), por su parte, entiende que la risa satírica tiene como característica principal el uso agresivo de lo cómico. Es utilizada por quienes la practican como una herramienta para desacreditar a un enemigo. Los blancos a los que están destinados los comentarios satíricos suelen ser instituciones con peso dentro de una sociedad (religiosas, económicas, políticas, culturales) o contra sujetos relevantes al interior de una comunidad. A diferencia de Hutcheon, para Berger, la sátira no tiene una función reformadora o educadora, sino que posee una función bélica. Es un arma para luchar contra aquello que es injusto. En determinadas circunstancias, incluso puede llegar a ser un acto político y de resistencia.¹³³

Podemos encontrar este uso de lo cómico en dos films de directores pertenecientes a la generación del sesenta: *El negocio* (Simón Feldman, 1959) y *La herencia* (Ricardo Alventosa,

¹³² En la segunda parte de este capítulo ahondaremos con mayor detalle en este tipo de comedias.

¹³³ Berger señala que la sátira ha sido una herramienta utilizada en Europa para combatir regímenes autoritarios que intentaron disciplinar al cuerpo social. Destaca como obras ejemplares de la sátira *Rebelión en la granja* de George Orwell en la cual el escritor critica fuertemente el ascenso al poder de Stalin en la U.R.S.S y el proceso de burocratización de la revolución rusa, y los trabajos del austríaco Karl Krauss en los cuales atacó con pasión lo que considera un peligro para la sociedad (la corrupción de los gobiernos de turno, el desarrollo de la primera guerra mundial, el ascenso del nazismo).

1964). En ambos casos nos encontramos con películas en las cuales la sátira está construida por medio de la incorporación de artificios que rompen con la transparencia del relato clásico. En la primera, Feldman lleva adelante una crítica del mundo de la política, en particular del peronismo, y de su líder Juan Domingo Perón, recientemente depuesto. En este film, por medio del uso de recursos provenientes del humor gráfico,¹³⁴ se efectúa una caricatura de los profesionales de la política, que son retratados como corruptos y demagogos, y de sus votantes, cuya ingenuidad les impide ver el verdadero rostro de quienes los gobiernan. En la segunda, Alventosa tiene como blanco la hipocresía y los valores de la clase media. A través del humor negro realiza un retrato aterrador del mundo gris en el que viven los trabajadores de cuello blanco. Con un claro posicionamiento de izquierda, que le valió problemas con la censura, el film ataca el consumismo y la constante exigencia de productividad propia del sistema capitalista.

La sátira no fue trabajada solo por los directores de la generación del 60. Por el contrario, fue también abordada por realizadores cuyo cine se encontraba alejado de las concepciones estéticas y comerciales que estos directores promovían. Es el caso de Héctor Olivera quien en 1973 estrenó la comedia *Las venganzas de Beto Sánchez* cuyo guion escribió en conjunto con el dramaturgo Ricardo Talesnik. Esta película narra la historia de un hombre de clase media baja que, harto de una vida que no lo satisface, decide vengarse de todos aquellos que lo condenaron a llevar una existencia gris. Detrás de cada una de las humillaciones a las que Beto somete a sus víctimas se esconde una crítica a instituciones clave de la sociedad argentina (la escuela, el ejército, la familia) pero también a su propia clase: la clase media porteña. Esta será también la principal víctima de la sátira elaborada por otras películas contemporáneas al film de Olivera: *Juan que reía* (Carlos Galettini, 1976) y *No toquen a la nena* (Juan José Jusid, 1976). Ambas contaron con un guion escrito por Oscar Viale¹³⁵ y Jorge Goldemberg quienes, al igual que Talesnik, también escribieron textos dramáticos. Las tres películas comparten un universo en común el cual está íntimamente relacionado a la poética teatral de los autores del libro. De acuerdo a Osvaldo Pelletieri (1997) la obra realizada por estos dramaturgos puede incluirse dentro de lo que el investigador denominó realismo híbrido en el cual el realismo ortodoxo que caracterizó a la primera fase del realismo reflexivo¹³⁶ se vio transformado por la

¹³⁴ El guion de la película fue coescrito por Feldman y el historietista y dibujante Oski (Oscar Conti).

¹³⁵ El aporte de Viale también será relevante en la relectura de la comedia sofisticada que el cine picaresco realizó en la década del setenta. Estas películas serán analizadas en la segunda parte de este capítulo.

¹³⁶ Pelletieri (1997) entiende por realismo reflexivo un teatro de tesis de corte realista que emergió a comienzos de los años sesenta con la obra *Soledad para cuatro* (1961) de Ricardo Halac. Desde su punto de vista, surge de la fusión de la poética del dramaturgo Arthur Miller con la textualidad realista desarrollada previamente en el país. La entiende como una versión superadora de las limitaciones de modelos realistas previos, a los cuales concibe

inclusión de procedimientos provenientes del teatro popular –sainete, grotesco, varieté– pero también de otras expresiones teatrales –absurdo, expresionismo– lo que implicó que el teatro realista de tesis descubriera al humor como una herramienta para la crítica social.

Al igual que en las obras del realismo híbrido en estas películas el mundo ficcional tiene su epicentro en lo cotidiano. El hogar, el barrio y los ámbitos laborales son los espacios en los cuales se desarrollan los conflictos. Siguiendo los presupuestos de esta fase del modelo realista aparecen trastocados y satirizados toda una serie de valores e ideas características de la clase media que el espectador modelo sentía como propios. Se los caricaturiza con el fin de poner de manifiesto la inactualidad de ciertos códigos sociales al mismo tiempo que se denuncia la presión que el sistema ejerce sobre los miembros de dicho estrato social. Fundamentalmente se ponen en cuestión una serie de valores y aspiraciones característicos de la clase media porteña (la posibilidad del ascenso social, el acceso a bienes materiales, la defensa de la moral sexual), que los autores entienden como negativos, con el fin de que los espectadores reflexionen sobre su comportamiento y sus consecuencias y corrijan su accionar. En *Juan que reía*, su protagonista termina solo luego de verse desbordado por la crisis que se desata producto del robo de un auto, su herramienta de trabajo. El mundo estable en el que vivía se derrumba y comienza a comportarse de forma poco ética. Las acciones que lleva adelante para recuperar un objeto material lo alejan de su familia y de sus amigos. *No toquen a la nena* por su parte, narra la historia de una familia tipo de clase media cuya vida, aparentemente armónica, se ve alterada cuando su hija menor de edad queda embarazada. La película hace particular hincapié en las dificultades que tiene el patriarca familiar para enfrentar la situación. Luego del golpe de Estado que se produjo en 1976 ya no fue posible realizar comedias como las mencionadas en las cuales se planteaban críticas a las mismas instituciones que la dictadura cívico-militar defendía. Prueba de ello es que *No toquen a la nena*, realizada con anterioridad al golpe, pero estrenada con posterioridad, logró llegar a las salas luego de que su director aceptara una serie de cortes.¹³⁷ Sin embargo, en 1982, todavía en dictadura, volvieron a realizarse películas de este tipo.

Como señalamos en capítulos anteriores en 1981, luego de la asunción de Viola como presidente, comenzó un proceso de apertura política y cultural que duró poco tiempo debido a que sectores de las Fuerzas Armadas lo obligaron a renunciar. En este contexto se produjo un

como ingenuamente objetivista, debido a que abandona la pretensión de fidelidad a la realidad en la creación artística y la reemplaza por un postulado que sostiene que es necesario recurrir a ciertos artificios para poder recrear la realidad.

¹³⁷ El film fue incluso prohibido en Córdoba por el general Luciano Benjamín Menéndez para quien era una obra subversiva debido al cuestionamiento que realizaba de la sociedad y de la familia (Insaurrealde, 2005).

relajamiento de las medidas de censura por parte del Estado al mismo tiempo que muchos artistas exiliados pudieron volver a trabajar al país. Esto motivó un proceso de reactivación del campo cultural que permitió una gradual revitalización de una cultura progresista que se caracterizó por recuperar elementos de la cultura moderna y politizada destruida por el régimen. Esta producción intentaría, dentro de los límites que aún imponía la dictadura, comprometerse políticamente y denunciar el carácter antipopular de las medidas que tomaban las autoridades del gobierno de facto.

Entre las películas críticas del régimen realizadas en este período se encuentra la comedia *Plata Dulce* (Fernando Ayala, 1982). Para la confección del guion, basado en una idea del productor Héctor Olivera, Aries Cinematográfica convocó a dos de los guionistas que habían escrito algunas de las comedias testimoniales de la década del setenta: Oscar Viale y Jorge Goldemberg. A la hora de reescribir el tratamiento elaborado por Olivera los escritores retomaron el modelo que habían desarrollado para *Juan que reía* y *No toquen a la nena*: la comedia costumbrista con elementos grotescos. Los tópicos característicos del realismo costumbrista habían resultado efectivos para lograr una identificación entre los protagonistas y el público modelo de estos films cómicos. Es por ello que la película se detiene en la descripción de la vida de una serie de personajes arquetípicos que los espectadores pueden reconocer como cercanos y verosímiles. Por medio del retrato satírico de una serie de conflictos que transcurren al interior de un hogar de clase media la película desarrolla un juicio sobre problemáticas que aquejaron al cuerpo social en su totalidad. Desde el ámbito de lo privado se ejerce una crítica que recae sobre un colectivo. Así, el film tiene como propósito principal satirizar el consumismo de la clase media argentina, y su relación conflictiva con el dinero, durante la gestión de Martínez de Hoz al frente del Ministerio de Economía entre 1976 y 1981. Para lograr su objetivo el film narra dos historias en paralelo protagonizadas por dos concuñados, Carlos Bonifatti y Ruben Molinuevo, quienes ante el cierre de la fábrica de botiquines de la cual son dueños, toman caminos separados, pero con un destino común, el fracaso. Por medio de las acciones que cada uno toma el espectador se enfrenta a decisiones opuestas frente a la misma situación: la posibilidad de enriquecerse fácilmente gracias a la especulación financiera. Ambos personajes fueron contruidos retomando elementos propios de la tradición del humor popular nacional. Carlos (Federico Luppi), es una actualización del piola que el cine cómico argentino retrató en diversos momentos. Sin embargo, lo que en otros films convertía a los piolas en sujetos queribles aquí es retratado de forma negativa. Carlos, a diferencia de otros pícaros, peca de ambicioso. Desea ser algo para lo que no está preparado y para ello lleva adelante acciones que perjudican a sus allegados. No logra nunca entrar en el

mundo que desea. La película evidencia constantemente su no pertenencia a ese espacio y la incomodidad que le genera al personaje que su clase quede en evidencia.¹³⁸ Su apego a lo material, y a la apariencia, lo llevan a un destino fatal. Rubén (Julio de Grazia), por su parte, es una reescritura grotesca del acompañante tonto del piola. Mientras Carlos escala socialmente, Rubén se aferra al mundo al cual pertenece: el barrio. Ante cada intento de su cuñado por mostrarse educado y atildado, el refuerza su tosquedad por medio de gritos exagerados y movimientos violentos. El aumento radical del poder adquisitivo de Carlos contrasta fuertemente con las fallidas ambiciones comerciales de Rubén. El ascenso de uno y la caída del otro quedan resumida en la secuencia en la cual la familia Bonifatti vuelve de un viaje a Miami. Esta comienza con una escena en la cual, mientras Rubén y su mujer empujan sendos carros atiborrados de electrodomésticos comprados por los Bonifatti en el extranjero, Carlos va caminando a su lado, sin encargarse de sus pertenencias y naturalizando que sus cuñados están allí para asistirlo, mientras les explica conceptos sobre economía desde el sentido común más elemental.

Si bien la película se burla de Carlos, al mismo tiempo que ridiculiza a Rubén, ambos son exculpados. Señala Marcela Visconti (2017) que al retratar la actitud especuladora de Carlos como algo propio de la clase a la que pertenece, y de la sociedad en su conjunto, el film no solo no responsabiliza a los personajes por sus acciones, sino que también quita responsabilidades al público ideal del film. Al presentar actitudes condenables como propias del ‘ser argentino’ se relativiza la gravedad de las acciones. La responsabilidad individual se diluye en lo colectivo.

Plata dulce fue recibida con beneplácito por la prensa que vio en ella una mirada cándida, pero a la vez incisiva y ácida de la realidad nacional. Celebró que una película se atreviera a formular una autocrítica sobre aquellos años. El retrato que construyó sobre la clase media, y por extensión de la Argentina, a su vez caló hondo en el público que colmó las salas desde el día de su estreno. El film de Ayala resultó ser un éxito que llevó a los cines casi un millón de espectadores. Su buena recepción daba cuenta de que la comedia costumbrista con tintes

¹³⁸ Esta pertenencia de clase puede ser apreciada en el uso de determinado lenguaje. Señala Christopher Beach (2009), en su análisis de la comedia norteamericana, que la comedia es uno de los géneros que mejor explota las posibilidades del lenguaje y que por eso en ella es posible ver cómo se articulan desde el habla las relaciones de clase. Rubén y Carlos recurren frecuentemente al lunfardo o a insultos en italiano para expresar su bronca. Esta forma de hablar y de comprender el mundo es la que impedirá al comienzo relacionarse de forma correcta con Arteché y su séquito. Bonifatti, a pesar de intentar adecuarse a las normas del medio en que se mueve a partir de su vínculo con Arteché, sigue siendo un “tipo de barrio”. Su imposibilidad de hablar inglés correctamente y el uso de la frase “¡Los mato!” ante la propuesta de que su sobrina sea su intérprete son una muestra de su comportamiento de “nuevo rico”. Este acto recibe por parte de Arteché una felicitación en tono burlón, dado que sabe que Carlos intenta aparentar algo que no es.

testimoniales tenía aceptación. Es decir, un cine crítico, aunque moderado, podía realizarse y resultar redituable. Esto la convirtió en una película modélica para Aries que incursionó en esta modalidad a lo largo de la década del ochenta, pero también resultó ser un modelo de comicidad rentable y de interés para otras productoras.¹³⁹

II. Erotismo, comicidad y testimonio en la apertura democrática

La derrota argentina en la Guerra de Malvinas obligó a los líderes de la última dictadura cívico-militar a reconocer que el gobierno estaba terminado. El descontento con el gobierno era generalizado. El proyecto inicial, aquel que tenía como objetivo principal cambiar las reglas del sistema político argentino y convertir a las FF.AA. en un actor social central con poder en la toma de decisiones, no había logrado cooptar suficientes adeptos. La crisis del régimen había mostrado sus primeros síntomas en 1981 con el fracaso del plan económico de Martínez de Hoz y con las disputas al interior del Ejército por la presidencia. El malestar social se profundizó gracias al fracaso político, económico y militar de la gestión encabezada por Galtieri. Esto llevó al siguiente presidente de facto, Reynaldo Bignone, a abrir el diálogo con los partidos políticos y comenzar a diseñar el traspaso del gobierno a manos civiles.

Como parte de este proceso de apertura se produjo una supresión gradual de las restricciones a la libertad democrática. En lo que respecta al campo cultural en general, y al cinematográfico en particular, es necesario destacar el creciente relajamiento de la censura estatal. Los ataques a la libertad de expresión efectuados por los censores oficiales fueron objeto de reflexión, y de crítica, por parte de intelectuales en mesas redondas realizadas en la Feria del Libro de Buenos Aires, un espacio cuyo público creció al calor de la apertura democrática. La industria editorial pudo editar, y distribuir en las librerías, libros dedicados a temáticas poco agradables para el régimen saliente –*Las locas de Plaza de Mayo, Malvinas. La trama secreta, Poder militar y sociedad en la Argentina*– que tuvieron alta aceptación entre los lectores. Músicos nacionales y extranjeros previamente censurados volvieron al país y realizaron recitales masivos. Los Twist, banda argentina de rock, cuyo debut discográfico fue editado en 1983 abordaba en tono jocoso episodios represivos del pasado sin que sus canciones fueran prohibidas. El cine también se vio favorecido por los cambios en materia de censura. Los estrenos de 1983, dan cuenta de una creciente voluntad de pensar críticamente el pasado. Dos de las películas más discutidas,

¹³⁹ Podemos mencionar, entre otras, *Venido a menos* (Alejandro Azzano, 1981), *El arreglo* (Fernando Ayala, 1983), *El año del conejo* (Fernando Ayala, 1987), *El hombre de la deuda externa* (Pablo Olivo, 1987) y *Billetes, billetes...* (Martín Schor, 1988).

No habrá más penas ni olvido (Héctor Olivera, 1983) y *La república perdida* (Miguel Pereira, 1983), fueron realizadas con la expresa voluntad de intervenir en la arena política.¹⁴⁰

En este contexto, en septiembre de 1983, se estrenó *Se acabó el curro*,¹⁴¹ a la que podríamos calificar como comedia testimonial picaresca. Partiendo del modelo narrativo establecido por *Plata dulce* narra en paralelo la historia de dos hombres afectados por la crisis económica que atravesó la Argentina en los últimos años de la dictadura cívico-militar. Mientras que la película de Ayala describía a través del ascenso y caída de Carlos Bonifatti el período que se extiende entre la implementación y el fracaso del plan económico de Martínez de Hoz, el film de Galettini se detiene en las consecuencias negativas que tuvieron sobre la clase media las medidas económicas impulsadas por ese ministro. Por medio de la contraposición de las dos historias la película desarrolla ideas que están en sintonía con las que se exponían en el film de Ayala. La primera sostiene que al interior de la clase media hubo tanto cómplices como víctimas de la política económica de Martínez de Hoz. La segunda, de corte moralista, afirma que el dinero corrompe y que la búsqueda de fortuna implica la pérdida de valores, la frivolidad de los sujetos y la disolución del núcleo familiar.

Se acabó el curro relata la historia de Pablo (Víctor Laplace), un hombre que se encuentra en la ruina producto de la apertura económica del gobierno de facto. Convencido de que el trabajo honesto no es una vía posible para crecer económicamente decide convertirse en un especulador por lo que vive buscando un negocio que ‘lo salve’. La oportunidad llega cuando conoce a Nemesio (Tulio Loza), un turista peruano que alentado por las ventajas cambiarias viene a la Argentina a hacer negocios. Su intento fracasa y termina solo, alejado de sus vínculos más cercanos.

Teniendo en cuenta el argumento es difícil vincular el film de Galettini con la picaresca. Más bien es factible emparentarla con la comedia testimonial. Sin embargo, hay en *Se acabó el curro* una serie de elementos característicos del cine picaresco con un peso significativo en la trama. Podríamos decir entonces que es una obra cómica en la cual conviven dos modalidades, pero cuya convivencia no resulta armónica. En los segmentos protagonizados por Pablo prima la lógica de la comedia testimonial. En aquellos en donde el protagonismo lo tiene Nemesio el

¹⁴⁰ Otras películas estrenadas en 1983 también daban cuenta, con distinta suerte, de los cambios que se estaban produciendo en medio de esta apertura democrática. *Mercedes Sosa, como un pájaro libre* (Ricardo Wullicher, 1983) registraba el regreso al país de la cantante Mercedes Sosa luego del exilio al que la forzó la dictadura cívico-militar. *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983) retrataba de forma alegórica el ambiente asfixiante y represivo que se vivió durante los años en que la Junta militar tuvo el poder. *El poder de la censura* (Emilio Vieyra, 1983) denunciaba las presiones del Estado a las que se veían sometidos los cineastas a la hora de filmar.

¹⁴¹ Esta película tiene la particularidad de haber sido una producción argentino-peruana. Esto explica la presencia del cómico Tulio Loza como contrafigura de Víctor Laplace.

tono es picaresco. Por momentos predomina la risa franca de la comedia sexual. En esas secuencias el film parece no tener otro propósito que el del divertimento. Sin embargo, la atmósfera alegre y distendida de las secuencias picarescas es constantemente interrumpida por el tono lúgubre de aquellas en las cuales se busca retratar la coyuntura política y económica. Esta falta de definición en torno al tono del film fue detectada y criticada por la prensa en el momento de su estreno. En la gran mayoría de las reseñas es posible encontrar comentarios virulentos contra *Se acabó el curro* los cuales giran en torno de una misma premisa: la película carece de una idea rectora que la articule. Hay un desequilibrio entre lo picaresco y lo testimonial que atenta contra la armonía del film siendo el costado crítico el que sale perdiendo. Los periodistas señalan que la preeminencia de situaciones cómicas construidas en torno al sexo, así como la presencia de mujeres desnudas choca con las tibias intenciones del film por ejercer un juicio crítico sobre la realidad nacional. Rómulo Berruti (1983) en su nota para *Clarín* fue más allá y acusó a los realizadores de plasmar una obra políticamente oportunista. Afirmaba “El caso de *Se acabó el curro* configura un cuadro de oportunismo imperdonable, porque los estragos producidos por la patria financiera han servido de excusa para una pedestre película erótico-picaresca” en medio de un “destape epidérmico”. El semanario *Esquiú* llegó incluso a señalar contradicciones en la estrategia publicitaria. El crítico M.A. (1983) afirmaba:

Mala idea esta de querer engañar al público con una publicidad que invita a ver un nuevo cine valiente y testimonial, para recalcar en una historia burda y grosera que todo lo arregla con pocas ideas y señoritas de abundante físico y vida disipada.

Al observar el afiche publicitario (fig. 4.1) podemos entender la queja del reseñista. Existió en el diseño una clara intención de ocultar el tono picaresco del film. Las imágenes elegidas y la distribución de ellas en el cuadro dan cuenta de este ocultamiento. Lo picaresco fue reducido a una serie de pequeños recuadros de figuras femeninas emparentadas con esta modalidad cómica. Mientras que en otros afiches analizados en nuestro trabajo la figura escultural de Moria Casán ocupaba un lugar central, aquí apenas es una más en una hilera de rostros masculinos y femeninos intercalados. El atractivo sexual, propio de la picaresca, se encuentra ausente por completo. El énfasis fue puesto en lo testimonial. La imagen elegida, una en la que vemos a dos amigos vestidos informalmente teniendo una discusión en un espacio urbano, tiene un tono serio. Carece por completo de comicidad. Estos elementos sumados a la presencia en

el afiche del actor Julio de Grazia, quien había protagonizado *Plata dulce*, dan cuenta de la intención de los publicistas de vincular a *Se acabó el curro* con el cine testimonial.



Figura 4.1

Si bien se procuró emparentar el film con un tipo de comedia seria, la picaresca tiene un peso más que relevante en la película. Esta no solo está presente por medio de mujeres semidesnudas y de chistes procaces sino también en la figura del pícaro. Los dos personajes protagónicos, Nemesio y Pablo, son reescrituras de este arquetipo masculino, pero cada uno responde a objetivos diferentes. Pablo extrema las características negativas del piola porteño que aparecían delineadas en el personaje de Carlos de *Plata dulce*. En él recaen las críticas que la película formula a la clase media argentina. Pero a diferencia de Carlos, cuyo fracaso lo llevó a la cárcel, Pablo es sometido a un periplo en el que se ve obligado a realizar tareas poco dignas en una especie de exilio voluntario en el Perú. Las humillaciones que allí sufre lo redimen y es recibido por Ulises (Julio de Grazia), un amigo traicionado, con los brazos abiertos en su vuelta a la Argentina. En cambio, el pícaro interpretado por Tulio Loza, repite el estereotipo masculino desarrollado previamente con éxito por Alberto Olmedo y Jorge Porcel: un hombre de mediana edad que aburrido de su vida matrimonial se obsesiona con el sexo. Sin embargo, hay en este personaje algo que lo distingue de los pícaros anteriores: el mundo de la política, nacional e internacional, no le es ajeno.

Antes de analizar como este personaje interviene en el campo político es necesario detenerse, por un momento, en el actor que lo interpreta, Tulio Loza, uno de los cómicos peruanos más populares. Loza comenzó trabajando en radio para luego pasar a la televisión en donde se convirtió en una de las estrellas máximas de Perú. Su aceptación entre el público de las clases populares se debió a los retratos de gente de pueblo que creó e interpretó. Dos de sus personajes

más famosos fueron Nemesio Chupaca Porongo y Camotillo, el tinterillo. El primero de ellos se define a sí mismo como un “cholo de acero inoxidable”. La palabra cholo es utilizada en diversos países de América Latina para hacer referencia a la población de carácter mestizo. Por lo tanto, es factible afirmar que, por medio de Nemesio Chupaca, Loza buscó representar a un sector amplio del pueblo peruano. Señalan Peirano y Sánchez León (1984) que en la tradición del humor popular peruano la figura del cholo era utilizada como blanco de burla. Se los representaba como sujetos sumisos y tontos que eran burlados por ciudadanos blancos que los superaban en inteligencia. Loza introdujo un cambio significativo en la representación del cholo. Dejó de ser un personaje vulnerable para pasar a ser uno que sobrevive en la capital gracias a su ingenio. Nemesio es torpe pero también es pícaro. No se deja atropellar. Es un cholo que se ha aclimatado a la urbe. Si antes del debut de Loza el estafado era el mestizo provinciano, ahora con Nemesio en la pantalla los cholos son los que diseñan artimañas para burlar a la burguesía capitalina.¹⁴² Su otro personaje, Camotillo, el tinterillo, también es un cholo. Al igual que Nemesio este se corre del lugar que la sociedad le tiene asignado y logra construirse una posición como abogado. Es esta posición la que habilita a Camotillo dirigirse al público, autodenominarse un representante del pueblo y monologar sobre política. Los textos enunciados por el personaje fueron elaborados desde la perspectiva del cholo por lo que están cargados de un discurso de oposición al poder y a quienes tienen el dinero y manejan al país. Los soliloquios en los que se burlaba de los gobernantes lo volvieron muy popular entre los sectores bajos conformados en gran parte por cholos.¹⁴³ Loza entendía que su humor se basaba en la queja, en protestar en nombre del que no puede.

Este recurso, es utilizado en *Se acabó el curro* para hacer referencia al contexto político y económico. Si bien el film es protagonizado por Nemesio y no por Camotillo, a mediados de la película nos encontramos con una escena en donde Nemesio improvisa un monólogo humorístico y hace uso de la retórica de la queja. La escena transcurre en un café-concert al cual asiste con Ulises y Mónica (Dalma Milevos), la novia de Pablo. Atento a que Mónica, a quien quiere conquistar, se encuentra mal de ánimo decide subirse al escenario y llevar adelante una pequeña actuación con el fin de divertirla. Cuando sube lo primero que hace es tomar una

¹⁴² Loza llevó al cine este personaje en otras dos oportunidades: *Nemesio* (Óscar Kantor, 1969) y *Allpa'kallpa, la fuerza de la tierra* (Bernardo Arias, 1974).

¹⁴³ Estos monólogos también le trajeron problemas con los gobiernos de turno. El contenido crítico llevó a Loza al exilio en Argentina. Debido a sus críticas al gobierno del general Juan Velasco Alvarado fue expulsado del Perú. En los años en que permaneció en Argentina, Loza participó de una serie de películas, en general comedias picarescas. Entre las obras en las que participó se encuentran *Clínica con música* (Francisco Guerrero, 1974), *Contacto en Argentina* (Julio Saraceni, 1980) y *Abierto día y noche* (Fernando Ayala, 1981). En esta última compartió cartel con otros cómicos latinoamericanos: Coco Legrand (Chile), Cayito Aponte (Venezuela) y Alberto Rojas “el caballo” (México).

galera negra de una mesa y colársela en la cabeza (fig. 4.2). Por medio de ese acto Nemesio queda asimilado a Camotillo (fig. 4.3), quien solía vestir traje y galera, lo que lo habilita a monologar, acción que el cholo Nemesio no solía practicar. De esta forma, recuperando la tradición popular del personaje, se deja de lado el humor picaresco que había primado hasta el momento para adentrarse en la crítica política propia de los monologuistas cómicos.



Figura 4.2: Tulio Loza en *Se acabó el curro*



Figura 4.3: Tulio Loza interpretando a Camotillo en la televisión peruana

A lo largo de su actuación, Nemesio se burla, mediante el uso de juegos de palabras, de la situación política y económica que atraviesan América Latina y la Argentina, y hace particular hincapié en la relación conflictiva que la región mantiene históricamente con los Estados Unidos y con organismos internacionales vinculados a este país. El personaje afirma:

Nosotros los que pertenecemos a esta Sudamérica que le dicen suda América porque... América suda. Y suda, porque nosotros, los países del sur no tenemos norte. Y no tenemos ningún norte por culpa de los americanos del norte que controlan toda nuestra economía por medio del Fondo Monetario. Nosotros les mandamos lo monetario y ellos nos mandan al fondo. Yo no quiero rajar de los *yankees*, no, *never in the life*, de los usanos, habitantes de USA. No, nunca. (...) Y ahora por culpa de los usanos no podemos ni conjugar el verbo tener. Yo tengo, tú tienes, nosotros tenemos. Nosotros no tenemos ni mierda. Todo lo tienen ellos. Es indudable que vivimos la época del consumismo. Estamos viviendo con su mismo traje, con su mismo sueldo, con su mismo coche.

Si bien, en lo que respecta a las críticas a la gestión económica, el gobierno militar no había ejercido censura sobre los medios de comunicación, no deja de ser llamativa la perspectiva

desde la cual se lleva adelante este juicio, más bien superficial, sobre los vínculos económicos entre América Latina y Estados Unidos. En el discurso de Nemesio es posible encontrar rastros de una visión antiimperialista de la historia latinoamericana a la cual adhirieron distintas corrientes políticas, desde la izquierda al peronismo, cuya voz había sido silenciada mediante la censura y la desaparición de sus militantes por la dictadura cívico-militar. Más llamativo resulta la buena aceptación de estos chistes por parte del público presente en el bar, quienes sintiéndose interesados por los dichos de este turista deciden solicitarle opiniones acerca del país y sobre un tema de candente actualidad para los argentinos: la democracia. El diálogo entre Nemesio y el público es el siguiente:

- ¿Qué es la democracia?
- La democracia nació en Grecia, pero fue asesinada en todos los países. Ahí surgió la constitución que, para algunos, nace con un preámbulo y muere con un golpe de Estado.
- ¿Qué opina de Argentina?
- La Argentina es un país hermoso, limpio, grande. Con sus mujeres bellas, potables. Su bife de chorizo. ¡País hermano! La Argentina es un país en donde, de cada 100 generales, 99 quieren ser presidentes de la República.
- ¿Y el otro?
- ¡Ya es!

Luego de esta respuesta, la atmósfera amena y jocosa que Nemesio había logrado crear con su monólogo se desarma por completo. Las risas dan lugar al silencio. El monologista, consciente de haber hecho un chiste fuera de lugar, realiza una mueca que da cuenta de su incomodidad y abandona rápidamente el escenario. El final de esta escena problematiza los límites de lo decible durante la apertura democrática. Lo acontecido luego del chiste acerca de la ambición de poder de los militares describe el temor de la población a enunciar críticas a quienes todavía gobernaban el país. Si bien para el momento de filmación de esta película las elecciones ya tenían una fecha establecida y la vida democrática comenzaba a reverdecer, el clima no era distendido. Por el contrario, la represión policial en manifestaciones contra la dictadura, que algunos casos terminó con muertos, y los constantes rumores acerca de conspiraciones de sectores del Ejército, generaban una situación angustiante. Este ambiente enrarecido está presente en esta escena que va del goce que produce la risa en comunión al temor que genera el reconocimiento de una ley cuya vigencia no está clara.

III. Erotismo, comicidad y denuncia en la postdictadura

Alberto Fischerman comenzó su carrera en el campo del audiovisual dedicándose al cine publicitario. A finales de la década del sesenta realizó su debut en el cine con el film *The Players vs. Ángeles caídos* (1969). Con esta película, de corte experimental, Fischerman dio inicio en Argentina a lo que la crítica, inspirándose en lo que sucedía en el ámbito audiovisual independiente estadounidense, denominó cine *underground*. Los directores que formaron parte de este grupo se embarcaron en la tarea de producir obras alejadas de los parámetros que regían en la industria cinematográfica. Realizaron films rupturistas tanto en lo formal como en lo que respecta al sistema de producción (formatos reducidos, bajos costos de producción) y exhibición (proyecciones en espacios no tradicionales) (Wolkowicz, 2014). Sin embargo, en la década del ochenta su carrera dio un giro y comenzó a realizar una serie de películas comerciales. El corto documental *Entre la vanguardia y el comercio* (Pablo Lucero, 2009), dedicado a la obra de Fischerman, cuenta con el testimonio de su hijo Pablo quien relata una anécdota en relación a *La clínica del Dr. Cureta*, la primera de esas películas que marcaron un rumbo distinto en su obra. El día del estreno, con la sala colmada, Fischerman se encontró con una situación que lo sorprendió y lo llevó a reflexionar sobre su obra previa. Las carcajadas del público lo hicieron exclamar “¡Qué estuve haciendo hasta ahora! ¡Esto es maravilloso!”. Esa risa que llamó la atención del director fue lograda gracia a la incursión en una modalidad de corte popular: la comedia picaresca. Pero Fischerman no realizó una picaresca tradicional sino una particular: una con voluntad testimonial.

En *La clínica del Dr. Cureta* adaptó la historieta homónima de Meiji (Jorge Meijide) y Ceo (Eduardo Campilongo) publicada en la revista *Humo*® entre 1980 y 1985. Desde las páginas de la mencionada publicación, los autores llevaron adelante un cuestionamiento, filtrado por lo cómico, del sistema de salud argentino. Había en este trabajo una clara intención de testimoniar los padecimientos que atravesaban los usuarios a la vez que evitar el tono sentencioso que suele tener la denuncia. Para ello, tal como señala Juan Sasturain (1985), recurrieron a la tradición del humor correctivo, a aquella en donde la comicidad es utilizada para repudiar un accionar que se considera perjudicial para la sociedad. Es decir, hicieron uso de la sátira. Fueron blanco de sus ironías las clínicas privadas, las obras sociales, las empresas farmacéuticas y los funcionarios públicos, entre otros.

A la hora de llevar adelante la versión cinematográfica, los adaptadores¹⁴⁴ tomaron la decisión de no respetar la lógica narrativa de la historieta, pequeñas historias autoconclusivas, y se abocaron a la construcción de un film argumental estructurado sobre dos líneas. La primera narra la lucha sindical por mejoras salariales que encabezan los empleados de la clínica privada La ponderosa, la cual se encuentra al mando del Dr. Cureta. La segunda se detiene en las peripecias que atraviesan el dueño y sus secuaces con el propósito de que el Estado no recupere el terreno en el cual se levantó ilegalmente el nosocomio. Sin embargo, la lógica del comic no fue dejada completamente de lado. Entre las líneas narrativas centrales se cuelan una serie de pequeños *gags* que retoman la comicidad elaborada por los historietistas. En ellos conviven el absurdo y la escatología que Meiji y Ceo habían explotado en la versión en papel con un tipo de comicidad que les era ajena: la picaresca.

Al igual que en el caso de *Se acabó el curro* la crítica especializada cuestionó la presencia en el film de situaciones cómicas en donde primaba el sexo, pero fue elogiosa en la hora de hablar del costado satírico del film. Claudio España (1987) afirmaba en relación a la diversidad de situaciones narradas por la película que “en el muestrario la crítica, es feroz”. Al mismo tiempo elogiaba la habilidad de Fischerman para denunciar, a través del ojo deformante de la realidad propio de la sátira, los atropellos a los pacientes y las tropelías de los mercaderes del mundo de la medicina. Néstor Tirri (1987), por su parte, sostuvo que “es precisamente por el costado de la moral social donde este... *Cureta* golpea con más insistencia y acritud”. Ambos, al igual que otros reseñistas, destacaron como uno de los episodios más logrados, tanto en lo que refiere al efecto cómico como a su propósito de denuncia, el protagonizado por la actriz Soledad Silveyra. En este, la actriz encarna a la esposa de un paciente de la clínica que termina por enloquecer. La comicidad de este segmento está lograda por medio de dos elementos: la acumulación y la exageración. El personaje, en su periplo para autorizar las órdenes de internación, no sólo se enfrenta a una cantidad de exigencias por parte de la obra social que van *in crescendo* sino que cada uno de los pedidos se vuelve más y más absurdo. La exageración también se hace presente en lo actoral. Silveyra compuso a una mujer cuyo comportamiento se va transformando a medida que debe superar los obstáculos. Con el paso del tiempo se vuelve un ser grotesco que lleva adelante acciones absurdas que rozan la locura y por las cuales termina internada. Es el retrato satírico y cruel de una realidad deformada, pero reconocible para los espectadores, lo que la crítica elogió del film de Fischerman.

¹⁴⁴ El guion de la película fue realizado por Meiji y Jorge Garayoa. Este último participó como guionista en otras películas picarescas entre las que se destaca *Las lobas*, producida por Víctor Bó, quien también produjo *La clínica del Dr. Cureta*.

Como señalamos previamente el costado picaresco no fue bien recibido por el periodismo especializado. Entendieron que había una sobreabundancia de *gags* groseros y poco efectivos que atentaban contra lo que les resultaba rescatable de la película. Para algunos la presencia innecesaria del contenido sexual estaba directamente relacionada a la necesidad de volver a la película comercializable. España (1987) sentenciaba “es la zafaduría lo que salva la plata”. El éxito de películas nacionales de diverso género plagadas de sexo y de mujeres desnudas le daba la razón al crítico del diario *La Nación*. El destape había habilitado a diversos directores y productores a sobrepasar los límites de la representación en materia de sexo y violencia que la censura había impuesto en tiempos dictatoriales. Entre los que explotaron este cine se encontraba Victor Bó productor de *Las lobas*, comedia picaresca que analizamos en el capítulo dos de la tesis, y de *Seguridad personal* (Aníbal Di Salvo, 1986), un policial en el que se mezclaban dosis de denuncia y de sexo por igual. López (1987) atribuía a Bó, también productor de *La clínica del Dr. Cureta*, la decisión de “poner el acento en cuestiones relacionadas mayormente con el sexo”. El afiche elaborado para el film, en el cual no hay una sino cuatro mujeres semi desnudas, permite pensar que López y España tenían razón, y que el principal objetivo de los productores era realizar una película en la tradición del humor picaresco. Homero Alsina Thevenet (1987), teniendo en cuenta la distancia entre la obra previa del director y su debut en la picaresca afirmaba “Alberto Fischerman debió haber tenido largas conversaciones con su almohada antes de aceptarla. Su trayectoria personal fue más ambiciosa y refinada que esta obra.”

Sin embargo, Fischerman no veía la presencia de chistes sexuales como algo negativo. Así lo afirmó en una entrevista:

No le tenía miedo al sexo, porque no lo usaba como un recurso bajo. En una clínica, todo el tiempo Thanatos y Eros están peleando; entonces está presente el sexo. Y las relaciones de poder que establece Cureta, con la consiguiente humillación de los oprimidos, también tienen connotaciones sexuales... (Maranghello, citado en Viera Caetano, 1987, p.175)

Esto que señala Fischerman puede apreciarse en una de las escenas que comparten Cureta (Giani Lunadei) y una de sus subordinadas, Gladys (Camila Perissé), su secretaria privada. En ella se establece un juego sexual en el cual la relación de poder entre jefe y empleada se hace presente (fig 4.4 y 4.5). La seducción inicial da lugar a una simulación en la cual los roles parecen invertirse. Es ella quien tiene alguien a su servicio. La puesta en escena refuerza esta

idea. El uso de planos picados engrandece la figura de Gladys y empequeñece la de Cureta, quien además se encuentra arrodillado. El accionar de los personajes también da cuenta de esa relación. Ella es quien recibe pasivamente cual ama y es él quien realiza un trabajo, provocar goce mediante sexo oral, cual esclavo. Esta escena, a su vez, instala una segunda cuestión en relación al sexo: este estará mediado por el dinero. Mientras Gladys recibe atención por parte de Cureta ella entabla una conversación telefónica en la cual le avisan que la clínica va a recibir un paciente adinerado que no tiene obra social. La pronunciación del término “particular” por parte de Gladys se da en el preciso momento en el cual ella está por tener un orgasmo. Es esa misma palabra la que rompe el clima y lleva a Cureta a interrumpir el momento de intimidad. Mientras que en el grito de Gladys, ganancia y goce parecían fusionarse, en la actitud de Cureta, el dinero desplaza al sexo.



Figura 4.4



Figura 4.5

Pero la voluntad crítica del film no se limita a los episodios grotescos en que se señalan las fallas del sistema de salud o se denuncia la avaricia de los dueños de clínicas privadas. Resulta llamativo que en ninguna de las reseñas que relevamos se haya hecho mención al peso que tiene en las dos líneas narrativas centrales tanto el pasado reciente, la dictadura cívico-militar, como el presente en el que transcurre la historia, la vuelta de la democracia. Estos proyectos antitéticos, el autoritario y el democrático, aparecen encarnados en los dos grupos de personajes que se enfrentan en el film. Cureta y sus allegados, los doctores Teusó (Arturo Maly) y Bond (Carlos Moreno), representan tanto la ideología como las prácticas que caracterizaron al gobierno de facto. En tanto encarnan el mal, aquello que debe ser repudiado en una sátira, son ridiculizados en extremo, y representados de forma caricaturesca. Cureta es el villano principal y por lo tanto concentra todos los males: corrupción, adulterio, ambición desmedida, ideas de derecha. Preocupado por lo que puede perder, vive paranoico y en estado de tensión constante. Para construir esta caricatura Lunadei hizo un uso particular de su rostro: abre los ojos de forma

exagerada, gesticula con los labios todo el tiempo, muevas las manos exageradamente. Por medio de Bond, la película se burla de los agentes de inteligencia. Es torpe e incapaz de llevar adelante las tareas de espionaje que le son asignadas. Todos sus planes fallan. Teusó, por su parte, remite a los sectores de clase acomodada que apoyaron el golpe. Maly, imposta la voz deliberadamente con el propósito de burlarse del habla de la clase alta. Sufre nostalgia por la dictadura, a la cual se refiere como una “época en la que había orden y respeto” donde gobernaba “gente como nosotros”. A ellos se enfrentan, en palabras de Cureta los “monjes rojos”, la “gente que piensa feo”, es decir, los médicos sindicalizados. Mientras que en los villanos priman la caricatura, en el retrato de quienes luchan nos encontramos con un abordaje de otras características. No hay exageración, ni ridiculización. Por el contrario, las escenas en las cuales los vemos llevar adelante acciones ligadas a la actividad política –asambleas y manifestaciones– tienen un tono serio. Atmósfera que solo se rompe cuando irrumpe Cureta o algún secuaz con el propósito de impedir la sindicalización.

La lucha entre las dos facciones tiene un desenlace ambiguo. La escena final de la película enfrenta a ambos grupos en el mismo espacio. Cureta, y sus socios festejan su triunfo: la clínica no volverá a manos del Estado. Sin embargo, la reunión es abandonada por aquellos que luchan por un sueldo digno. Al retirarse manifiestan su voluntad de no ser cómplices de Cureta y sus manejos espurios. El villano, abandonando también por su amante, queda solo con sus secuaces que cantan eufóricos “¡Cureta no se va!”. A continuación, la cámara se detiene sobre el rostro de Cureta que, mientras traga el mal sabor de una derrota simbólica, se une al canto de sus amigos. Este es un final amargo y al mismo tiempo esperanzador. Amargo, porque Cureta, continuará con su proyecto. La rémora de la dictadura pervive en democracia. Esperanzador, porque aún derrotados, los médicos no ceden a la humillación y la protesta sindical, propia de gobiernos democráticos, se mantiene en pie.

De la comedia brillante a la comedia brillante erótica

I. Constitución de la comedia brillante

Para poder comprender como se dio el proceso por medio del cual la picaresca contaminó la comedia sofisticada primero es necesario dar cuenta del desarrollo de esta modalidad cómica en el cine argentino. Alejandro Kelly Hopfenblatt (2019) entiende que este tipo de films, a los que llama comedias de fiesta, es el resultado de una serie de transformaciones que se dieron al

interior de una modalidad cómica con una fuerte presencia en el período clásico-industrial del cine argentino, la comedia burguesa. El autor afirma:

Son 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. (2019, p.24)

El éxito de público llegó con el estreno de *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, 1941), obra que dio el puntapié inicial al cine de ingenuas, y configuró un modelo que tuvo una gran productividad a lo largo de la década del cuarenta. Este se caracterizó por poner en escena historias en las cuales se narraban los amoríos con los que fantaseaban jovencitas de clase media. En ellas el amor es “un sentimiento puro que excede lo romántico y anula lo sexual (Kelly Hopfenblatt, 2014; 6)” y que solo se puede concretar con la aprobación de la autoridad familiar. Las historias de amor se desarrollaban al interior del hogar, un ámbito idealizado en donde la conflictividad social no penetraba. Son películas en las cuales se defendían valores tradicionales como el matrimonio y la familia los cuales funcionaban como antídoto frente a los peligros que implicaba el avance de la modernidad.

Este no fue el único modelo de la comedia burguesa. A mediados de la década del cuarenta la crítica y el público comenzaron a no acompañar a estos films y a reclamar innovaciones. La ausencia de conflicto y la visión excesivamente edulcorada del amor que primaba en el cine de ingenuas terminó por desinteresar a los espectadores. Con el propósito de modernizar la comedia burguesa la industria llevó adelante una actualización del modelo, el cual debido al refinamiento y la alegría que primaba en las películas, recibió por parte de la prensa especializada alternativamente los nombres de comedia brillante o comedia de fiesta. De la mano de algunos directores, entre los que se destacan Carlos Schlieper y Carlos Hugo Christensen, ambos atentos a las innovaciones que se estaban produciendo en la sociedad, se produjo un cambio en la concepción de la comedia. Se abandonaron las convenciones establecidas por el primer modelo de la comedia burguesa y se construyó un universo que, en lugar de rechazar la modernidad, la celebraba. A diferencia de lo que sucedía con el cine de ingenuas en estos films cómicos la risa funcionaba como un vehículo para el cuestionamiento

de las imposiciones sociales. Fue un cine “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” (Kelly Hopfenblatt, 2019, p.80).

Entre las innovaciones más relevantes que se dieron con la aparición de la comedia de fiesta es necesario mencionar el reemplazo de las jóvenes tímidas y asexuadas del cine de ingenuas por mujeres fuertes y activas. Estos nuevos personajes femeninos son seres vitales que cuestionan los mandamientos familiares acerca de los roles que deben ocupar por el hecho de haber nacido mujeres. Son modernas, por lo cual no atan el disfrute del sexo al matrimonio, sino que se permiten gozar con otros hombres. Este es un cine que se ríe, y cuestiona, el rol pasivo y asexuado de las ingenuas. Esto se puede apreciar en *El retrato* (Carlos Schlieper, 1947) en donde la actriz Mirtha Legrand, famosa por interpretar ingenuas, encarna a Clementina, una esposa reprimida y despreciada por su esposo que logra reconquistar su amor luego ser poseída por el espíritu de su abuela libertina. Dado que estas son mujeres activas la conquista ya no es patrimonio de los personajes masculinos, sino que son ellas las que inician el cortejo y hacen lo imposible por lograr sus objetivos.

Así como la modernidad trastocó a los personajes femeninos hizo lo propio con los masculinos. El cambio, lejos de fortalecerlos, los convirtió en seres llenos de incertidumbres. No logran descifrar cuál es su lugar en este mundo lleno de mujeres avasallantes. La redefinición de los roles en el ámbito doméstico los encuentra dubitativos y débiles. Son hombres frágiles en busca de estabilidad. Diversos personajes interpretados por el actor Ángel Magaña dan cuenta de esto. Los protagonistas de *Arroz con leche* y de *Cuando besa mi marido* (Carlos Schlieper, 1950) tienen vidas apacibles que se ven alteradas cuando se ven involucrados en intrigas amorosas a las que no están acostumbrados. La situación los sobrepasa y son las mujeres con las que se relacionan las que terminan por encontrar la solución al conflicto.

Entre las innovaciones introducidas en la puesta en escena también es posible apreciar una celebración de los cambios en la sociedad. Estas películas fueron realizadas en un período en donde los grandes centros urbanos modificaron su fisonomía y se convirtieron en ámbitos repletos de negocios destinados a la diversión y el consumo de las clases medias en ascenso. Es por ello que los espacios en donde se ambientaron las historias cobran vital importancia. Los caserones de clase media fueron suplantados por lujosos departamentos urbanos. El interior del hogar fue reemplazado por la ciudad y sus múltiples atractivos: las tiendas, las *boites*, los teatros. Otro elemento importante que da cuenta de la incorporación de la modernidad a la puesta en escena es el ritmo frenético que tienen estas comedias. Son películas en donde el

tiempo transcurre velozmente y los acontecimientos se suceden rápidamente; a su vez los personajes se mueven y hablan de forma agitada. Este movimiento brusco y constante es lo que permite que se produzcan enredos y confusiones en la trama. Señala Kelly Hopfenblatt (2019) que una de las características fundamentales de la comedia de fiesta es el juego de falsas identidades. A partir de esta estrategia narrativa las películas presentan situaciones conflictivas que permiten evidenciar y explicitar las arbitrariedades de las convenciones que rigen la sociedad. Es a partir de la farsa que crean Clementina y su abuela, en donde la segunda se hace pasar por la primera, que Schlieper, en *El retrato*, lleva adelante su crítica sobre los roles tradicionales femeninos y defiende la posibilidad de que las mujeres gocen libremente del sexo. Hacia fines de los cincuenta la comedia burguesa comenzó un proceso de declinación en simultáneo al crecimiento de otro tipo de representaciones en el cine, como el costumbrismo y la comedia para toda la familia, las que eran vistas con beneplácito por el público, en particular por la clase media. Comenzó entonces a fusionarse con otras formas de representación populares. Enrique Carreras, a finales de la década del cincuenta, reconfiguró la modalidad dando vida a un tipo de comedia protagonizada por personajes de clases medias acomodadas y ambientadas en espacios fastuosos en donde el mayor atractivo estaba dado por la presencia de cantantes y cómicos populares como Alberto Castillo y Alfredo Barbieri. La asimiló al modelo que ya venía explotando en Productora General Belgrano, uno en el cual primaba el entretenimiento y el espectáculo. Este no fue el único intento de Carreras por releer la comedia burguesa. En la década del sesenta volvió sobre este modelo y realizó una serie de *remakes* de films de Carlos Schlieper: *¿Quiere casarse conmigo?* (1967) nueva versión de *Los ojos llenos de amor* (1954), y *Matrimonio a la argentina* (1968), adaptación de *Cuando besa mi marido* (1950). En manos de Carreras, el mundo excitante, libertino y atolondrado que Schlieper había creado fue despojado de sus elementos más rupturistas –la valoración positiva de la modernidad, los personajes femeninos fuertes y decididos, el cuestionamiento del rol masculino– y convertido en uno en donde los burgueses viven vidas rutinarias y en el cual rige una moral conservadora en el que el sexo fuera del matrimonio es reprimido y castigado. Uno de los cambios más significativos introducidos por Carreras es la anulación de la vitalidad sexual de los personajes femeninos que fueron convertidos en mujeres garantes del matrimonio y de la vida familiar.

Si bien la relectura de Carreras convirtió a la comedia de fiesta en un cine conservador y, por momentos, reaccionario, este no fue el fin del modelo. A lo largo de la década del setenta se llevaron adelante intentos diversos por recuperarlo. A continuación, nos detendremos en ellos.

II. Relecturas de la comedia brillante desde la picaresca: la comedia brillante erótica

¿Será varón, será mujer?

¡Qué problemón!

Publicidad de *Mi novia el...*

It's a different touch

Banda sonora de *Un toque diferente*

El 13 de julio de 1978 el productor Toto Rey, al frente de Rey Films Cinematográfica, estrenó su cuarta producción titulada *Con mi mujer no puedo* (Enrique Dawi). Sus incursiones anteriores, *La guerra de los sostenes* (Gerardo Sofovich, 1976) y *La nueva cigarra* (Fernando Siro, 1977), permitían comprenderlo como un productor dedicado a la picaresca. Esta es una de las razones por las cuales la prensa de la época entendió su nueva incursión en la comedia como un exponente más de esta modalidad. La crítica del diario *La Nación*, ya desde el título “Recursos revisteriles en film local”, encuadraba a la película dentro de la comedia de contenido sexual. A lo largo del artículo, el autor se reía del film afirmando que en ella había una cantidad exagerada de mujeres exuberantes que actuaban “sacando pecho como gallinas a punto de empollar (s/f, 1978)”. La crítica del diario *Crónica*, en cambio, ponderaba positivamente la película y lejos de considerarla una obra de corte revisteril le encontraba un linaje dentro de la comedia brillante. Opiniones similares volcaron en sus notas los críticos de diversos medios gráficos: *Clarín*, *Esquiú* y *Antena*, entre otros.

Esta dificultad que el periodismo tuvo para clasificar la película de Dawi dentro de un género en concreto se debe a que el film transita entre distintas modalidades. A lo largo de la década del setenta, y en menor medida en los años ochenta, la industria cinematográfica llevó adelante una relectura de la comedia brillante. Esta reinterpretación de la modalidad tuvo como intertexto principal, aunque no el único, la modalidad cómica más popular del período: la comedia picaresca. Desde el estreno de *Los caballeros de la cama redonda* en 1973, la primera de la serie de películas protagonizadas por Olmedo y Porcel, la prensa escrita calificó a estas comedias como productos adocenados, manufacturados por directores y productores empeñados en trabajar con argumentos y chistes antiguos y de mal gusto. No veían en este cine un intento de renovación de la tradición picaresca sino una mera repetición de fórmulas ya vistas. Este argumento fue expresado con mayor vehemencia a medida que los estrenos de films de la dupla se multiplicaban. Los números de recaudación eran lo suficientemente abultados como para que Aries hiciera caso omiso a estas críticas. Sin embargo, los dueños de

la productora entendían que su producto no podía mantenerse siempre igual y que era necesario llevar adelante una serie de innovaciones que volvieran novedosas a estas comedias. Como señalamos en el capítulo anterior, Porcel fue el elegido para protagonizar un conjunto de películas destinadas a los infantes. Olmedo, en cambio, fue seleccionado para estelarizar un conjunto de comedias para el público adulto que abandonaban el costado más burdo de la picaresca para volverse más serias, pero sin nunca dejar de lado la comicidad centrada en lo sexual. Posteriormente, pequeñas productoras –Rey Films Cinematográfica y Pino Farina Producciones– se embarcaron en proyectos similares. Si bien no todos los films realizados por las mencionadas productoras responden a las mismas características consideramos que es factible agruparlos y entenderlos como parte de un mismo proyecto de relectura de la comedia de fiesta que, a diferencia de lo que sucedió con la picaresca para toda la familia, no logró convertirse en una modalidad autónoma y explotada con continuidad a lo largo del tiempo. Por el contrario, la industria cinematográfica incursionó en contadas ocasiones en este tipo de comedia a la cual, siguiendo la propuesta del actor y director Julio de Grazia (citado en s/f, 1988), llamaremos comedia brillante erótica.

Al interior del conjunto de obras filmadas en la década del setenta identificamos tres relecturas distintas. En la primera de ellas, presente en las películas *Mi novia el...* (Enrique Cahen Salaberry, 1975) y *Basta de mujeres* (Hugo Moser, 1977), a la fusión entre la picaresca y la comedia brillante se suman elementos de un tercer modo de representación: el costumbrismo. Esta conjunción de elementos genera que ambas películas transiten entre la comedia jocosa, en donde priman lo lúdico y lo picaresco, y el drama costumbrista, por medio del cual se lleva adelante una crítica a los mandatos sociales y a los prejuicios que organizan la vida de las clases medias.

La trama de *Mi novia el...*¹⁴⁵ es una adaptación libre, y no declarada, del vodevil cinematográfico de origen alemán *Viktor und Viktoria* (Reinhold Schünzel, 1933). La voluntad de adaptar un material de este tipo, en el cual priman los ambientes sofisticados y la confusión de identidades, acerca el film a la comedia de fiesta. A lo largo de la película se suceden una serie de mascaradas que provocan confusiones al mismo tiempo que exponen, y comentan, los

¹⁴⁵ El film de Cahen Salaberry tuvo más de un problema con la censura estatal. El título original *Mi novia el travesti* fue objetado por la máxima autoridad del Ente de Calificación, Miguel Paulino Tato, por lo que debió ser cambiado a *Mi novia el...* para que el guion pudiera ser aprobado. Luego de ver la película terminada el censor emitió un dictamen desfavorable en el que afirmaba que la misma era “una producción de neto corte revisteril, con abundantes diálogos subidos de tono y otros groseros, con secuencias lindando con lo procaz” (s/f, 1975). En el mismo sugería que no le fuera otorgado ningún beneficio. El INC utilizó los argumentos de Tato para negarle la cuota de pantalla y el subsidio. Luego de esta decisión, Aries organizó una conferencia de prensa en la cual denunció censura económica por parte del Ente y del INC.

prejuicios de la clase media porteña. El más importante de estos juegos de identidad es el que gira en torno del sexo de la travesti Dominique (Susana Giménez). Dominique es en realidad una mujer, María Isabel, que simula ser una travesti para conseguir trabajo. Es la confusión que genera la inestabilidad de su identidad en los personajes masculinos, en particular en Laucha (Alberto Olmedo), lo que desata el conflicto central de la película: el cuestionamiento de la sexualidad del protagonista. El orgullo del piola de barrio, personaje que Olmedo encarnó en las comedias que realizó junto a Porcel, es puesto en crisis. Lo angustia la posibilidad de que sus amigos adinerados lo vean como un perdedor, así como también que sus colegas y familiares lo consideren un maricón. Pero también sufre la pérdida del amor de Dominique. La farsa le permite al film elaborar una crítica del machismo instalado en la sociedad y que primaba en las comedias picarescas.

Vinculado a este objetivo la película desarrolla una segunda mascarada. Margarita (Nené Malbrán), una enamorada de Laucha a la que este siempre despreció, finge estar embarazada con el propósito de casarse con él. Si bien, en un principio la rechaza, termina aceptando la paternidad y el casamiento como destino porque entiende que es la única forma de escapar de la burla de su entorno. Elige un matrimonio que lo hará infeliz y deshecha la relación con Dominique para no sufrir la condena que conlleva no cumplir con la norma. A los ya señalados, la película suma como blanco de sus críticas a la institución familiar, a la que entiende como opresora, y al matrimonio, que es presentado como un vínculo en donde prima la falsedad antes que el amor.

Señalamos la confusión de identidades y la simulación como elementos que acercan estas películas a la comedia de fiesta. Sin embargo, las decisiones tomadas por el guionista Oscar Viale de ambientar al film en espacios carentes de *glamour* (fábricas, fondas y caserones de barrio) lo alejan de esta modalidad y la emparentan al costumbrismo que el autor practicaba en la televisión y en el teatro. La presencia de actores provenientes de telecomedias como *La familia Falcón* o *Los Campanelli* interpretando personajes similares a los que encarnaban en la televisión, refuerza el costumbrismo. Esto es notorio en el caso de Adolfo Linvel, quien durante cinco años fue Don Carmelo, el patriarca de la familia Campanelli, quien en la película repite su personaje de inmigrante italiano temperamental. *Basta de mujeres* también lleva adelante una operación similar. Mientras que *Mi novia el...* ponía en el centro narrativo al barrio, la película de Moser hizo lo propio con la oficina. El guion de Jorge Basurto¹⁴⁶ explota una serie

¹⁴⁶ Jorge Basurto fue un guionista de cine y televisión con una prolífica carrera en la pantalla chica. Al igual que Oscar Viale, participó como guionista de *Los Campanelli* y de otros programas cómicos como *La tuerca*. Escribió los guiones de cuatro películas de Olmedo y Porcel.

de matrices narrativas que el cine argentino venía desarrollando desde la década del sesenta en relación a los trabajadores de cuello blanco. Como en otras películas –*La fiaca* (Fernando Ayala, 1969), *La tregua* (Sergio Renán, 1972)– se narra la historia de un empleado de oficina cuya vida rutinaria lo agobia, por lo que decide romper con ella para luego descubrir que la felicidad que obtuvo escapando de los hábitos cotidianos es efímera. Al igual que en *La tregua* es una mascarada, una chanza de los compañeros de trabajo, lo que genera que el personaje reaccione y abandone la inconformidad a la que estaba acostumbrado. Estos convencen a Alberto (Alberto Olmedo), un contador con mujer e hijos, que para convertirse en un verdadero hombre debe tener una amante. Una vez que inicia una relación con una compañera, Susana (Susana Giménez), sus compañeros le revelan la verdad, pero para ese entonces el vínculo es profundo y Susana comienza a demandar atención. Alberto se ve obligado entonces a decidir entre su esposa y su amante. Tanto en *Mi novial el...* como en *Basta de mujeres* el sexo fuera del matrimonio libera y provoca gozo, pero a diferencia de lo que sucedía en la comedia de fiesta también genera culpa. La presión social lleva a los personajes masculinos a tomar decisiones conservadoras en favor de la estabilidad familiar y del mantenimiento de los roles de género tradicionales.

Los elementos propios de la picaresca también se ven alterados por la presencia del costumbrismo. Alberto Olmedo, el protagonista masculino de *Mi novia el...*, contaba para el momento con cierta experiencia dentro de la modalidad. Había participado en pequeños papeles en películas corales del primer ciclo picaresco y protagonizado, con muy buena repercusión, tres del segundo ciclo. Como analizamos en el primer capítulo de la tesis, Olmedo supo encarnar un tipo de personaje particular: el piola. Este era una reversión del pícaro del primer ciclo de la picaresca. Aquí interpreta una nueva variante a la cual Olmedo se refirió de la siguiente forma: “El mío es un típico ‘piola’ de barrio de Buenos Aires [...] Un cuarentón soltero, machista [...] Como sucede con estos ‘piolas’, al final sale perdedor” (s/f, 1975).

A diferencia del piola de la picaresca que salía perdiendo porque no podía cumplir con su único objetivo, tener sexo, aquí se convierte en un perdedor porque no logra desembarazarse de sus prejuicios y porque no soporta la presión de su entorno. Es el machismo característico de este tipo de personajes lo que le impide satisfacer sus deseos. La secuencia final de la película lo muestra como un personaje derrotado, prisionero de un matrimonio que lo aburre, viviendo una vida diametralmente opuesta a la que había soñado. Esta secuencia transcurre en medio de una función de un espectáculo de revista al que Laucha asiste con su esposa y una pareja amiga. Comienza con un plano medio en el que es posible apreciar el rostro serio e incómodo del personaje. A continuación, por medio de un *zoom* hacia atrás, la imagen se abre y pasamos a

observar a Margarita, abrazando feliz a su marido, que la mira molesto con su accionar. Laucha ya no es hombre alegre y vivaz que corría detrás de sus compañeros de trabajo. Por el contrario, lo vemos apagado, taciturno y ojeroso. Luego, la cámara nos revela el verdadero motivo de su incomodidad. Sobre el escenario, estelarizando el show, se encuentra Dominique quien vuelve a cantar la misma canción que interpretó cuando conoció a Laucha. Por medio de un montaje de primeros planos de ambos mirando a cámara –Laucha serio y mordiéndose los labios, Dominique feliz y sensual– se crea la sensación de que ella canta para él (fig 4.6 y 4.7). El malestar de Laucha crece a medida que Dominique recita un texto que dice “Todo lo que pretendo es que quieras como yo te quiero. [...] Mi ilusión es quererte por todo lo que representas para mí porque aún te quiero y te deseo”.¹⁴⁷ Cuando la función termina, mientras caminan hacia la salida, todos elogian la performance de Dominique menos Laucha. Cuando se queda solo reflexiona sobre su decisión y, con la voz llorosa y entrecortada, dice sobre sí mismo: “¡Qué boludo!”. Por medio de este insulto final se logran dos efectos. El primero, ligado a lo cómico, es la descompresión de la situación dramática que la película construyó por medio de la puesta escena. La frase irrumpe inesperadamente frustrando el final lacrimógeno que la puesta vaticinaba. Funciona como un remate que deja en claro al espectador que lo que visualizó fue una comedia. El segundo, ligado a la voluntad crítica de la película, es remarcar el descontento del personaje con su vida y, por ende, reforzar la crítica al machismo y los prejuicios en materia de identidad sexual.



Figura 4.6



Figura 4.7

¹⁴⁷ El texto completo que recita dice: “La actitud de una mujer es variable, quiero decir que tiene situaciones buenas y malas, pero yo solo quiero ser amada. Yo no quiero ser tu rival, yo quiero ser parte tuya. Todo lo que pretendo es que me quieras como yo te quiero. Quiero que me protejas, quiero que me quieras tanto como yo se amarte. Quiero que me necesites, como yo te necesito. Mi ilusión es quererte por todo lo que representas para mí porque aún te quiero y te deseo.”

La picaresca también aparece trastocada en aquellas situaciones en las que se reproduce la lógica del ‘humor sexual interruptus’. En *Basta de mujeres* (Hugo Sofovich, 1977) podemos encontrar un ejemplo claro de esta dislocación en la escena en la cual Alberto ‘viola’ a una mujer. Mientras que en el nudo se reproduce lo ya visto en las comedias protagonizadas por Olmedo y Porcel, en el inicio y el final encontramos una serie de acciones que alejan a la escena de la comicidad picaresca. Al comienzo, Alberto parece como un personaje tímido, apocado, alguien concentrado solo en sus tareas laborales. Se mantiene igual hasta que una situación inusual lo lleva a cambiar de actitud: fue dejado a solas con Pancha, la esposa de un cliente. Paulatinamente se transforma en el pícaro de las comedias sexuales y, completamente desinhibido, se abalanza desmesuradamente sobre Pancha al grito de “¡Soy el sátiro de Paternal!” mientras se da golpes con el mobiliario. Cuento más avanza, más entra en conflicto con el espacio. Debe lidiar no solo con la resistencia de Pancha sino con una torre de rollos de papel higiénico que se le vienen encima. Hasta aquí la escena desarrolla una situación típica de la picaresca en la cual se mezclan violencia, sexo y comicidad. El tono cambia en el final. Cuando los personajes están punto de ser descubiertos, por corte directo vemos un plano del rostro angustiado de Alberto despertándose en su cuarto. A diferencia de lo que sucedía en los films picarescos, los avances violentos sobre el cuerpo femenino no fueron retratados como parte del comportamiento natural de los personajes masculinos. Por el contrario, el intento de violación sucede al interior de un sueño angustiante para el personaje. No es una fantasía sexual de Alberto sino más bien una pesadilla originada por la angustia que le produce el no cumplimiento del mandato masculino que sus compañeros de trabajo le señalaron.

En las películas siguientes que releen la comedia brillante se produce una paulatina desaparición de los elementos costumbristas al mismo tiempo que ganan lugar la comedia de fiesta y la picaresca. En *Un toque diferente* (Hugo Sofovich, 1977) todavía hay atisbos de costumbrismo, aunque priman en su construcción componentes propios de las dos modalidades cómicas señaladas. Esta comedia narra la historia de dos hombres con vidas opuestas (ambos interpretados por Ernesto Bianco) que comparten la misma complejidad física. Roberto y Ricardo son idénticos, pero se mueven por ámbitos distintos. Roberto es un empleado de tienda. Ricardo un médico prestigioso. Cuando Roberto intenta hacerse pasar por Ricardo e ingresa en un mundo que le es ajeno se produce un choque de realidades que genera el efecto cómico sobre el que se estructura parte del film. Si bien Roberto es un pícaro de barrio, al igual que el Laucha de *Mi novia el...*, sus aventuras acontecen en la Recoleta, zona en la que habita la clase alta de la Capital Federal. Gran parte de las situaciones dramáticas transcurren en departamentos y casas lujosas, así como también en otros espacios que dan cuenta del poder

económico de Ricardo y sus allegados. En este relato cobran vital importancia los ámbitos laborales –oficinas de abogados, consultorios médicos, concesionarias de autos, joyerías– así como también aquellos a donde los personajes van en busca de diversión –restaurantes populares, boliches a donde asiste el *jet set*, cenas en casas de amigos adinerados, canchas de golf, torneos de bridge–. Otros elementos, el mobiliario y la vestimenta, en particular la de los personajes femeninos, aportan a la construcción de un ambiente elegante y refinado como los que caracterizaban al segundo ciclo de la comedia burguesa.

La sofisticación fue incluso pensada desde la banda sonora. *Un toque diferente* tiene como *leit motiv* una melodía inspirada en una comedia sofisticada norteamericana: *Un toque de distinción* (Melvin Frank, 1973). Este fue acreditado al músico Alain Debray conocido por sus discos con versiones de tangos y de bandas sonoras de film populares. Sus arreglos orquestales, similares a los que proponían Ray Coniff o Fausto Papetti, fueron considerados por cierto público como elegantes y, en algunos casos, hasta *sexys*. Al halo de sofisticación que otorgaba el prestigio del ‘afrancesado’¹⁴⁸ Debray se le sumaba el hecho de que la letra de la canción no era en español sino en inglés. Que el tema fuera cantando en un idioma extranjero colaboraba con la construcción de una atmósfera moderna y cosmopolita alejada de la que caracterizaba a la picaresca. A su vez asimilaba la película a aquellas comedias refinadas con las que se las buscaba emparentar. Las opiniones volcadas en la prensa escrita dan cuenta de que el periodismo comprendió el propósito de los realizadores y la asoció a la comedia sofisticada local e internacional. En una nota sin firma del diario *Crónica* se afirmaba:

Tal cual se la ha definido, es lujosa como una película norteamericana, picante como salida de estudios franceses, humorística a la inglesa, y audaz y espontánea como las comedias italianas (s/f, 1977).

Daniel López, en su texto publicado en el diario *La opinión*, señaló limitaciones, aunque la ponderó positivamente. La consideró una continuadora del cine de Schlieper, pero con elementos picarescos que no desentonaban con el clima del film. El crítico llegó incluso a afirmar que esta obra mostraba un camino para el cine local que se encontraba aquejado de chatura y pretensión (López, 1977). La asociación con el cine de Schlieper efectuada por López

¹⁴⁸ Alain Debray es en realidad el seudónimo que la discográfica RCA eligió para el músico argentino Horacio Malvicino. Con este nombre artístico grabó un sinnúmero de discos tanto LP como EP destinados al mercado francés. El éxito de ventas decidió a los directivos de la discográfica a editar esos discos en Argentina. El sonido elaborado por Malvicino, alejado del que caracterizaba a las orquestas típicas de tango nacionales, fue entendido por el público local como elegante lo que lo convirtió en un éxito. El nombre elegido, al cual se llegó fusionando dos nombres franceses en boga en el momento (Alain Deloin y Regis Debray), colaboró con el proceso de sofisticación del músico (Fernández, 2021).

no es arbitraria. Por el contrario, *Un toque diferente*, al igual que en *El rey de los exhortos* (Hugo Sofovich, 1978) y *Con mi mujer no puedo* (Enrique Dawi, 1978) tienen como núcleo de sus tramas enredos y confusiones de identidades similares a los que caracterizaron a la comedia brillante que el consagrado director supo desarrollar. En la primera, una mujer separada se enamora del abogado de su futuro ex marido por lo que deben ocultar su romance para no perjudicar el proceso legal. Esto lleva a la pareja a crear toda una batería de artilugios que les permite encontrarse sin ser vistos por el investigador privado que persigue a la mujer. En la segunda, una esposa descubre que su marido la engaña con diversas amantes. Con el propósito de vengarse, y de recuperarlo, decide crearse una personalidad ficticia con el fin de hacer caer en una trampa a su esposo bígamo.

Los tres films comparten con el cine de Schlieper el tono vivaz y optimista que primó en sus comedias. Esto los aleja de sus antecesoras en las cuales el acento estaba puesto en el retrato de la angustia que aquejaba al personaje masculino. A diferencia de lo que sucedía en *Basta de mujeres* y *Mi novia el...* en estas películas hay lugar para el goce sin que este genere culpa. Los personajes ríen, bailan, comen y tienen sexo desprejuiciadamente. En el transcurso del relato de *Un toque diferente* asistimos a un sinnúmero de comilonas en restaurantes. La cena es, en general, la antecesora de una segunda actividad en la que prima el disfrute: el sexo. Tanto en el film de Sofovich como en el Dawi las mujeres no sólo gozan practicándolo, sino que además son quienes inician el juego de seducción. Son mujeres liberales sin prejuicios. También hay espacio para el final feliz. La resolución del conflicto no acarrea sufrimiento. Ya no es imposible que los protagonistas logren estar juntos. En *El rey de los exhortos* cuando todo parece estar perdido para la pareja protagónica, Alberto (Olmedo) y Susana (Giménez), un vuelco en la historia los beneficia y logran concretar su amor. Tampoco está impedido que se formen nuevas parejas. *Un toque diferente* propone un final en el cual el juego de identidades que se suscitó a lo largo del film, lejos de provocar un problema aporta la solución al conflicto. Ricardo es amenazado por su amante, Alejandra (Susana Giménez). Su problema parece no tener arreglo hasta que Roberto, su doble, le propone tomar su lugar como pareja de Alejandra. Pero la resolución resulta ser solo temporal. Una vez alejado de su novia extramatrimonial, el médico vuelve a enredarse en un nuevo *affaire* con una mujer idéntica a Alejandra. El final, lejos de proponer una moraleja acorde con la moral dominante durante la dictadura cívico-militar propone otra en donde los personajes no aprenden de sus errores y dan rienda suelta a su goce.

En las dos películas siguientes, *Departamento compartido* (Hugo Sofovich, 1980) y *Amante para dos* (Hugo Sofovich, 1981), el modo cómico que prima es la picaresca. Esto no implica

que la comedia brillante ya no funcione como intertexto sino que ambos films están volcados hacia una comicidad centrada en lo sexual. Sin embargo, pervive la estructura narrativa basada en el enredo producto de los equívocos de identidades.

En *Departamento compartido*¹⁴⁹ el mundo picaresco se hace presente desde los títulos de crédito. Esta secuencia tiene como elemento principal un plano detalle de una parte del cuerpo femenino usualmente erotizada en estas comedias: los labios. Con el propósito de remarcar que la atención del espectador debe concentrarse en ellos, fueron colocados en el centro de la imagen y destacados gracias al uso de una pintura rojiza y al hecho de que son el único elemento en foco. El resto de lo que se puede apreciar del rostro está desenfocado (fig. 4.8). Esta imagen se mantiene en pantalla a lo largo de los dos minutos que toma informar quienes participan del film. Mientras se imprimen a los costados de esta imagen los nombres de los intérpretes y del personal técnico y artístico se escucha una canción de corte sensual, cuyo estilo remite a cierta música disco,¹⁵⁰ y en la cual la intérprete femenina intercala entre las estrofas una serie de sonidos que intentan asimilarse al de un gemido en pleno acto sexual. Con el fin de colaborar en la construcción de un ambiente sexualizado a lo largo de la secuencia los labios repiten un mismo movimiento: un beso. Por medio de esta presentación introduce al espectador en el género y en la diégesis, precisándose que la sensualidad femenina va a tener un peso relevante. Si bien el atractivo femenino principal del film, Graciela Alfano, no va a aparecer nunca sin ropa, si lo van a hacer personajes secundarios que van a mostrar sus pechos. En *Amante para dos*, realizada apenas un año después que *Departamento compartido*, Sofovich redobló la apuesta e incluyó no sólo personajes femeninos con ropa ajustada o semidesnudos sino también una secuencia en la cual los protagonistas presencian como una bailarina de una *boite* realiza

¹⁴⁹ Al igual que en *Mi novia el...* nos encontramos en esta película con una versión libre, y sin acreditar, de una obra teatral. En este caso se trata de *Extraña pareja* la cual fue escrita por el dramaturgo estadounidense Neil Simon y luego llevada al cine por Gene Saks en 1968. Sofovich tomó el núcleo central del texto de Simon, la dificultosa convivencia entre dos amigos con vidas opuestas, y lo convirtió en una comedia brillante erótica al ambientarla en espacios propios de la clase pudiente porteña y al incorporar una subtrama en la cual uno de los protagonistas (Alberto Olmedo) se ve envuelto en una serie de enredos producto del uso de falsas identidades con el fin de conquistar a una mujer (Graciela Alfano).

¹⁵⁰ La música disco fue un género que emergió en Estados Unidos y Europa en la década del setenta. Este sonido, fundamentalmente destinado a incitar el baile, gozó de amplia popularidad en las discotecas de la época. Además de ser música diseñada para ser bailada, también fue una en la cual el público gozaba porque encontraba en ella fuertes dosis de erotismo. Donna Summer, una de las cantantes más famosas del género, se volvió una figura popular gracias a su interpretación de la canción *Love to love you baby* en la cual intercalaba una serie de gemidos que imitaban un orgasmo. En la Argentina dictatorial tuvo amplia aceptación en las juventudes de clase alta, pero fue rechazada por frívola por aquellos grupos que se sentían más cercanos al mundo del rock. La revista especializada *Expreso imaginario* llevó adelante una campaña contra la película *Fiebre de sábado por la noche* (John Badham, 1977), en la cual la música disco era un elemento central, porque consideraba que esta promovía una idea de juventud que estaba en sintonía con la que estimulaba la dictadura. A diferencia del rock que era considerado un género vinculado a la rebeldía y la resistencia contra el gobierno militar, la música disco reforzaba un ideal de juventud individualista y aburguesado (Pujol, 2005).

un *striptease* completo (fig. 4.9). Esto implicó una novedad dentro de la picaresca ya que hasta el momento este cine había exhibido cuerpos femeninos semidesnudos, pero nunca un desnudo frontal completo. Como señalamos en el capítulo dos, este tipo de imágenes fueron incluso poco frecuentes en la picaresca del destape que se había propuesto extremar los límites de lo representable en materia de sexo. Esos pocos segundos en los que la *stripper* muestra la totalidad de su cuerpo fueron posibles debido a que para ese momento las autoridades al frente del Ente de Calificación Cinematográfica habían abandonado los parámetros establecidos por Tato y comenzaron a habilitar la mostración de sexo como parte de la política aperturista en materia cultural que había establecido el presidente de facto Roberto Viola (Ekerman, 2014).



Figura 4.8



Figura 4.9

Lo picaresco puede también observarse en la construcción de los personajes femeninos. A diferencia de lo que sucedía con los personajes interpretados por Susana Giménez en las comedias antes mencionadas en este capítulo, aquí retorna la tipología de mujeres que establecimos cuando analizamos el segundo ciclo de la picaresca que incluía a las 'inalcanzables' y las 'locas'. Adriana, el personaje interpretado por Graciela Alfano en *Departamento compartido* responde a las características del primer grupo. Es una mujer objeto idealizada por Alberto. Es construida no solo como una mujer bella sino también como alguien elegante y sofisticada. Sin embargo, se trata de un personaje que carece de profundidad y de psicología. No tiene agencia, no acciona, carece de conflictos e intereses. Su función en la trama es ser el objeto de deseo de Alberto. Es el quien va a llevar adelante una serie de acciones para lograr su atención. Ella se limita a observar y a disfrutar de ser deseada. La protagonista de *Amante para dos*, Moria (Moria Casán), sí es fuerte pero no posee los mismos atributos que en otras películas picarescas. Su personaje, una amante mantenida, es por un lado una mujer decidida y exigente que al igual que otras encarnaciones de Casán (*Las mujeres son cosa de guapos* y *A los cirujanos se les va la mano*) no está dispuesta a ser humillada ni maltratada,

pero por otro lado su vínculo con sus parejas, el de mantenida y demandante, la acerca al de la 'loca' que altera la vida de los protagonistas masculinos. Pero este no es el único personaje de este tipo, por el contrario, en ambas películas los personajes femeninos que tienen cierto desarrollo responden a las características de lo que hemos denominado las 'locas'. Sobre ellas recaen varios de los chistes sexistas que hay en los films. En *Departamento compartido*, Julia (Camila Perissé), que vive su sexualidad libremente es sometida al escarnio por parte de Alberto y Mauricio (Tato Bores) luego de haber mantenido ambas relaciones sexuales con ella. Julia es un objeto de deseo, en tanto es atractiva y liberal, pero a su vez debe ser repudiada porque su interés en el dinero la vuelve peligrosa para la estabilidad matrimonial de los hombres. Las esposas, por su parte, nuevamente son mostradas como sujetos molestos o como personas tontas y débiles a las que es fácil engañar.

III. La comedia brillante erótica en la postdictadura

El que quiere celeste...

Título original del film *Susana quiere, el negro también!*

Señalamos en el capítulo dos de este trabajo que debido a la sexualización de la cultura masiva que se produjo durante el destape argentino, quienes incursionaron durante las décadas previas en la comedia picaresca se vieron forzados a llevar adelante una serie de innovaciones que permitieran a la industria cinematográfica continuar con la explotación de la modalidad. La comedia brillante erótica que, fruto de sus contactos con la picaresca, también había ofrecido al público ciertas dosis de sexo y erotismo, a su vez debió enfrentarse a un proceso de actualización. Sin embargo, los resultados no fueron igual de productivos que los de la picaresca del destape por lo que en estos primeros años de la postdictadura se produjo una merma en la producción de comedias de esta clase llegando a estrenarse solo tres: *Los reyes del sablazo* (Enrique Carreras, 1984), *Me sobra un marido* (Gerardo Sofovich, 1987) y *Susana quiere, el negro también!* (Julio de Grazia, 1988). Aries Cinematográfica, responsable de cuatro de las películas que analizamos en el apartado anterior, fue la primera productora en incursionar en esta modalidad en la postdictadura con *Los reyes del sablazo*. A pesar de los buenos resultados obtenidos en las boleterías de los cines no volvieron a desarrollar esta

modalidad.¹⁵¹ La recaudación que obtenían realizando películas destinadas al público familiar doblaba la que lograban realizando este tipo de obras por lo que los involucrados optaron por abandonar la realización de comedias brillantes. También colaboró con esta disminución en la producción de comedias sofisticadas el alejamiento temporario del cine de directores (Hugo Sofovich) y de estrellas (Susana Giménez) de la comedia brillante erótica. Las otras dos comedias de este tipo, *Me sobra un marido* y *Susana quiere, el negro también!*, tampoco resultaron ser grandes negocios por lo que la comedia brillante erótica dejó de producirse. Esto no implicó que se dejaran de realizar films en los cuales los enredos amorosos fueran el eje de la trama. Durante los primeros años de la postdictadura la comedia romántica se inclinó hacia el costumbrismo y el grotesco, modos de representación que se convirtieron en dominantes en el ámbito de la comedia durante el período.¹⁵² Un buen ejemplo de este cambio es *Chechechela, una chica de barrio* (Bebe Kamin, 1986), film que narra los enredos en los que se ve envuelta una joven empleada de tienda por estar enamorada de tres hombres. El epicentro del relato ya no son los departamentos lujosos situados en los barrios pudientes de la Capital Federal sino más bien las calles de los barrios alejados del centro. A pesar del cambio en lo que respecta a los espacios y la puesta en escena, en ambas variantes encontramos personajes femeninos decididos y desinhibidos sexualmente, así como también una crítica a los roles masculinos y femeninos tradicionales.

Los reyes del sablazo, en tanto *remake* de *Matrimonio a la argentina*, puede ser pensada como una nueva reescritura de la comedia brillante. Sin embargo, consideramos que hay en esta película una serie de particularidades que la convierten en una obra singular dentro de lo que denominamos comedia brillante erótica. Para poder pensar dichas particularidades es necesario tener en cuenta el contexto cinematográfico en el cual fue realizado el film. *Los reyes del sablazo* fue filmado y estrenado con posterioridad a *Los extraterrestres*, la comedia que cierra la primera trilogía ATP del dúo Olmedo-Porcel. Las tres películas familiares que iniciaron la

¹⁵¹ *Los reyes del sablazo* cosechó 805.308 espectadores y fue la cuarta película nacional más vista en 1984. *Sálvese quien pueda* (Enrique Carreras, 1984), el film siguiente, que incursionó en la comedia astracanada (Posadas, 2010), llevó 713.702. Ninguno de los dos logró llevar a las salas el millón de espectadores que la serie anterior. Siguiendo el mismo criterio que habían utilizado cuando decidieron terminar con la ‘saga del amor’ –no continuar con un modelo luego de una paulatina declinación en la recaudación–, dieron por terminada la experiencia con modelos alternativos a la picaresca para toda la familia y volvieron a incursionar en ella con la ‘saga de los colimbas’ logrando tener números similares, e incluso superiores, a la primera tríada.

¹⁵² Señala Jorge Sala (2020) que en el cine de los ochenta un conjunto de películas recuperó elementos propios de corrientes culturales populares previas a los procesos modernizadores de los años sesenta. Entre ellas se destaca *Esperando la carroza* (1985) cuyas operaciones de reescritura del sainete y del grotesco fueron continuadas por otras comedias: *El acompañamiento* (Carlos Orgambide, 1988), *Cien veces no debo* (Alejandro Doria, 1990), *Convivencia* (Carlos Galetini, 1994). Diversas comedias románticas del período continuaron trabajando en esa línea. Podemos mencionar *Seré cualquier cosa pero te quiero* (Carlos Galetini, 1986), *Los amores de Laurita* (Antonio Ottone, 1986), *El verso* (Santiago Carlos Oves, 1996) y *Sol de otoño* (Eduardo Mignona, 1996).

picaresca apta para toda la familia fueron exitosas y significaron para Aries Cinematográfica grandes ingresos. Como señalamos en el capítulo anterior, la industria del cine local no atravesaba un buen momento. Por el contrario, para 1981, producto de la escalada inflacionaria y de la subida del valor del dólar, los costos de producción se incrementaron, lo cual dificultó la realización de films. Ante esta situación no era viable discontinuar los planeados con Olmedo y Porcel; por el contrario, era necesario prolongar la explotación del producto que generaba ganancias. Con el propósito de continuar con la realización de películas de la dupla Aries comenzó a pensar nuevas alternativas. *Los reyes del sablazo*, al igual que la siguiente producción, *Sálvese quien pueda* (1984), fueron realizadas con el fin de continuar explorando posibilidades dentro del proyecto de reconfiguración del modelo picaresco estelerarizado por los comediantes.

De la comedia brillante Carreras retomó la sofisticación superficial que había elaborado para *Matrimonio a la argentina*. En la escenografía, fastuosa y anticuada, cuya falsedad puede apreciarse fácilmente, se evidencia la ligereza con la que se pensó la actualización de lo sofisticado. Lo moderno, es decir la esencia de la comedia brillante, no se hace presente. Por el contrario, lo que observamos es un estereotipo desactualizado de la modernidad. Si la comedia sofisticada de los cuarenta y cincuenta supo retratar, y problematizar, el cambio de época, en *Los reyes del sablazo* lo que encontramos es una película que no logra poner en escena el mundo circundante. Sin proponérselo, recrea un universo que se percibe como antiguo pero que no es posible anclar con claridad en un período determinado debido a la convivencia de elementos disímiles.

Lo mismo sucede con los personajes femeninos. En lo que respecta a las dos amigas engañadas, Luisa (Luisa Albinoni) y Dorys (Dorys Del Valle), se enfatizan aquello que a primera vista puede ser comprendido por el espectador como signo de sofisticación y modernidad. El vestuario, el maquillaje y el peinado son utilizados para otorgar finura y clase a las protagonistas. Carreras hace hincapié en la cáscara de lo moderno y deja de lado aquello que era definitorio en las mujeres de la comedia sofisticada. No hay en estos personajes atisbos de la actitud irreverente y desafiante que caracterizaron a las damas modernas de las películas de Schlieper. Son personajes poco definidos, sin carnadura, sin agencia. No hay en ellos una voluntad de experimentación del mundo que existe afuera del hogar. Apenas se animan a fingir un enamoramiento para provocar celos. Su actitud frente a los hombres está más cerca de las ingenuas del período clásico que de la de las mujeres modernas. Lo que se encuentra fuera del espacio familiar es visto como un peligro. Allí habita lo que puede desestabilizar el matrimonio. La ciudad, la noche, el mundo de la diversión es un ámbito del que sólo se goza cuando no se

está con la pareja legítima. Su lugar, el espacio que defienden, es el hogar. Son personajes conservadores, que abalan la perpetuación del *status quo*, el matrimonio y la familia. A la hora de resolver el conflicto que tiene con su marido bígamo, Luisa, la protagonista, decide confesarle que está embarazada. Ante esta noticia, Alberto (Alberto Olmedo) deja de lado su vida de aventuras y decide llevar una vida familiar. Con este final, que modifica sustancialmente el ambiguo cierre de conflicto que se daba en *Cuando besa mi marido*, Carreras deja de lado la picardía de la comedia sofisticada de los cuarenta y cincuenta y opta por continuar con la versión edulcorada y conservadora que había desarrollado en los sesenta. En lo que respecta a la contrafigura femenina, Meneca (Susana Traverso), la situación es distinta. La representación de este personaje no sigue los parámetros utilizados para la representación de las dos amigas de clase alta. Carreras recurrió, en cambio, a una serie de elementos propios de la puesta en escena de la comedia picaresca analizados en el capítulo uno. Meneca, en tanto objeto de deseo de los personajes y del público masculino, es retratada por medio de planos cortos que registran partes sexualizadas por la mirada de los hombres. Desde su primera aparición en la narración se recurre a este recurso para retratarla. El personaje, una profesora de danza jazz, es introducido a los espectadores por medio de un plano detalle de sus glúteos en movimiento que ocupa la totalidad de la pantalla (fig. 4.10). Por medio del uso de este tipo de planos Carreras deja en claro cuál es la función en la trama de Meneca. En la escena siguiente se refuerza la característica de objeto de deseo del personaje por medio de un juego de seducción con Alberto. Cuando interactúa con él, ella se mueve y lo mira de forma sugestiva, intenta acercarse y tocarlo. La escena culmina cuando insta a su pareja a que introduzca la mano en su escote para que este busque una carta de amor (fig. 4.11). A diferencia del resto de los personajes femeninos con importancia en la trama, Meneca hace gala de su belleza. Goza y exhibe su cuerpo.



Figura 4.10



Figura 4.11

La representación del sexo y de la mujer elaborada por Julio De Grazia en *Susana quiere, el negro también!* difiere profundamente de la visión conservadora desarrollada por Carreras en *Los reyes del sablazo* y de aquella que primó históricamente en la comedia picaresca. El alejamiento de estos parámetros no implica que al interior del film no pervivan algunos elementos propios de las modalidades mencionadas. Este film, realizado durante el destape, tiene en su interior una serie de contradicciones en lo que refiere al discurso que construye sobre el sexo propias de las obras producidas en los años en los cuales este fenómeno fue dominante. Como señala Milanésio “lejos de representar una democratización absoluta y universal del deseo, el destape estuvo plagado de las tensiones propias de un momento transicional que quería presentarse como una ruptura total pero que todavía no renunciaba del todo al legado del pasado” (2021 p. 106).

Susana quiere, el negro también!, adaptación libre de la obra teatral *Pígalión* escrita por el dramaturgo inglés Bernard Shaw, narra la historia de amor entre Aristóbulo (Alberto Olmedo), un viudo adinerado y conservador, y Celeste (Susana Traverso), una joven prostituta proveniente del interior. Lejos de continuar con la representación negativa de la trabajadora sexual que primó en la picaresca, aquella que la concebía como una mujer licenciosa y aprovechadora, aquí Celeste configura un personaje capaz de amar y de sufrir frente al maltrato y el desprecio. No hay un castigo sobre el personaje por gozar de su cuerpo, por el contrario, la película le depara un final feliz junto a su pareja. En este film, a diferencia del resto de las comedias protagonizadas por Olmedo el sexo no es elidido. Hay una voluntad de representar el sexo de forma erótica antes que cómica. A la hora de retratar a los personajes teniendo relaciones, la puesta elaborada por De Grazia hace hincapié en su goce por medio del uso de primeros planos. En ellos se los puede ver realizando acciones que ni los personajes de la picaresca ni los de la comedia brillante erótica habían practicado. Aristóbulo besa el cuerpo de su amante deteniéndose particularmente en el pubis y en los pechos (fig. 4.12). Celeste, por su parte, gime debido al placer que le provoca el accionar de su pareja (fig 4.13). De Grazia retrata seriamente este momento de intimidad y construye una escena que se diferencia por completo de la representación dominante en las películas pertenecientes a esta modalidad, en donde el cuerpo femenino no goza, sino que es un medio para el deleite masculino. Deliberadamente, por medio del uso de una iluminación donde priman las penumbras, la puesta en escena sugiere en lugar de mostrar. Se aleja conscientemente de la exhibición del cuerpo femenino que imperó en la picaresca. Si bien, De Grazia llevó adelante un trabajo sutil a la hora de retratar estas escenas de sexo, no dejó de incorporar situaciones en las cuales la tradición se hace presente y deja de lado el erotismo para adentrarse en la mostración. Esto es apreciable en el retrato que

hace de las compañeras de trabajo de Celeste. Las prostitutas protagonizan pequeñas situaciones cómicas en las cuales su función es la de ofrecer su cuerpo al cliente que interactúa con ellas, pero también al público masculino presente en las salas. Si bien a lo largo del metraje predomina el retrato desprejuiciado y positivo de Celeste, la inclusión de estos *gags* da cuenta de la ambivalencia señalada por Milanésio (2021).

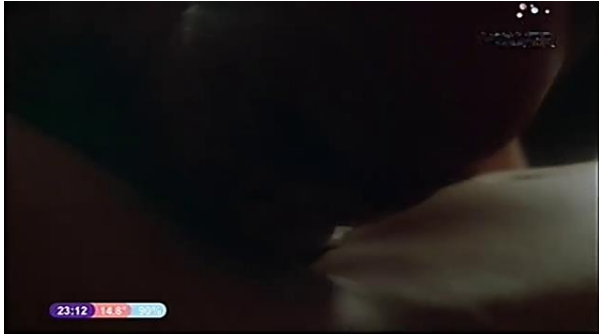


Figura 4.12



Figura 4.13

Para entender estas películas también es necesario tener en cuenta el contexto político en el cual fueron realizadas. Nos referimos a aquel que se extiende entre el llamado a elecciones libres durante la presidencia del general Reynaldo Bignone y el comienzo de la crisis económica que aquejó los últimos años del gobierno de Alfonsín. A diferencia de las comedias brillantes eróticas realizadas durante la dictadura en las cuales el contexto social y político no penetraba en las historias, aquí nos encontramos con obras en las cuales este se vuelve un elemento con una presencia relevante.

Los reyes del sablazo comenzó a rodarse en octubre de 1983 y fue estrenada en febrero de 1984. Es decir, fue diseñada en plena campaña electoral, concretado simultáneamente a las elecciones en las que triunfó Raúl Alfonsín y estrenada ya en democracia. Si bien la preproducción y el rodaje tuvieron lugar bajo el régimen militar, la situación política había cambiado radicalmente luego de la derrota argentina en la Guerra de Malvinas. El pueblo comenzó a recuperar el espacio público,¹⁵³ los partidos políticos llevaron adelante un proceso de afiliación masivo y realizaron actos multitudinarios,¹⁵⁴ las marchas de organizaciones de Derechos Humanos engrosaron su convocatoria, las discusiones acerca del enjuiciamiento de las Fuerzas Armadas se volvieron moneda corriente. Teniendo en cuenta estos datos, es posible

¹⁵³ Si bien la CGT, y en especial las Madres de Plaza de Mayo, habían realizado marchas durante la última dictadura cívico-militar fue luego de la derrota en Malvinas que se volvieron aún más convocantes. Un primer antecedente fue la movilización que realizó el 30 de marzo de 1982 la CGT Brasil, la cual tuvo una amplia convocatoria, y fue salvajemente reprimida. En diciembre de 1982 se llevó adelante la “Marcha del Pueblo por la Democracia y la Reconstrucción Nacional” convocada por la Multipartidaria que fue aún más grande. Esta también fue reprimida. En ambos casos hubo muertos.

¹⁵⁴ El cierre de campaña de la Unión Cívica Radical fue el 26 de octubre de 1983 en la Avenida 9 de Julio. El del Partido Justicialista en el Obelisco. En ambos casos la asistencia fue multitudinaria.

afirmar que el film fue realizado en momentos en los cuales había en la sociedad una efervescencia democrática. La película, al igual que otras producciones cinematográficas de la época mencionadas previamente refleja este clima. Pero, a diferencia de esas películas que proponían un llamado a la reflexión sobre la responsabilidad de los ciudadanos y de los partidos políticos en la defensa de la democracia, *Los reyes del sablazo* no propone ningún tipo de discusión, sino que toma a la política nacional como tópico para hacer chistes verbales de corte superficial. Tomemos como ejemplo una situación en la cual el *gag* tiene como objetivo principal hacer reír por medio del uso de nombres propios del mundo de la política. El chiste forma parte de una escena en la cual Jorge (Jorge Porcel), un sastre en decadencia, mantiene un diálogo con sus amigos abogados, Alberto y Emilio (Emilio Disi). En ese intercambio Jorge les comenta que perdió un gran número de clientes importantes porque cometió una imprudencia. El diálogo es el siguiente:

- ¿Vos no le hacías la ropa a algunos capos?
- Si, pero ando con mala suerte. Un día vino hacerse un traje el Dr. Wehbe
- ¿El que fue ministro?
- ¡Exacto! Le estaba midiendo la entropierna y lo pinché con un alfiler
- ¡Qué mala pata! ¿Lo perdiste como cliente?
- ¿Qué te parece? Una cosa es pinchar un López, un Fernández... ¡pero pinchar un Wehbe! ¡Y qué Wehbe!

El chiste no tiene el propósito de reírse de una figura todavía relevante. Por el contrario, busca solo hacer reír por medio del uso de la homofonía entre las palabras Wehbe,¹⁵⁵ el apellido del ministro de economía del gobierno de Bignone, y el término huevo, que se usa vulgarmente para hacer referencia a los testículos. No hay segundas intenciones en este tipo de comicidad que es la que predomina en la película cuando hace su irrupción la política. Sin embargo, hay una serie de chistes que siguen esta misma lógica en donde, involuntariamente, se cuele una pequeña referencia crítica a funcionarios de la dictadura cívico-militar. Luego de descubrir que su marido la engaña con otra mujer Luisa exclama contra su esposo “¡Quisiera ser Manrique para decirle lo que es!”. Francisco Manrique,¹⁵⁶ periodista y político, tuvo un vínculo errático

¹⁵⁵ Jorge Wehbe fue un economista que tuvo cargos en diversos gobiernos tanto democráticos como de facto. Comenzó su carrera como ministro de Aramburu y luego tuvo funciones en los ministerios de economía de Frondizi, Lanusse y Bignone.

¹⁵⁶ Francisco Manrique fue un militar, perteneciente a la marina, con participación en política desde los años 50. Formó parte del gobierno militar que se instaló luego del golpe de Estado a Perón, tuvo participación en la gestión de José María Guido y fue ministro de Roberto Levingston. También fue candidato a la presidencia en las

con las FF.AA. Su alejamiento definitivo se dio luego de la derrota argentina en Malvinas. Posteriormente a ese hecho Manrique participó de una entrevista radial junto al general Ramón Camps¹⁵⁷ a quien, todavía en dictadura, llamó “hijo de puta”. Si bien el diálogo de la película no pretende insultar a Camps sino, por vía indirecta al personaje interpretado por Olmedo, no deja de ser significativa la inclusión de esta referencia dado que para que el público pueda reírse del chiste debe conocer el intercambio entre Manrique y Camps. Es decir, sin proponérselo, la película incluye un insulto a un militar importante cuyo poder todavía no había mermado. Agresión que la censura, en proceso de descomposición, aunque todavía vigente, no cortó.

La inclusión de estas referencias cómicas a figuras públicas con peso en el campo político no tiene una justificación narrativa. El argumento de esta comedia no tematiza el mundo de la política. No es un film que tenga como propósito comentar la realidad como si la tuvieron algunas de las comedias picarescas realizadas en democracia. Por el contrario, la presencia de estas referencias es más bien un recurso que está en sintonía con el propósito que tenía la inclusión de números musicales en la comedia para toda la familia: un atractivo, una forma de convocar al público. Se incorpora lo que antes estaba prohibido con el fin de incentivar al público adulto a que vaya a ver una película calificada como Apta para Todo Público.

Más interesantes resultan las referencias al mundo de la política en *Me sobra un marido*. El argumento central de la película, una mujer casada debe decidir con cuál de sus dos parejas quedarse, es a simple vista una reescritura de un argumento típico de las comedias de enredos matrimoniales. Sin embargo, las circunstancias en las cuales el personaje femenino se encuentra en dicha circunstancia vuelven al film digno de atención. Corina (Susana Giménez) es la viuda de Ulises (Juan Carlos Calabró), un hombre que en circunstancias poco claras desapareció y fue declarado legalmente muerto, y al mismo tiempo la esposa de Evaristo (Rodolfo Ranni), un empresario al que conoció luego de la muerte de su primer marido. El conflicto se desata cuando Ulises reaparece y reclama lo que considera suyo: su esposa y sus bienes. La película, en un principio, juega con la ambigüedad de la palabra desaparecido. Este término es utilizado por los personajes para hacer referencia a la ausencia temporal de Ulises.

elecciones de 1973 y en las de 1983 por el partido Alianza Federal el cual era una colación de pequeños partidos de centroderecha.

¹⁵⁷ Ramón Camps fue un militar que durante la última dictadura cívico-militar estuvo al frente de la Policía Federal Argentina. Como máxima autoridad de esta fuerza comandó diversos centros de detención por lo que participó del secuestro, tortura y asesinato de un sinnúmero de detenidos-desaparecidos. Es el responsable del secuestro de la familia Graiver, dueños de la empresa Papel Prensa, quienes fueron obligados a vender bajo coacción, y del secuestro del Jacobo Timerman, periodista y dueño del diario *La Opinión*. Fue condenado por crímenes de lesa humanidad durante el gobierno de Alfonsín y luego indultado por Menem.

Su desaparición, aunque es concebida como misteriosa, nunca es ligada a circunstancias políticas. Para 1987 ese término estaba profundamente asociado a los detenidos asesinados por la dictadura cívico-militar. Sin embargo, la palabra no es utilizada en ese sentido. Todo se mantiene en este tono hasta que Ulises relata su periplo. Su desaparición se dio en medio de una expedición al África. Luego de sobrevivir cinco años en medio de la selva logró llegar a la capital de un país africano no identificado. Es en esta parte del relato de Ulises que el término desaparecido adquiere su segundo significado. El personaje de Calabró llega al consulado argentino en donde lo recibe de mala manera un funcionario (Tristán Díaz Ocampo). Allí ve colgado un cuadro de Raúl Alfonsín a quien no reconoce por lo que inquiriere al funcionario acerca del nombre del personaje. Cuando este le responde que es el presidente de la Nación, Ulises sorprendido exclama “¿Lo sacaron a Galtieri?!”. Esta línea de diálogo, además de funcionar como remate de un chiste sobre la forma en que los militares ‘sacaban y ponían’ presidentes, deja en claro que Ulises desapareció en dictadura. Pero, a diferencia de las víctimas de la represión, es un desaparecido que aparece. Si bien el film no pretende impugnar la figura del desaparecido no deja de ser llamativo que mientras se discutían los alcances de la represión y se popularizaba entre los sectores de la derecha la consigna “los desaparecidos están en Europa”, que esta comedia juegue con el concepto de desaparecido de esta forma.

Conclusiones

En la introducción planteamos que el propósito del capítulo era establecer los alcances de la influencia de la comedia picaresca en modalidades cómicas no abordadas hasta el momento en nuestro trabajo: la comedia testimonial y la comedia brillante. Siguiendo a Altman (2000), afirmamos que cuando la industria cinematográfica se propone explotar con continuidad un producto se ve obligada a realizar una serie de innovaciones a la fórmula que caracteriza a la modalidad que la vuelvan novedosa y atractiva para los espectadores. Las relecturas realizadas de las modalidades mencionadas deben ser entendidas como parte de este proceso. Tanto la comedia testimonial picaresca como la comedia brillante erótica son el resultado de las necesidades de la industria de diversificar sus productos. La industria recurrió a la modalidad cómica que dominaba el mercado cinematográfico para reconfigurar, y actualizar, el cine cómico de denuncia y la comedia de fiesta. Estas relecturas tuvieron resultados dispares. La crítica especializada elogió aquellas películas en las cuales la fusión dio lugar a obras novedosas y criticó duramente los experimentos fallidos. Es decir, la inclusión de recursos picarescos no siempre resultó satisfactoria.

En lo que respecta a la comedia testimonial picaresca nos encontramos con una intertextualidad que resultó poco productiva. No sólo se realizaron pocos films de este tipo, sino que además las películas que analizamos no lograron articular en forma satisfactoria ambos universos. En *Se acabó el curro* encontramos una obra de carácter híbrido. La falta de criterio a la hora de diseñar el film impidió a los realizadores cumplir con uno de los propósitos principales de los films testimoniales: elaborar una crítica mordaz sobre la clase media argentina. Paradójicamente, es en el segmento picaresco en donde se llevan adelante los juicios más interesantes, aunque no exentos de superficialidad sobre la realidad económica del país y de la región. *La clínica del Dr. Cureta*, por su parte, tampoco llegó a un buen puerto en su periplo de aunar estilos cómicos tan disímiles. Sin embargo, Fischerman pudo llevar adelante un retrato satírico con mayor pericia que Galettini. Fue gracias a la incorporación de recursos provenientes del grotesco y de la caricatura que la película logra su cometido a la hora de describir, y denunciar, a los mercaderes de la medicina.

En el caso de la comedia brillante erótica nos encontramos con una situación en algunos aspectos similar a la de la comedia testimonial picaresca, pero diferente en otros. Una primera diferencia está dada por la productividad de esta variante cómica. A lo largo de la década del setenta encontramos un número considerable de películas factibles de ser englobadas bajo la categoría comedia brillante erótica. Sin embargo, los films pertenecientes a este corpus oscilan entre diversas modalidades. Todas llevan adelante una relectura de la comedia sofisticada de los cuarenta y cincuenta, pero no hay en ellas una relectura en común de esa modalidad, así como tampoco comparten los mismos objetivos. Es por ello que nos fue necesario establecer subgrupos dentro del corpus para dar cuenta de las particularidades de cada una de las relecturas. En cada uno de ellos la picaresca tenía un peso distinto. Sin embargo, fue posible encontrar cierto equilibrio entre picaresca y comedia brillante en algunas películas escritas y dirigidas por Hugo Sofovich, en particular en *Un toque diferente*.

La productividad de esta variante decae considerablemente en la postdictadura. Pese a que las tres relecturas picarescas de la comedia brillante difieren considerablemente todas están atravesadas por el destape sexual y político de los años ochenta. *Los reyes del sablazo* y *Me sobra un marido* propusieron reinterpretaciones superficiales del mundo de la comedia sofisticada. Aprovecharon la liberalización de la censura para mostrar de forma rutinaria el cuerpo de actrices esculturales y para incorporar, de forma excesiva, chistes y pequeñas situaciones cómicas en las que se hace un comentario insustancial sobre la política nacional. El caso más destacable resulta el de *Susana quiere, el negro también!*. En esta película, Julio de Grazia retomó y actualizó la comedia brillante erótica de los setenta. En sintonía con lo que

proponían esas películas, postula una mirada liberal del sexo, en donde el goce tiene un lugar central, y en la cual lo cómico da lugar a lo erótico.

Estas películas no fueron los últimos intentos de recuperar la picaresca. Por el contrario, hacia fines de la década del ochenta y principios de los noventa, esta modalidad fue retomada por realizadores y productores que buscaban abrirse un camino en el novedoso campo del video hogareño. Abordaremos estos films en el capítulo siguiente.

Capítulo 5: La picaresca directo a video

Introducción

En el segundo capítulo de nuestro trabajo nos detuvimos en un conjunto de películas realizadas en la década del ochenta a las que agrupamos bajo el nombre picaresca del destape. Señalamos que este tercer ciclo de la comedia picaresca, a pesar de haber tenido exponentes que lograron tener éxitos de público significativos, nunca logró acercarse a la popularidad de la versión previa. Para finales del decenio ya casi no se producían ni se estrenaban obras de este tipo. Las tres productoras más prolíficas de los años ochenta –Aries Cinematográfica, Argentina Sono Film y Cinematográfica Victoria– que durante esa década realizaron films cómicos de estas características, en los noventa abandonaron su realización. Las dos primeras, luego de reorganizar su esquema de producción, continuaron filmando películas. En cambio, Cinematográfica Victoria no corrió con la misma suerte. 1990 fue el año en que se estrenó, tardíamente, su último opus, *Enfermo de día, camarero de noche* (Aníbal Di Salvo), con resultados más bien magros. La escasa repercusión de público, sumada a dos fracasos previos,¹⁵⁸ llevaron a la productora de Héctor Báñez a la quiebra. A esta situación se sumaba el hecho de que el principal competidor del cine, la televisión, ofrecía a su público programas de corte similar a la picaresca cinematográfica,¹⁵⁹ y otros que retomaban y actualizaban la tradición de la modalidad¹⁶⁰ con suficiente aceptación entre los telespectadores. Dado que la producción fílmica de este tipo de obras estaba paralizada y los shows de la TV tenían buena recepción, era factible que esta clase de humor continuara su vida solo en la pantalla chica. Sin embargo, un sector de la industria audiovisual local entendió que este cine todavía podía ser reelaborado y explotado en otro dispositivo: el video.¹⁶¹

¹⁵⁸ Nos referimos a dos películas destinadas al público infantil: *Johnny Tolengo, el majestuoso* (Enrique Dawi y Gerardo Sofovich, 1987) y *Tres alegres fugitivos* (Enrique Dawi, 1988).

¹⁵⁹ La televisión argentina de fines de los años ochenta y principios de los años noventa tenía entre sus programas más populares un número significativo de shows cómicos de corte picaresco. Podemos mencionar entre otros: *El hijo de Don Mateo* (1987) y *Operación Ja Ja* (1991) de Gerardo Sofovich; *Shopping center* (1988), *Zapping* (1988-1989) y *Amo a Berugo* (1991), escritos por Hugo Sofovich; *Veranito en casa* (1988), con el imitador Nito Artaza; *Detective de señoras* (1990-1991) y *Matrimonios... y algo más*, ambos escritos por Hugo Moser; *Las gatitas y los ratones de Porcel* (1987-1990); *Las bebidas y los ratones de Porcel* (1990) y *El club de los ejecutivos* (1990), ambos protagonizados por Jorge Porcel; *Pizza Party* (1991-1992) escrito por Juan Carlos Mesa; *Sex a pilas* (1992) escrito y producido por Jorge Guinzburg.

¹⁶⁰ *Peor es nada* (1990-1994), creado por el periodista Jorge Guinzburg, recuperó la tradición del humor picaresco (alto contenido sexual y mujeres semidesnudas) y lo fusionó con la parodia al mundo televisivo. Se mantuvo al aire por cinco años con alto rating. *A la cama con Moria* (1991) si bien no fue un programa de ficción tuvo una impronta picaresca al tener como conductora a una de las estrellas máximas de la modalidad, Moria Casán, quien entrevistaba a sus invitados sobre una cama redonda y les hacía preguntas sobre su vida sexual.

¹⁶¹ Siguiendo la propuesta de Gustavo Galuppo (2012) entendemos al video como un dispositivo tecnológico, una tecnología de registro de imágenes cuyo uso no es unívoco sino, por el contrario, diverso. A grandes rasgos

Es posible pensar entonces que hacia fines de los ochenta se produjo el cierre de un ciclo de este modo cómico, para luego iniciarse uno nuevo en el campo del video. Este ámbito se estaba conformando y, ese proceso de conformación en el cual no existían límites claros, dio lugar a la aparición de una serie de producciones en las cuales se daba una hibridación de elementos provenientes de diferentes medios. Es por ello que el desarrollo de esta versión de la picaresca no debe ser entendido como una mera adaptación a otro dispositivo sino como un fenómeno con características intermediales.

Como plantea Irina Rajewsky (2020) la noción de intermedialidad ha sido utilizada como un “término paraguas” que cobija en su interior diversos fenómenos que “suceden de un modo u otro entre medios” (2020, p.433-436). La autora señala que es necesario precisar el concepto y elaborar una definición más restringida que permita estudiar casos particulares. Es por ello que elabora una serie de categorías para comprender los alcances de lo intermedial aunque destaca que las obras de estas características no deben ser pensadas como exponentes de una única categoría. Por el contrario, es factible que haya obras que puedan ser entendidas como representantes de más de una. Consideramos que la picaresca en video puede ser pensada como una transposición medial, es decir como “la transformación de un producto medial (un texto, una película, etc.) o de su sustrato en otro medio” (Rajewsky, 2020, p.441), en tanto este nuevo ciclo reformuló una modalidad cómica en un dispositivo mediático diferente al original. Pero también como combinación de medios, dado que la producción directo a video recurrió a la reelaboración de recursos temáticos y narrativos de otros medios con mayor desarrollo como lo eran el cine, la televisión y el teatro. Esta nueva picaresca reconfiguró narrativas, temas y formas de representación de la versión cinematográfica y las combinó con mecanismos de otros medios en los que se desarrollaban géneros cómicos similares.

Con el propósito de abordar estas problemáticas, este capítulo consta de cuatro apartados. En el primero de ellos llevaremos adelante una descripción de la situación que atravesaba la industria audiovisual en el momento en que surgió la picaresca directo a video. Una vez establecido el contexto, nos detendremos en una serie de productos de corte humorístico realizados para ser consumidos en el hogar que consideramos prepararon el terreno para la emergencia de este último ciclo de la picaresca. Nos referimos a registros de obras teatrales cómicas pertenecientes al circuito de la calle Corrientes (Pellettieri, 2001a) y a los video

podemos decir que su empleo en el campo del audiovisual transita entre dos polos. Uno de ellos, el polo artístico, buscó expandir las posibilidades expresivas del dispositivo por medio de la experimentación con las herramientas que brindan las cámaras de video. El otro, el polo comercial, utilizó las novedades que el dispositivo introdujo con el fin de revitalizar las fórmulas y los formatos estandarizados que el cine y la televisión explotan. En este capítulo nos concentraremos en el análisis de producciones que forman parte del segundo grupo.

concert, un producto cómico en el cual se fusionaron recursos de distintos medios. Luego, abordaremos las diversas formas que adquirió la comedia picaresca directo a video deteniéndonos en las particularidades de su puesta en escena y en sus vínculos con el mundo televisivo. El último apartado estará dedicado a los intercambios que este nuevo producto estableció con otros géneros en los cuales el sexo también era un elemento central, la pornografía y el *sexploitation*, y al análisis de lo que denominamos porno picaresco, la forma particular que adquirió el cine pornográfico en sus inicios industriales.

Situación de la industria audiovisual a finales de los años ochenta

Hacia fines de la década del ochenta la Argentina atravesaba una crisis política y económica profunda. La 'primavera alfonsinista' había terminado. La figura del presidente Raúl Alfonsín se encontraba debilitada políticamente. Los constantes planteamientos llevados a cabo por sectores del ejército disconformes con la política de Derechos Humanos que el gobierno estaba llevando a cabo dejaron en evidencia las debilidades del gobierno. Entre 1987 y 1988 la autoridad gubernamental fue puesta en jaque en tres oportunidades por sectores de las Fuerzas Armadas. Los militares sublevados forzaron a llevar adelante modificaciones en el desarrollo de los juicios por crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura cívico-militar. La aprobación de las leyes de Obediencia debida y de Punto final, normativas redactadas como resultado de la presión castrense, generó descontento en los sectores más progresistas de la sociedad, quienes habían apoyado a Alfonsín desde los comienzos de su gestión. La pérdida de confianza en el líder se manifestó en las elecciones legislativas de 1987 en las cuales triunfó la principal oposición, el Partido Justicialista, mientras que el oficialismo redujo su caudal de votos un 10% (Novaro; 2010; Quiroga, 2005). A la erosión del gobierno radical también contribuyó la pésima situación económica que aquejaba el país. El equipo al frente de la cartera de Hacienda, a pesar de los esfuerzos infructuosos por lograrlo, no pudo encausar la economía nacional que, a lo largo de los años que duró el mandato de la UCR, estuvo siempre en una situación muy frágil. Si bien luego de la implementación en 1985 del Plan austral se produjo una estabilización que mejoró las condiciones de vida de la población, los éxitos no duraron mucho tiempo y para mediados de 1986 los precios comenzaron a aumentar exponencialmente. Para 1989 la inestabilidad económica alcanzó niveles inusitados. Durante ese año, y el siguiente, tuvieron lugar una serie de picos hiperinflacionarios en donde una gigantesca escalada de precios provocó una devaluación en el poder adquisitivo de los trabajadores empobreciendo a gran parte de las clases medias y bajas (Gerchunoff y Llach,

1998). El escenario desfavorable llevó a Alfonsín a decretar el estado de sitio para combatir los saqueos que se estaban realizando en distintos sectores del país y a adelantar seis meses la entrega del gobierno a Carlos Saúl Menem quien había ganado las elecciones en mayo de ese año. Los primeros años del gobierno justicialista también fueron álgidos. Los intentos iniciales de combatir la inflación no lograron su objetivo. Fue recién en 1991, de la mano del nuevo ministro de economía, Domingo Cavallo, que se logró controlar la escalada de precios. Esta situación, denominada hiperinflación, afectó profundamente a la industria cinematográfica local dado que el constante aumento de precios dificultaba tanto la producción de películas como la distribución y la recaudación. Durante la gestión de Manuel Antín al frente del Instituto Nacional de Cine, que se extendió a lo largo de todo el gobierno de Raúl Alfonsín, el cine argentino había mostrado signos de recuperación. A partir de 1987 en cambio, la producción de largometrajes comenzó a caer provocando también una reducción en la cantidad de estrenos nacionales. A su vez la crisis económica produjo una baja en la asistencia a las salas cinematográficas por parte del público de clase media y media baja que ante la imposibilidad de afrontar el precio de una sala de cine decidieron redireccionar sus consumos culturales hacia otras ofertas audiovisuales que comenzaban a ganar terreno (Getino, 1998).¹⁶² Esta situación tuvo como consecuencia el cierre de una gran cantidad de salas de barrio, a la vez que la concentración del consumo de cine en las salas instaladas en los shoppings urbanos dedicados casi en su exclusividad a la proyección de cine norteamericano (Wortman, 2009).¹⁶³ La situación local no se dio en forma aislada sino en coincidencia con un fenómeno global en avance. Un estudio realizado por Néstor García Canclini (1995) sobre el consumo cultural de los ciudadanos urbanos en América Latina arrojó como resultado un descenso en la participación en la vida urbana con relación a períodos anteriores y un crecimiento del tiempo de esparcimiento en el hogar, con la televisión como principal medio de entretenimiento. Por lo tanto, la asistencia a salas se redujo en paralelo al crecimiento de la importancia de la TV por cable¹⁶⁴ y de las transformaciones de la industria del audiovisual (Wortman, 2009).

¹⁶² Entre 1989 y 1994 el promedio de estrenos cayó abruptamente en relación al período 1983-1989. Se pasó de un promedio de 22 títulos anuales a uno de 12. Con respecto a la cantidad de espectadores de 63 millones en 1984 cayó a 19 millones en 1995 (Getino, 1998).

¹⁶³ La aparición de estos complejos, en simultáneo al cierre de cines en las periferias de las urbes, y sus entradas a valores elevados, profundizó la “elitización del consumo cinematográfico” (Tortorola, 2011) que, de acuerdo a Getino (1998), se venía produciendo desde fines de los ochenta con la hiperinflación. Es decir, el visionado de películas en salas dejó de ser una práctica de sectores medios y bajos y se convirtió en una exclusiva para clases medias altas y altas. El público de la picaresca, perteneciente en general a sectores populares, se alejó de los cines y redireccionó sus consumos a la televisión, tanto a la abierta como al cable, y al video.

¹⁶⁴ De acuerdo a Ulanovsky et al. (1999) los comienzos de la televisión por cable en la Argentina pueden remontarse a comienzos de la década del sesenta. Empezó siendo una alternativa para aquellos lugares alejados de los centros urbanos más populosos a donde la televisión de aire no llegaba. Para comienzos de la década del

Entre las principales innovaciones tecnológicas que se dieron durante la primera mitad de la década del ochenta se encuentra la aparición de los reproductores de video. Lo que en un principio fue un consumo de lujo, introducido por las clases medias porteñas que desesperadamente volaban a Miami o a países limítrofes a comprar tecnología a precios irrisorios gracias a las políticas instaladas por Martínez de Hoz, poco a poco se fue masificando. Si bien en un comienzo estos electrodomésticos eran importados, paulatinamente, se fue desarrollando una producción local. A partir de 1984 diversas marcas extranjeras decidieron instalar sus fábricas en el país atraídas por beneficios impositivos (Barbarena, 2010).¹⁶⁵ Esto permitió que hubiera un número mayor de videocaseteras disponibles para su comercialización. A medida que creció el parque de reproductoras las urbes se poblaron de videoclubes –negocios de compra, venta y alquiler de videocasetes– que fueron creciendo y diversificándose por el territorio argentino hasta que, al igual que otros negocios de moda, desaparecieron cuando el público reorientó su atención a un nuevo tipo de consumo. Pero durante casi dos décadas fueron un negocio muy redituable.¹⁶⁶

El crecimiento del rubro fue tal que surgieron una serie de revistas dedicadas a cubrir lo que sucedía en el ‘mundo del video’.¹⁶⁷ Publicaban entrevistas a dueños que hablaban de

ochenta, dos empresas locales (Cablevisión y Video Cable Comunicación) comenzaron a expandir el negocio con el fin de imponerse en la Capital Federal y competir con la televisión de aire. En 1986 se autoriza la recepción de señales satelitales lo que permitió a las empresas prestadores de cable diversificar su programación y volverla más ininteresante para el público porteño de clase media. El principal atractivo de la programación era la variedad de material audiovisual (cine y series) lo que convirtió a este servicio en un competidor de la televisión por aire, las salas de cine y los videoclubes. En 1987 el número de abonados en todo el país era alrededor de 900.000. Este fue creciendo a lo largo de la década del noventa, gracias a las políticas reguladoras que aplicó el gobierno de Carlos Menem, llegando a ser de 4.7 millones en 1996 (Getino, 1998).

¹⁶⁵ Entre las marcas que instalaron sus fábricas en el país se encuentran Hitachi, JVC, Philco, Noblex, Grundig y Sanyo (Barbarena, 2010).

¹⁶⁶ Octavio Getino (1995) afirma que en la segunda mitad de la década del ochenta se produce un crecimiento exponencial de locales de alquiler de videocasetes que se mantiene durante los primeros años de la década del noventa. El país pasó de tener 500 videoclubes habilitados en 1986 a tener 7000 en 1993. A su vez, Susana Velleggia (1990) señala que para 1989 la venta de películas en video por parte de las videoeditoras a los videoclubes ascendía a 40 millones de dólares y la sumatoria de todos los alquileres del país arrojaba una cifra de 100 millones de dólares. Es necesario señalar que el crecimiento de la TV por cable afectó profundamente la comercialización de VHS. Para 1996, de los 7000 videoclubes que había tres años antes, solo quedaban 3300. Entre 1992 y 1996 se produjo un descenso tanto del número de películas editadas como alquiladas (Getino, 1998).

¹⁶⁷ A mediados de los ochenta aparecieron varias revistas especializadas que se ocuparon de registrar las novedades del campo del video tanto en materia de estrenos como en lo que respecta a la aparición de innovaciones tecnológicas. Estas pueden ser divididas en dos grupos. Por un lado, aquellas que estaban destinadas a los consumidores: *Video para usted* y *Video Club*. Por el otro, las que contaban con información para los dueños de videoclubes: *Prensario del video* y *Video News*. De todas ellas la que más perduró fue *Prensario del video* que se publicó hasta los años 2000. Estas no fueron las únicas publicaciones que difundían noticias referidas al video. Los grandes diarios y revistas comprendieron que era necesario darle un espacio a un consumo en boga. Por ello es que comenzaron a publicar críticas de películas estrenadas en video. Otros medios como *Heraldo del cinematografista* entendieron que el negocio del cine había cambiado por lo que incorporaron a sus páginas noticias del mundo audiovisual: video, publicidad, televisión. Las novedades en video también fueron cubiertas por aquellas revistas dedicadas a la crítica de cine. *El Amante/Cine, Film, La cosa* y otras tuvieron secciones en

expandirse, a editores que contaban entusiasmados los próximos lanzamientos, y a consumidores que comentaban cuáles eran sus preferencias. Estas publicaciones también se ocuparon de informar acerca del funcionamiento de estos novedosos aparatos, así como también de divulgar cuidados para el electrodoméstico y los videocasetes. La llegada de este nuevo formato audiovisual revolucionó a tal punto la vida de la clase media porteña que la revista *Video Club* dedicaba notas a discutir cuál era el mejor lugar del hogar para poner el televisor y la videocasetera. Decoradores, diseñadores, expertos en tecnología, fabricantes de muebles fueron entrevistados con el fin de determinar la ubicación ideal para el nuevo electrodoméstico y sus accesorios. Uno de los especialistas consultado por la revista afirmaba:

El habitante de la casa debe establecer sus prioridades. Debe determinar si el video, el fuego de leños o si una decoración neutra para favorecer la conversación en círculo será la característica predominante del ambiente.

(s/f, 1985, p.53)

La videocasetera llegó entonces no solo para cambiar la manera de ver cine sino también para modificar la forma en la que las familias interactuaban. El orden del hogar que el televisor ya había alterado, se vio aún más afectado con la llegada de la videoreproductora. La popularización del consumo de material audiovisual en el hogar colaboró con la profundización de lo señalado por García Canclini en relación a la caída de la participación de los ciudadanos en la vida cultural al aire libre.

A diferencia de la oferta brindada por la televisión abierta y por el cable, los videoclubes ofrecían a sus socios una diversidad de material audiovisual mucho mayor. Los catálogos, a medida que la industria editora crecía, se volvieron amplios y diversos creando la posibilidad de la apertura de videoclubes especializados para el espectador exquisito. A su vez los quioscos de diarios y revistas comercializaban una gran cantidad de títulos en video que acompañaban a diversas publicaciones, que iban desde documentales sobre la fauna local hasta a material condicionado, lo que permitió que el público fuera construyendo, a partir de sus preferencias, una videoteca propia. Como señala Oscar Landi (1992) gracias a la masificación del video los videoclubes cumplieron una función favorable a la difusión de películas para un público que tenía un vínculo escaso con el cine. Una encuesta realizada por especialistas en 1991, citada por Landi en su trabajo, arrojó como resultado que el 60% de quienes alquilaban videos no

las cuales cubrían los estrenos directo a video y los lanzamientos de películas clásicas o que habían bajado de cartel hacía poco tiempo.

asistían con frecuencia a proyecciones mientras que un 85% se consideraba a sí mismo ignorante en lo que respecta al arte cinematográfico. La masificación del video habilitó a sectores poco instruidos en materia cinematográfica a familiarizarse con aquello que, de no haber existido el video, es factible que no hubieran conocido.

Comicidad en el campo del directo a video

Humor envasado en *cassette*

Contratapa del video *Nicolita y la Cicciolina*

A medida que el mercado se desarrollaba y el video se convertía en un objeto de consumo redituable, muchos productores ávidos de incrementar sus ganancias vieron en este un espacio propicio, no solo para la edición de material nacional y extranjero, sino también para la realización de películas para ser consumidas en el hogar. La inversión requerida era diez veces inferior a la necesaria para realizar una película en fílmico.¹⁶⁸ El gasto de producción era escaso y la posibilidad de que el mismo video fuera alquilado por muchas personas hacía que fuera una actividad potencialmente redituable (Getino, 1998). Esto hizo que muchas editoras independientes comenzaran a producir películas en este soporte con el fin de ampliar el espectro de su negocio. Para que este resultara fructífero era necesario que el material fuera atractivo para el público de los videoclubes. Es por ello que a la hora de lanzarse a la producción decidieron incursionar en el ámbito de lo cómico, un tipo de realización muy popular en el video. Susana Velleggia (1990) señala que en el bienio 1987-1988 alrededor del 20% de lo editado era clasificado por las editoras como comedias. Posteriormente, en la primera mitad de la década del noventa, de acuerdo a los informes DEISECA,¹⁶⁹ el porcentaje de comedias editadas aumentó a casi al 28%. Si a esto le sumamos las obras clasificadas bajo la categoría humorísticas, que rondaban el 5%, casi un tercio de la producción editada estaba dentro del campo de lo cómico. Por lo tanto, es posible afirmar que había un interés de la naciente industria del video en producir obras que explotaran el humor de diversas formas.

¹⁶⁸ De acuerdo a Getino (1998) los costos de un largometraje realizado originalmente en video variaban entre 8.000 y 100.000 dólares. Productoras que tenían por objetivo crear obras de 'calidad' realizaron las inversiones más abultadas. La productora Diana Frey coprodujo junto a Telefé el video *¿Dónde queda el paraíso?* (Beda Docampo Feijoo, 1993) que costó aproximadamente 80.000 dólares. Las producciones de Bell Films, en cambio, responsable del telefilm picaresco *Trollos, sordos y locas* (1991) y de otros videos *sexploitation*, contaron con presupuestos inferiores a los 8.000 dólares.

¹⁶⁹ La sigla DEISICA hace referencia al Departamento de Estudio e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina. Esta división dentro del SICA publica, desde el año 1991, informes con datos cuantitativos sobre la producción audiovisual nacional.

Teniendo en cuenta lo expresado en el párrafo anterior, consideramos necesario ahondar en el campo de lo cómico producido para el mercado audiovisual hogareño antes de adentrarnos en el análisis de la picaresca en video. Entendemos que las distintas producciones diseñadas para ser comercializadas en este dispositivo prepararon el terreno para la llegada de la comedia para adultos a este nuevo ámbito. Nos detendremos en dos variantes: el registro de puestas en escenas de obras teatrales y el video concert. Ambas iniciaron la constitución de un universo picaresco en el campo del video que terminaría de constituirse con la producción de películas de esta modalidad realizadas para ser vistas en un televisor. Consideramos que colaboraron con la construcción de este entramado en tanto son productos profundamente relacionados al tipo de comicidad que se practicaba en la comedia picaresca cinematográfica y en modalidades afines. Quienes posteriormente explotaron la comedia picaresca en video, previamente estuvieron involucrados en las mencionadas realizaciones. Su experiencia en este campo fue fundamental a la hora de trasladar esta modalidad a un nuevo dispositivo.

Entre los formatos desarrollados mencionados se encuentra, en primer lugar, uno que tuvo como principal objetivo acercar a los hogares representaciones de obras teatrales exitosas. Este modelo puede ser pensado a partir de la tipología elaborada por José Luis Sánchez Noriega (2000) para las adaptaciones teatrales. Nos encontramos aquí con grabaciones en las cuales la intervención de los realizadores audiovisuales se reduce al mínimo. Estamos frente a un producto en donde la puesta en escena responde a lo que Virginia Guarinos (2003) llamó grado cero. Es decir, los realizadores recurren a la menor cantidad de recursos característicos del lenguaje fílmico narrativo con el expreso propósito de no alterar el producto original. No hay voluntad de adaptar la obra a otro dispositivo sino más bien la de utilizar el video para registrar una puesta en vivo, frente a su público natural. Si bien, como señala Sánchez Noriega, tienen un valor documental, la principal razón por la cual fueron realizadas no fue la de colaborar con la construcción de un archivo útil para futuros investigadores, sino la de explotar comercialmente el éxito de las puestas grabadas.

Un número significativo de estos registros fueron dedicados a obras pertenecientes a lo que Osvaldo Pellettieri (2001a) denominó circuito del Teatro de la calle Corrientes, el cual incursionaba, en general, en la comedia de raigambre popular y tenía por protagonistas a figuras popularizadas por la televisión. De acuerdo al autor, este era un teatro que se dedicaba a teatralizar éxitos de la pantalla chica con el propósito de atraer a un público de sectores medios que había dejado de frecuentar las salas teatrales. La buena recaudación en boletería y la fama de los protagonistas resultaron atractivos suficientes para las incipientes productoras y distribuidoras locales para lanzarse al registro de estas obras. Muchos de estos shows fueron

escritos, dirigidos y protagonizados por artistas que se destacaron en la comedia picaresca, y en géneros afines como la revista y los programas cómicos televisivos destinados al público adulto.¹⁷⁰ La masividad de los comediantes que encabezaban estos shows era un potencial para estas producciones dado que era probable que el público no acostumbrado a ir al cine, pero sí a ver televisión, eligiera un video protagonizado por aquellos intérpretes con los que estaba familiarizado. La buena recepción que tuvieron permitió que las productoras pensarán en desarrollar otro tipo de producciones audiovisuales dentro del campo de lo cómico.

Al segundo tipo de material, el mercado editorial lo denominó video concert. A diferencia de los casetes que contenían el registro de una obra popular aquí nos encontramos con la recreación de una puesta teatral. Esta novedad audiovisual se caracterizó por ofrecer performances de diversos cómicos realizados especialmente para el campo del video. No estamos frente a productos que llevaron adelante un remontaje de una obra en particular en un estudio con el propósito de “adecuar el espacio teatral-escénico a las necesidades de expresión filmica” (Sánchez Noriega, 2000, p.73). Por el contrario, se trata de obras en las que se realizaron adaptaciones de los unipersonales a un dispositivo pensado para ser consumido en un televisor. En distintas notas periodísticas en las cuales se abordó el fenómeno se señala que estas realizaciones tenían la particularidad de no haber sido concebidas ni como espectáculos teatrales ni como programas de televisión. No se limitaron a registrar la performance del cómico, sino que llevaron a cabo una adaptación pensando en que el espectador ideal era un televidente. Alguien acostumbrado a ver programas de televisión antes que teatro. Por lo tanto, la puesta puede ser pensada como el resultado de la hibridación de elementos formales de ambos medios. Es decir, como un producto intermedial.

La prensa de la época, sin recurrir al concepto de intermedialidad, daba cuenta de esta particularidad. De acuerdo a la reseña de *El rey del café concert* (Diana Álvarez, 1984), producción protagonizada por el actor cómico Carlos Perciavalle, este espectáculo tenía la particularidad de no haber sido concebido ni como un espectáculo teatral ni como un programa de televisión sino como un producto único que mezclaba elementos del café-concert¹⁷¹ y

¹⁷⁰ Entre otros podemos mencionar a Emilio Disi y Juan Carlos Calabró que se unieron para protagonizar la obra de corte revisteril *Aquí está el show* (1989), a Hugo Moser que llevó al teatro su popular programa *Matrimonios y algo más* bajo el nombre *Matrimonios y algo más '88*, a Jorge Corona que estelarizó la revista *Comiquísimo* (1993), y a Jorge Porcel que estuvo al frente de una serie de espectáculos de diverso tipo: *Porcel al verde vivo* (1988), *¿No es fino?* (1988), *Hay fiesta en conventillo* (1989) y *Se pudo todo* (1992).

¹⁷¹ El café-concert surgió en Argentina a mediados de la década del 60 de la mano de un conjunto de jóvenes artistas que buscaban realizar un teatro y un humor diferente al que imperaba en la escena nacional. Se instalaron en espacios alternativos a los teatros más populares de la época, espacios pequeños que generaban una comunidad con el público que asistía. Practicaron un humor mordaz contra los discursos legitimados por la sociedad, contra la moral de la clase media y en oposición a la política nacional. En estos espectáculos se mezclaban monólogos,

recursos propios de la TV (s/f, 1985). Sin embargo, señalaba a su vez la cercanía del show al mundo televisivo. Una clara señal de ello era la elección de Perciavalle como protagonista. Si bien el actor tenía una extensa trayectoria en el teatro, para el momento en que se realizó este espectáculo estaba al frente de un programa en Canal 11, titulado *El show de Carlos Perciavalle* (1984-1985 y 1987-1988) que sirvió como modelo para realizar el video. Pero este no era el único motivo por el cual se podía asociar este producto a la televisión. Otra señal fue la decisión de contratar como responsable del proyecto a Diana Álvarez quien poseía una extensa trayectoria en el campo de la televisión, en particular como responsable de la puesta en escena de una gran cantidad de telenovelas y unitarios.¹⁷² Este conjunto de decisiones es un indicador de que las editoras entendían que el video era un formato más cercano a la televisión que al cine. El trabajo de los directores consistió entonces en adaptar este tipo de espectáculos teatrales para que pudieran ser consumidos en los livings y salas de estar de las clases medias porteñas. Para lograr este objetivo fue necesario que lo que había sido concebido originalmente para los escenarios pasara por el tamiz de la enunciación televisiva, en particular por la de los programas cómicos.

Antes de analizar estos ajustes, es necesario detenernos por un momento en las particularidades de la comicidad televisiva nacional. El humor en la televisión local tiene un largo recorrido cuyos inicios se remontan a los años en que comenzaron las transmisiones de este medio de comunicación en la Argentina.¹⁷³ Entre quienes elaboraron una historia de estos shows cómicos se encuentra Damián Fraticelli (2013; 2019), quien diseñó una periodización estructurada sobre los cambios acontecidos en los modelos de enunciación propios de los géneros de la risa que se produjeron entre comienzos de la década del sesenta, momento en el que se estabiliza el género, y la contemporaneidad, época en el cual se produjo una paulatina desaparición de los

sketchs humorísticos y canciones. Podían ser tanto unipersonales como realizados por un elenco reducido (Sanz, 2011).

¹⁷² Álvarez inició su carrera como locutora en radio para luego pasar a la televisión. Allí trabajó detrás de cámaras, primero como asistente de dirección, entre otros, del realizador Narciso Ibañez Menta, y más tarde como directora y productora. Produjo *Rolando Rivas, taxista* (1972-1973), y dirigió, entre otras, las telenovelas *Un mundo de veinte asientos* (1978), *El Rafa* (1980) y *La extraña dama* (1989), y el unitario *Nosotros y los miedos* (1982). Apenas dos años después de dirigir este video concert, Álvarez estuvo, junto al director teatral Hugo Urquijo, al frente de otra producción en video para Argentina Video Films, titulada *Apenas reflejos* (1986), en la cual dejó el terreno del humor y volvió al drama.

¹⁷³ De acuerdo a Damián Fraticelli (2019) uno de los primeros programas cómicos de los que se tiene registro es *Telesolfas* que salió el aire en 1951, el mismo año en que comenzaron las transmisiones televisivas. Ulanovsky, Itkin y Sirvén (1999) señalan que en este programa, al que se refieren como *Telesolfas musicales*, se realizaban parodias de parejas famosas de la historia y adaptaciones de operetas y comedias musicales. Este no fue el único modelo cómico que se produjo en la televisión de la década del cincuenta. Mirta Varela (2005) afirma que los programas cómicos que se estandarizaron en los sesenta tienen sus orígenes en una serie de pequeños *sketchs* realizados en los años iniciáticos de la TV que funcionaban como separadores entre programas.

programas de esta índole.¹⁷⁴ Esta consta de tres períodos. Al primero, que se desarrolló en los años sesenta, lo denomina humor clásico. Los programas realizados durante esta etapa se caracterizaron por practicar un tipo de comicidad en la cual primaba la caricatura de estereotipos sociales. Estos shows se esforzaron por ser transparentes, por construir universos ficcionales cerrados.¹⁷⁵ Estos programas siguen la lógica de lo que Umberto Eco (1986b) describió como paleotelevisión, en ellos el plano funciona como una ventana abierta al mundo en la cual la existencia de un sujeto de la enunciación está borrada. En los programas desarrollados durante el segundo período, que se inicia en los años ochenta, y al cual el autor denominó humor moderno, los cómicos continuaron practicando una comicidad basada en la caricaturización, pero sumaron un elemento que se encontraba ausente previamente, lo picaresco. A diferencia de lo que sucedía en el humor clásico, la enunciación se vuelve reflexiva. Los comediantes quiebran continuamente la representación exponiendo el carácter ficcional de los programas.¹⁷⁶ La improvisación, que en el período anterior era un recurso al cual se recurría para salvar un imprevisto y que el universo diegético no se rompiera, aquí tiene un uso diametralmente opuesto, es implementado para quebrar la ficción. El capocómico sale de su personaje e interactúa con el detrás de escena –los camarógrafos, los reidores, etc. –, que antes permanecía oculto, generando que se revele el armado sobre el que se estructura el programa. Fraticelli afirma que la actuación durante este período se vuelve ‘meta’, es decir que su función es la de anunciar al espectador que se encuentra frente a actores que forman parte de una representación elaborada para su disfrute. El plano como ventana abierta al mundo desaparece y los programas cómicos se vuelcan sobre sí mismos y sobre el ámbito televisivo.

¹⁷⁴ Fraticelli discute dos periodizaciones realizadas con anterioridad a su trabajo. La primera fue realizada por Oscar Landi (1992) y está determinada por los estilos y recursos de los cómicos. Landi estableció tres modelos. El primero de ellos, que logró imponerse desde los comienzos del medio, está vinculado al humor popular urbano que tiene sus raíces en el costumbrismo, la revista y el sainete. El segundo, con menor presencia, aunque muy popular, debe su origen en la comicidad oral propia del humor campero. El tercero está ligado a la modernización que aportaron cómicos ligados al café-concert como Antonio Gasalla o Carlos Perciavalle. La segunda conceptualización fue elaborada por Mercedes Moglia (2013) quien recurrió al concepto de generación para construirla. De acuerdo a la autora, en un comienzo el humor televisivo estuvo en manos de cómicos “hijos de inmigrantes” que se formaron en otros ámbitos (radio, teatro, circo) y practicaron un humor basado en la caricatura de tipos sociales. A continuación, un segundo grupo “los cómicos de la crisis”, con Alberto Olmedo a la cabeza, impusieron la improvisación como una forma de afrontar la escasez de recursos con los cuales hacer humor. La tercera generación es la de los “hijos del teatro de los años 60” que llevaron a la televisión lo aprendido en el teatro off de Buenos Aires. Por último, en los noventa emergen “los hijos de la televisión” cuya práctica humorística está atravesada por su experiencia como telespectadores. Si bien rescata los aportes de ambos investigadores, Fraticelli señala que estos estudios recurren a factores externos para explicar los cambios en el humor televisivo y por ello propone una periodización que, sin dejar de lado el contexto social, político y cultural, explique las transformaciones estilísticas partiendo de las obras.

¹⁷⁵ *Viendo a Biondi* (1961-1969), *La tuerca* (1965-1974), *Telecómicos* (1961-1967), *Calabromas* (1978-1987) e *Hiperhumor* (1984-1989).

¹⁷⁶ *No toca botón* (1981-1987), *Porcelandia* (1984), *Monumental Moria* (1985-1986), *Las gatitas y los ratones de Porcel* (1986-1989), *El nieto de Don Mateo* (1996-1997; 1999 y 2000) y *Rompeportones* (1998-1999).

La última etapa, llamada humor posmoderno, emerge en los noventa, y se caracterizó por profundizar la ruptura del pacto ficcional por medio de la parodia y la sátira del medio televisivo.¹⁷⁷ Si bien cada uno de los modos tiene sus particularidades, los programas no estuvieron exentos de recurrir a recursos de diversas modalidades para provocar risas. Por el contrario, a medida que surgían nuevas variantes, estas se mezclaron con las anteriores.

Partiendo de la clasificación elaborada por Fraticelli ahondaremos a continuación en el proceso mediante el cual los realizadores de video concert diseñaron la adaptación de los espectáculos teatrales al medio televisivo. Consideramos que estas obras fueron pensadas en sintonía con el humor moderno, el modelo cómico imperante en la pantalla chica durante la década del ochenta, con el fin de desarrollar un producto atractivo y familiar para el espectador de televisión. Al igual que en los mencionados programas en estas producciones se llevó adelante una ruptura de la transparencia y del universo diegético que solían construir para sus *sketchs* ficcionales los programas cómicos televisivos.

Este quiebre fue logrado por medio del uso de diferentes recursos. Entre ellos se destaca la *performance* del cómico.¹⁷⁸ Este tipo de espectáculos giraban, pura y exclusivamente, alrededor de sus actuaciones. Eran, por lo tanto, shows que se sostenían sobre la capacidad del comediante de encantar al público a partir de la narrativa oral propia del chiste y del monólogo.¹⁷⁹ El tipo de actuación que predominó en los video concert tiene su raíz en una larga tradición interpretativa que se remonta al principios del siglo XX: la del actor nacional. Este tipo de actor popular tiene entre sus rasgos particulares, no poder ubicarse detrás de ‘la cuarta pared’, es decir que es un tipo de intérprete que, al relacionarse directamente con el público, rompe el pacto ficcional (Pelletieri, 2001c).

En los video concert se puede observar a cómicos de diversa extracción, desde Carlos Perciavalle a Jorge Corona, interactuar lúdicamente con los espectadores. Tanto con los que

¹⁷⁷ *Cha cha cha* (1993-1997), *Magazine For Fai* (1995-1999), *Todo x 2 pesos* (1999-2002) y *Peter Capusotto y sus videos* (2006-2011).

¹⁷⁸ Si bien este tipo de producciones cómicas comienza con una figura destacada del café-concert (Carlos Perciavalle), muchos de estos espectáculos son realizados por cómicos que se popularizaron en la TV. Entre quienes lograron que sus performances fueran editadas se encuentran los contadores de chistes, el Gato Peters y el Gordo Oviedo, ambos cultores del relato y del chiste de provincia (Landi, 1992), y José Luis Gioia. Fue también un espacio propicio para el ‘relanzamiento’ de monologuistas consagrados del ámbito de la revista como José Marrone y Juan Verdaguer pero también para que capocómicos más jóvenes, como Enrique Pinti, dieran rienda suelta a su verbosidad. Quién más se destacó en este tipo de producciones fue Jorge Corona, un cómico heredero del estilo de Marrone, es decir alguien que practicó con gran éxito el humor verde, un humor subido de tono centrado en lo sexual y cercano a la grosería. Cómicos menos conocidos también grabaron videos con la esperanza de ampliar su público: Oscar Parry, Carlos Isse, Nicolita, Larry, Divino Vivas, entre otros.

¹⁷⁹ Un elemento a tener en cuenta en relación a aquellos cómicos que explotaban rutinas alrededor de chistes es el hecho de que, con anterioridad a los videos, varios de ellos grabaron discos con una lógica similar a la de los videos. Estas grabaciones consistían en el registro de la performance del cómico a la que se le añadían risas y aplausos.

están presentes en el espacio en donde se registra su actuación como con los que están en su hogar viendo el video. Los espectáculos suelen comenzar con una presentación en la cual la estrella da la bienvenida al show a quienes están compartiendo el mismo espacio para luego dirigirse a quienes no están allí. Se comunica con ellos mirando fijamente a cámara. Les habla a través de ella, informándoles que lo que están viendo fue diseñado especialmente para ellos. Este recurso, propio de la televisión antes que del cine, colabora con la ruptura de la transparencia y del universo cerrado y hermético que buscan construir las ficciones. Este no es el único uso de este recurso que se lleva adelante en los videos. También fue utilizado para lograr complicidad con el espectador. Luego del remate de un chiste, o en momentos en los que el cómico interactuaba con una vedette, este solía direccionar su mirada a la cámara y realizar una serie de muecas por medio de las cuales hacía partícipe al espectador de la situación. De esa forma, la broma subida de tono o la frase aguda, parecían estar dirigidas a un único espectador ideal: el telespectador. Si bien el capocómico también solía interpelar con su mirada a los espectadores en sus espectáculos teatrales la presencia de la cámara altera la espectación propia del público teatral. Desde la comodidad de su butaca, la audiencia tenía la libertad de seguir con su mirada el desarrollo de la acción y detenerse en aquello que le interesaba. Es decir, podía prestarle mayor atención al chiste enunciado por el cómico o a la exuberancia de la vedette. En cambio, la mirada a cámara que realiza el comediante en sus shows televisivos tiene el propósito de que quien esté mirando el televisor concentré su atención en él. Como señala Fraticelli (2019) en los programas cómicos, en sus tres variantes, la cámara siempre hizo foco en el comediante principal con el propósito de fomentar en el telespectador “una mirada susceptible de ser sorprendida por lo cómico” (p.54). En los video concert, se busca generar el mismo efecto, con el propósito de que el espectador no se pierda el chiste, que sienta que la obra es para él y no para el público presente en la grabación.

Algunos comediantes, los más histriónicos, extendieron la ruptura de la transparencia por medio de otros recursos ligados a su *performance*. A través de su actuación imprevisible obligaron a los camarógrafos a acompañar sus movimientos, arriba y abajo del escenario, develando el detrás de escena. Entre los que más lo hicieron se encuentra la estrella máxima del video concert, Jorge Corona.¹⁸⁰ A lo largo de su extensa carrera construyó un personaje

¹⁸⁰ Comenzó su carrera como contador de chistes en peñas y cantinas. A comienzos de la década del setenta, Alejandro Romay lo contrató para participar en espectáculos de revista. Mientras actuaba en la calle Corrientes continuó trabajando en bares, pubs, etc. A comienzos de los ochenta debutó en televisión en el programa *De lo nuestro con humor* y logró una gran popularidad. Gracias a ello graba una serie de casetes con sus chistes (*El humor ya tiene corona* en 1982, *1,2,3, Bravo!* en 1983, *Diarrisa total* en 1988, *No lo para nadie* en 1989, entre otros). Entre 1987 y 1996 realizó diez video concert: *Videorisa* (Fernando Siro, 1987), *Corona y sus mujeres* (1988), *Videorisa II* (Emilio G. Boretta, 1989), *Andá a cargar* (Luis Rodríguez, 1989), *Duro de pelar* (Luis

reconocible por su vestuario –un saco largo y rojo con un solo botón y un sombrero alado negro– por su forma de hablar, locuaz y soez, y por su gestualidad, exacerbada y grotesca. Los chistes eran acompañados por toda una serie de muecas y gestos extravagantes. Corona nunca se quedaba quieto en el mismo lugar del escenario. Por el contrario, se movía constantemente, de un lado hacia otro, se acercaba y se alejaba del público. Es decir, explotó una actuación hiperquinética. Esta tendencia a no permanecer estático lo llevó a improvisar acciones que sorprendían al público y a los técnicos por igual. Su estilo cómico, y sus efectos sobre la puesta de cámaras, pueden apreciarse ya en su primer video concert, *Videorisa* (Fernando Siro, 1987). En el no sólo lo vemos interactuar con los presentes sino también improvisar bromas contra miembros del público. Una de ellas tiene como víctima a una mujer distraída. Mientras Corona agradece a quienes festejan sus chistes, aprovechando que están ocupados aplaudiendo, avanza hacia el proscenio y se abalanza sobre la cartera de una espectadora sentada en una mesa junto al escenario. A continuación, revisa el contenido frente al resto de los presentes y realiza una serie chistes sobre lo que encuentra en su interior. La travesura no sólo sorprendió a la espectadora burlada, quien igualmente festeja la irreverencia del cómico, sino también a los camarógrafos que debieron seguir atentamente al cómico, y reencuadrar mediante el uso del *zoom*, para que este quedara fuera de cuadro la menor cantidad de tiempo posible. Este tipo de acciones impidió a los realizadores practicar una puesta de grado cero (Guarinos, 2003), sin intervenciones, y los obligó a diseñar una puesta dinámica acorde a las demandas del comediante y a las necesidades del nuevo dispositivo.

Otra forma de romper con la transparencia, ligada a la descrita anteriormente, fue la mostración del espacio escénico y del público. A diferencia de los programas del humor clásico en donde la fuente de donde provienen las risas es ocultada y no puede ser identificada con el propósito de no romper la diégesis, los espectáculos de video concert presentificaron al público, lo mostraron constantemente, por lo que el espectador en su hogar podía ver al *performer* interactuar con ellos. Esto los acercó a los shows del humor moderno en donde el capocómico se hacía eco de sus carcajadas y entablaba un diálogo con los reidores. Sin embargo, el vínculo que se establece entre los actores y quienes ríen no es el mismo. Los lugares elegidos para los espectáculos remiten a los espacios típicos del café-concert de los años sesenta. Asistimos a shows de humor registrados en pequeñas salas con escenarios improvisados atiborrados de

Rodríguez, 1990), *Corona se fue al karate* (Horacio Guisado, 1992), *Corona 93* (Fernando Molina, 1993), *Video de oro* (Fernando Molina, 1994), *Corona contraataca* (Alfredo Lepore, 1995) y *Corona presidente* (Horacio Guisado, 1995). Fue el cómico que más trabajó en este ámbito. En años posteriores continuó trabajando en televisión y en teatro.

público sentado en mesas alrededor del escenario. La puesta buscó reproducir una de las características principales del género teatral, la relación íntima con el público, que permitía cierta comunión con la audiencia, un tipo de complicidad que daba lugar al juego con lo prohibido tanto en materia sexual como política, con aquello que era censurado en escenarios más tradicionales (Sanz, 2011). Sin embargo, en esta adaptación se perdió un elemento esencial que contribuía a esta cercanía con el público. En el café-concert los actores deambulaban entre la gente, siendo ellos quienes definían el espacio con su propuesta (Sanz, 2011). Aquí, por el contrario, nos encontramos con que los *performers* se mantienen a lo largo de todo el video sobre el escenario, la interacción con el público ya no se produce por medio de un diálogo cara a cara, se interpela al público desde las tablas (Fig. 5.1, 5.2, 5.3 y 5.4). Hay un quiebre en esa relación producto del tipo de puesta en escena propuesta. Al concebir la puesta en términos televisivos, la misma se resume a una serie de planos y contraplanos del escenario y el público. No se reproduce la comunidad que existía en el café-concert.



Figura 5.1: Jorge Corona en *Videorisa* (1987)



Figura 5.2: José Luis Gioia en *De entrecasa* (1992)



Figura 5.3: Enrique Pinti en *Vote Pinti* (1989)



Figura 5.4: El gordo Oviedo en *El Oviedo Concert* (1987)

Se desprende de lo dicho hasta ahora que los video concert fueron fundamentalmente recreaciones de *performances* cómicas teatrales pensadas para ser vistas en un televisor. Sin embargo, es posible encontrar en un número significativo de estas obras la presencia de elementos ajenos a la representación teatral. En tanto existía por parte de los productores y realizadores una voluntad de transformar el producto teatral en uno audiovisual, se adosaron una serie de pequeños *sketchs* en los cuales quien estelarizaba el video daba rienda suelta a sus talentos actorales.

Diversas figuras llevaron adelante prácticas de este tipo. No todas lo hicieron con el mismo propósito. Un caso a destacar es el de la actriz Edda Díaz, quien contaba con una larga experiencia en el café-concert. En *Humor caliente* (Luis Rodríguez, 1989), video que parte de la puesta de su unipersonal *Humor en celo*, el espectáculo cuenta con una introducción realizada especialmente para su adaptación a un nuevo dispositivo. En ella, Díaz junto a otro actor llevaron adelante una recreación contemporánea de algunas secuencias de *El pibe* (Charles Chaplin, 1921). Una vez finalizado el *sketch*, Chaplin no vuelve a aparecer ni es vuelto a mencionar. ¿Por qué entonces incluir este segmento? Consideramos que esta secuencia chaplinesca tiene una doble función. Por un lado, homenajear a un cómico al cual la actriz admiraba. Por el otro, establecer un linaje para su obra a la hora de insertarse en un terreno en el cual predominaba otro tipo de comicidad. Para 1989 el video era un mundo dominado por artistas cercanos a la picaresca o la revista. Díaz practicaba otro humor por lo que se volvió necesario para la comediante diferenciarse de lo producido por los intérpretes vinculados al mundo picaresco y revisteril.

Quien también incorporó elementos ficcionales, con diversos propósitos, fue Jorge Corona. En primer lugar, al igual que en el caso anterior hay una voluntad de establecer un linaje, de remarcar la pertenencia a un universo cómico. En el comienzo de *Corona se va al karate* (Horacio Guisado, 1992) vemos al comediante caminando por la calle con una actitud canchera. La caminata se interrumpe cuando se encuentra con una mujer joven y bella a la que intenta seducir a la manera de los piolas de las comedias picarescas. Al igual que ellos, no sólo fracasa en su propósito, sino que además es estafado y su masculinidad es puesta en duda. A partir de lo señalado podemos inferir que por medio de estos *sketchs* se buscaba reafirmar la pertenencia de Corona al linaje del humor picaresco. Esto se vuelve aún más factible si tenemos en cuenta que los videos en los que se incorporan estos segmentos son posteriores al estreno de *Paraíso Relax*, el único film que el cómico protagonizó y que forma parte del tercer ciclo de la comedia picaresca.

En segundo lugar, la inserción de estos segmentos ficcionales tenía por función la de ofrecerle al consumidor algo novedoso que permitiera distinguir un video de otro. Se adosaron segmentos que volvieron atractivo un producto que contaba con muchos exponentes que realizaban obras similares. Estos *sketchs* fueron comprendidos como recursos que renovarían un género que muy rápidamente se estandarizó. *Corona presidente* (Horacio Guisado, 1995) lleva adelante una curiosa alteración del modelo predominante en el video concert. Prima la ficción por sobre la *performance* del cómico sobre un escenario. Si bien los monólogos plagados de chistes verdes no dejan de estar presentes estos están insertos dentro de una trama (Fig. 5.5). A su vez, por medio de ella, se introduce una segunda novedad: el humor político. Corona fue un cómico asociado a una comicidad de corte soez en la cual lo sexual y lo escatológico ocupaba un lugar central en su esquema de trabajo. La política, en cambio, tenía un lugar muy reducido en sus shows. Sin embargo, aquí tiene un lugar central. *Corona presidente* narra una pequeña anécdota: unos empresarios corruptos, con el objetivo de recuperar el poder, deciden convertir a Jorge Corona en candidato a la presidencia (Fig. 5.6). Tentando por la oferta, el cómico acepta, pero al final termina por rebelarse contra el partido que auspicia su candidatura. En el monólogo final, por medio del uso del humor verde, se ríe de la clase política a la que trata de corrupta e inepta. Este video se vuelve novedoso no solo por salirse del modelo tradicional e incorporar una trama sino por tener como tema principal la realidad política contemporánea.



Figura 5.5



Figura 5.6

Por último, es necesario mencionar un tercer uso de este recurso. Nuevamente Corona es quien lleva adelante esta innovación. Consideramos que esta inclusión tiene la particularidad de dejar ver la autoconciencia del cómico acerca de su lugar en el campo cultural. *Video de Oro* (Fernando Molina, 1994) cuenta con una introducción en la cual se recrea, bajo otro nombre, un *sketch* televisivo llamado Veladas Paquetas que formaba parte del programa cómico *Hiperhumor*. El mismo estaba protagonizado por el actor Andrés Redondo, quien repite su

personaje para este video, y tenía por objetivo reírse de los programas dedicados a la alta cultura y al arte. A lo largo del segmento, el presentador, de traje y con tono serio, realiza una semblanza de Corona a quien reconoce como un eximio cómico refinado. El *sketch* cierra, luego de un diálogo entre Corona y Redondo en un living, con la entrega al cómico de un premio: el video de oro.¹⁸¹ En este segmento, el cómico se burla de quienes entienden que practica un humor vulgar, y por lo tanto alejado de las grandes obras del arte y de la cultura, al retomar un *sketch* televisivo que tenía los mismos propósitos, pero también logra ese efecto al incluir el autohomenaje. Ese galardón es la prueba de que, aun siendo todo aquello que se le critica, es un cómico popular y exitoso.

Hacia fines de la década del ochenta las estanterías de los videoclubes se atiborraron con estos shows cómicos. Revistas especializadas llegaron a hablar del “boom del video concert” (s/f, 1988). Luego de este pico de éxito el interés del público mermó, por lo que finalmente desapareció. A pesar de su corta vida, fueron un producto importante tanto para quienes trabajaban dentro del campo del humor como para las productoras y editoras. En lo que respecta a los comediantes fue un espacio propicio para que figuras consagradas y emergentes, tanto del café-concert como de la televisión, pudieran difundir su trabajo. Para los productores fueron una forma de obtener ganancias, por alquiler y venta de casetes, pero también un antecedente importante a partir del cual pensaron el pasaje de la comedia picaresca al video. Su concepción sobre el video como un dispositivo intermedial, cercano a la televisión, fue luego retomada por aquellos que pensaron la nueva versión de este modo cómico.

La picaresca en el video: una picaresca intermedial

Diviértase una hora con las mejores
y más famosas colas de la TV

Publicidad de *Experto en ortología*

Como señalamos en la introducción del capítulo, la comedia picaresca fue durante casi dos décadas una de las producciones culturales más populares del campo audiovisual argentino. Sin embargo, hacia fines de la década del ochenta y principios de los noventa la industria dejó de realizar films de estas características. Esta modalidad cómica, lejos de desaparecer por completo, encontró refugio en el campo del video. Se produjo así el cierre del último ciclo de la picaresca cinematográfica, y se dio inicio a uno nuevo, el de la picaresca en video. Siguiendo

¹⁸¹ El video de oro no es un invento de Corona para este *sketch*. Por el contrario, es un premio que existió realmente. Lo entregaba la videoeditoria París Video Home. El primero en recibirlo fue Gerardo Sofovich debido al éxito de ventas de videocasetes de su película *Camarero nocturno* (s/f, 1987). La misma editora luego premió en otras oportunidades a Jorge Corona.

a Altman (2000), entendemos que esta nueva versión retomó elementos del momento previo y los reformuló pensando las particularidades del campo que estaba emergiendo. Esto hizo que en su llegada al video esta modalidad cómica sufriera una serie de modificaciones. El entramado intermedial en el cual este cine estaba inserto, a la vez que el incipiente mundo del video, sirvieron como fuentes de recursos para reformular elementos y diseñar una nueva forma para la comedia picaresca.

Uno de los primeros en realizar comedias en el ámbito del video fue el productor y distribuidor Juan Carlos Muruzeta,¹⁸² quien muy tempranamente produjo la película *Esto es vida* (Fernando Siro, 1982) con el propósito de ampliarla a 35mm y estrenarla en salas cinematográficas. Lamentablemente, por cuestiones económicas, no pudo cumplir con su objetivo por lo que la película permanece aún inédita (Manrupe y Portela, 2001). Cuando Muruzeta intentó adentrarse en el campo del video todo era muy nuevo e inestable. No había ninguna garantía de poder recuperar lo invertido. Hacia fines de los ochenta la situación era distinta. La venta de videocaseteras aumentaba, los videoclubes se expandían y los catálogos se ampliaban. Es decir, la industria del video crecía aceleradamente. Sin embargo, de acuerdo a los informes DEISICA, la inversión también implicaba riesgos. Los realizadores de dicho estudio describían el campo de la siguiente forma:

La falta de claridad en el objetivo comercial y artístico, la ausencia de tradición en producción cinematográfica en muchas empresas de video, la elaboración de productos marginales y de pobre producción, de productos diferentes, etc, etc, hacen que sea aún un mercado experimental y de riesgosa recuperación de la inversión (s/f, 1994, p. 30).

En este contexto editoras como Arrakis (de Roberto Sena)¹⁸³ y Buena Onda Home Video (de Pablo Bellini)¹⁸⁴, y más tarde productoras como Pictoris cinematográfica (de Luis y Eduardo

¹⁸² Para el momento en el cual se realizó este video, Muruzeta contaba con una larga carrera como productor. Se inició en esta tarea, de la mano de su tío Alfredo Muruzeta, participando en dos films: *Pampa Salvaje* (Hugo Fregonese, 1965) y *La gorda* (Rubén W. Cavalotti, 1966). Luego pasó a integrar Federal Films SRL para la cual produjo algunas comedias picarescas del primer ciclo. Más tarde, junto a Emilio Vieyra, uno de sus directores favoritos, trabajó en una serie de películas protagonizadas por Sandro. En la década del ochenta produjo films picarescos –*Mujer, Mujer* (Bernardo Arias, 1987)–, y obras *sexploitation* para video –*El caso Laura* (Gustavo Ghirardi, 1991) y *Un ladrón, un violador y dos mujeres* (Gustavo Ghirardi, 1991).

¹⁸³ Arrakis fue una editora, fundada por Roberto Sena y Walter Miranda, dedicada a la edición de videos para el consumo en el hogar que estuvo en actividad entre 1988 y 1993. Se dedicaron a editar cine extranjero de diverso tipo –*La ley de la calle* (Francis Ford Coppola, 1983), *Insólito destino* (Lina Wertmüller, 1974), *El día de los muertos* (George A. Romero, 1985)– así como también pornografía internacional.

¹⁸⁴ Pablo Bellini fundó Buena Onda Home Video en 1988 como un desprendimiento de lo que fue la distribuidora Bell Video Grand S.A. A diferencia de otras editoras pequeñas, como la mencionada Arrakis, no tuvo en su catálogo películas de directores con renombre. Bajo este sello editó films de diverso tipo, en general,

Báñez),¹⁸⁵ se lanzaron a realizar películas para ser comercializadas en videoclubes. A diferencia de Muruzeta que había optado por la comedia costumbrista, Sena, Bellini y los Báñez se adentraron en el mundo del humor adulto elaborando una reversión del cine picaresco. De los tres, los más experimentados en el campo del audiovisual eran los Báñez que conocían el negocio y la comedia picaresca por haberla abordado en los años en los que trabajaron junto a su padre, Héctor Báñez, en Cinematográfica Victoria.¹⁸⁶ Sena y Bellini no habían filmado previamente, pero conocían el negocio de la distribución y comercialización. A pesar de las diversas trayectorias los tres tenían un mismo objetivo: realizar películas que resultaran atractivas para el público de la picaresca, pero con un presupuesto reducido. El propósito de estos productores era ampliar las fronteras de la explotación comercial de un modo cómico cuya popularidad todavía gozaba de buena salud pero que pronto desaparecería de las salas para ser explotado solo en el video.

La producción de obras picarescas en video puede dividirse en dos grandes grupos. Por un lado, se encuentran aquellas que continúan con la explotación del modelo picaresco desarrollado a lo largo de más de treinta años en el cine. Estas pueden ser pensadas a partir de la categoría de telefilm unitario elaborada por Jesús González Requena (1989). Para poder utilizar este concepto primero es necesario realizar un pequeño ajuste. El autor lo define como un “discurso narrativo de ficción producido para su emisión televisiva” que no está estructurado en episodios (p.35). Es decir, engloba bajo este término aquellas producciones que fueron concebidas para ser transmitidas por un canal de televisión. Esto impediría asociar los films picarescos realizados en video al telefilm. Sin embargo, consideramos que es posible entenderlos como parte de este tipo realizaciones en tanto fueron pensados para ser visionados en un televisor. Es decir, fueron creados teniendo en cuenta las particularidades de este medio. Proponemos

pertenecientes al catálogo de Empire International Pictures, distribuidora internacional dedica a la edición de películas de género de bajo presupuesto. Fue la editora de las dos películas dirigidas por Bellini: *Asalto y violación en la calle 69* (1991) y *Trollos, sordos y locas* (1992).

¹⁸⁵ Pictoris cinematográfica S.A. fue fundada en el año 1991 por los hermanos Luis y Eduardo Bailez, hijos del experimentado productor Héctor Bailez, con el propósito de intervenir en el mercado del video. Produjeron dos películas: *Maestro de pala* (Emilio Viera, 1993) y *Tachero nocturno* (Carlo Campanile, 1994).

¹⁸⁶ Cinematográfica Victoria S.R.L. fue creada a comienzos de los años setenta por los hermanos Héctor y Emilio Bailez. Los Bailez se dedicaron durante muchos años al negocio de la exhibición. Explotaron una cadena de cines en la zona sur del conurbano bonaerense con mucho éxito. Previamente a la fundación de Cinematográfica Victoria, Héctor Bailez se inició en la producción de películas con su empresa LB Producciones, que tenía en sociedad con el distribuidor Raúl Landini, para la cual produjo tres films. Más tarde fundó Producciones B.R.A.V.A., con la cual realizó dos películas, y luego se asoció al director Carlos Rinaldi para producir *Maternidad sin hombres* (1968). Tras el cierre de esta productora, como resultado del fracaso de su único opus, fundó Cinematográfica Victoria la cual produjo, entre 1969 y 1990, 29 films. Si bien las obras realizadas responden a géneros diversos siempre apuntaron al público masivo. A comienzos de los noventa, como consecuencia de una serie de proyectos fallidos, Bailez presentó la quiebra de Cinematográfica Victoria y se retiró del cine.

entonces denominar a aquellas producciones que continuaron explotando a la picaresca cinematográfica en el campo del video como telefilms picarescos. Por el otro, se encuentran aquellos que se basaron en el formato de *sketchs* cómicos concatenados elaborado para la televisión por los practicantes del humor moderno. En estos videos no se llevó adelante un proceso de adaptación al nuevo dispositivo como el efectuado por los realizadores del telefilm picaresco. En ellos los capocómicos repitieron sus rutinas y los directores se limitaron a reproducir la puesta de cámara de los programas cómicos. Con el propósito de diferenciarlos de los telefilms nos referiremos a ellos como videos picarescos. En primer lugar, nos ocuparemos de los telefilms picarescos y luego haremos lo propio con los videos con formato de *sketchs*.

A nivel temático, el telefilm picaresco retomó los dos modelos más explotados a lo largo de la historia de esta modalidad cómica: el de las múltiples líneas narrativas del cine de hoteles y el de las desventuras sexuales del pícaro. En un principio predominó la primera de las variantes mencionadas. Al igual que en la versión cinematográfica del cine de hoteles, los videos que continuaron con este modelo, buscaron diversificar los espacios en los cuales narrar sus historias. Del clásico hotel alojamiento, en el cual se ambientó el primer video *—Y...¿dónde está el hotel?* (Julio Lafont, 1988)—, se dio paso a espacios no abordados hasta el momento: una serie de casas en las islas del Delta del Paraná y las instalaciones de un ‘cruceiro internacional’. En lo que respecta a las múltiples líneas argumentales no hubo grandes innovaciones. Las historias se mantuvieron dentro de lo ya trabajado por la picaresca, aunque en algunos casos se introdujeron algunas novedades relacionadas a la representación del sexo.¹⁸⁷ A medida que la crisis económica hiperinflacionaria se volvió más profunda, se hizo cada vez más dificultoso realizar películas con elencos multitudinarios por lo que los realizadores terminaron inclinándose por producir videos en línea con la variante del pícaro. Si bien en las primeras realizaciones en línea con el cine de hoteles es posible apreciar una clara voluntad por parte de los productores de atraer nombres ajenos al cine picaresco (Federico Luppi, Marta González, Raúl Taibo, entre otros) para otorgarle a estas películas un estatus diferente, fue la televisión, desde los programas cómicos de corte picaresco, la que finalmente realizó los aportes más significativos en materia de actores. Fue también la pantalla chica la que funcionó como una cantera de talentos femeninos. Figuras de popularidad fugaz, obtenida en diferentes shows televisivos, acompañaron a las estrellas masculinas de los videos. Ninguna de ellas tuvo una carrera relevante como algunas de las actrices de los ciclos cinematográficos. Tuvieron un lugar

¹⁸⁷ Analizaremos en detalle estas novedades en el apartado siguiente.

secundario en las historias, sólo ocuparon el rol de atractivos sexuales para los espectadores masculinos. Las películas fueron estelarizadas casi en exclusividad por hombres provenientes de la picaresca cinematográfica y televisiva.

La segunda variante, la del piola, tuvo un desarrollo un poco más extenso. Para protagonizarla fueron elegidos dos actores con trayectoria disímil dentro de la picaresca, pero con una probada popularidad. Tristán, estrella de tres telefilms picarescos, contaba con una vasta experiencia en esta modalidad cómica. Como señalamos en el capítulo dos, pasó de compartir protagonismo con los dos máximos astros de la picaresca, Olmedo y Porcel, en los setenta, a estelarizar una serie de películas picarescas en la década siguiente. A su vez formó parte del elenco de un número considerable de revistas y de comedias teatrales que también incursionaban en este tipo de comicidad. Para el momento en el que se lanzó el primero de sus telefilms, *Experto en ortología* (Andrés Redondo, 1992), se encontraba protagonizando el espectáculo *Camarero con cama adentro* una obra que explotaba el magro éxito de un film picaresco cuyo cartel había encabezado. La elección de Guillermo Francella probablemente estuvo relacionada a su popularidad ascendente como estrella del cine y de la TV. Si bien no tenía un vínculo tan estrecho con la picaresca destinada al público adulto, sí la tenía con la versión familiar de esta modalidad. *El travieso* (Eduardo Rotondo, 1991) fue lanzado al mercado el mismo año en el que el actor se encontraba al frente del film *Exterminators III*, tercera entrega de una saga con condimentos picarescos y familiares, y del programa *La familia Benvenuto*, show cómico para toda la familia que no dejaba de tener su costado picaresco.

Dentro de la producción de telefilms picarescos resultan llamativos dos títulos: *Trollos, sordos y locas* (Pablo Bellini, 1991) y *Mujeres... y algo más* (Alejandro Moser, 1992). Ambos tienen la particularidad de tener como protagonistas a actores que no habían incursionado en esta modalidad en su versión cinematográfica. Tanto Fabián Gianola como César Pierry habían participado, fundamentalmente, en programas de televisión vinculados a la picaresca. De los dos, era Pierry quien más cerca estaba de esta modalidad por haber trabajado asiduamente con el productor, guionista y director Hugo Moser que conocía a la perfección el humor para adultos. Estos telefilms también tienen la particularidad de no responder a ninguna de las dos variantes previamente mencionadas. *Mujeres... y algo más* continúa la línea elaborada por Moser en el programa *Detective de señoras*¹⁸⁸ que mezclaba policial y picaresca. *Trollos, sordos y locas*, por su parte, pone en el centro del relato a un personaje que en el cine picaresco suele

¹⁸⁸ Debido a su buen rating, este programa de televisión tuvo su versión en video: *Detective de señoras* (Alejandro Moser, 1991).

tener un lugar marginal: el hombre amanerado. Si bien este personaje asume un lugar relevante no hay en la película una voluntad de reivindicar las disidencias sexuales sino más bien reírse de la falta de virilidad de un varón afeminado que hace caso omiso a las insinuaciones de una mujer escultural.

A partir de lo dicho, podemos decir que el telefilm picaresco transitó entre la repetición y la reformulación de fórmulas y temas propios de la picaresca cinematográfica. Pero fue la televisión la que funcionó como una fuente de actores y actrices que posibilitó a los realizadores llevar adelante una tibia innovación en materia de estrellas. Al mismo tiempo al recurrir a este tipo de intérpretes los telefilms lograban asimilarse a aquellos productos televisivos que los sectores populares que alquilaban películas en videoclubes solían consumir. La presencia de esos actores en la tapa y la contratapa de las cajas era una forma de atraer a esos espectadores. Esta estrategia garantizaba que fueran alquilados al ser asociados con otros productos masivos de corte similar.

Como señalamos previamente, en su formato cinematográfico, las comedias picarescas siempre fueron producciones de bajo presupuesto realizadas velozmente. Esta característica se vio redoblada en su paso al video en donde se produjo un cambio en los ritmos de producción. De ser filmadas en un promedio de cuatro semanas pasaron a ser hechas a contrarreloj en jornadas extensas de pocos días. Cuantos menos días invertían en el rodaje, menos costosa resultaba la producción del video. Con idéntico propósito fueron seleccionadas las locaciones. La filmación se redujo a unos pocos espacios en los cuales se concentraba la acción. Un número acotado de ambientes también ayudaba a limitar la duración de las jornadas de filmación. La necesidad de reducir costos, producto de la compleja situación económica que atravesaba el país, llevó a los realizadores a poner en práctica un tipo de puesta en escena sin riesgos, cercana a la de los programas de ficción cómica que poblaban la televisión en el período. Incluso aquellas producciones que fueron dirigidas por directores con amplia experiencia en el cine, entre ellos Carlos Galettini o Emilio Vieyra, fueron pensadas para un espectador de televisión antes que para el público del cine.

Si bien como señala Mario Carlón (2006) tanto la narrativa como la puesta en escena de la ficción televisiva¹⁸⁹ se constituyeron sobre la base de la elaborada por el cine clásico

¹⁸⁹ En su trabajo, Carlón establece una diferencia entre los programas que son grabados y luego emitidos y los que son transmitidos en directo. Para el autor, ambos trabajan con temporalidades distintas lo que genera que hayan elaborado lenguajes diferentes que a su vez desarrollaron formas distintas de producir sentido. El primero, al poder visionar las imágenes antes de transmitir las puede realizar operaciones de montaje similares a las del cine y con ello seleccionar y descartar planos y construir narraciones con diversas temporalidades. Las ficciones televisivas se encuentran, en general, en este terreno. El segundo, en cambio, al trabajar en tiempo presente no puede encarar el mismo tipo de operaciones. Lo que el espectador ve es lo que está sucediendo en el momento. Este es el caso

norteamericano, el medio tiene una serie de condicionamientos materiales y económicos que hacen que la puesta de los programas televisivos posea una serie de especificidades. Serge Daney (2004) criticó fuertemente los procedimientos utilizados por la televisión dado que consideraba que las decisiones tomadas por los directores empobrecían las potencialidades expresivas de la imagen en movimiento. La definió como el reino del campo único donde el fuera de campo parece no existir. En los programas televisivos toda la acción sucede dentro del cuadro y está concentrada en su centro. La cámara permanece, en general, fija y realiza pocos movimientos que se limitan al reencuadre por medio del *zoom*. Pierre Sorlin (2010), por su parte, señala que la televisión, por motivos económicos, se caracterizó por recurrir a tomas de larga duración y por evitar la fragmentación de una escena en planos. El uso del *découpage*, que de acuerdo a Jaques Aumont (2013) es lo que define a la puesta en escena cinematográfica,¹⁹⁰ fue reemplazado en la puesta televisiva por un fraccionamiento en planos muy reducido. Al realizar pocas tomas, se utiliza menos tiempo la sala de montaje y por lo tanto las productoras ahorran dinero en la realización de sus programas. Todo lo señalado por Daney y Sorlin podemos aplicarlo a los telefilms picarescos.

Detengámonos en una de las escenas que transcurre en el bar en donde trabaja el protagonista de *Maestro de pala* (Emilio Vieyra, 1993). En ella nos encontramos con una interacción entre el héroe cómico, el camarero (Tristán), y una figura sin relevancia en la trama, un cliente (Délfór Medina). Tal como señala Daney la acción transcurre casi en su totalidad al interior del cuadro. Hasta que la rutina del comediante no termina, el fuera de cuadro no es recuperado. La distribución de los elementos relevantes para la escena, los cuerpos de los intérpretes y unos pocos objetos escenográficos (una mesa y una silla), fue diseñada con el propósito de concentrar el desarrollo de los *gags* en el centro de la imagen. Nada de lo que transcurre durante la escena se mueve de ese espacio. Ninguno de los dos actores se corre un centímetro del lugar que les fue asignado. Apenas se paran para que la interacción no parezca estática. El reencuadre por medio del *zoom*, permite que el centro no pierda su importancia cuando los intérpretes se

de las transmisiones en vivo de partidos de fútbol, de espectáculos musicales o de coberturas de eventos por parte de noticieros. Mientras que en el grabado se está en el terreno de la representación, en el directo se está en el de la presentación. El directo, de acuerdo al autor, tiene un plus de realidad para el espectador quien, al identificarse con la figura del testigo ocular, percibe como veraz aquello que ve, lo siente como una extensión de su vida cotidiana. Esto no implica, como señala Eco (1968), que los directores de televisión no recurran al montaje, es decir, seleccionen que mostrar y que ocultar, y construyan narraciones cuando están trabajando en el terreno del directo.

¹⁹⁰ En *El cine y la puesta en escena*, Aumont (2013) lleva adelante un rastreo de los diversos usos y significados que tuvo el término puesta en escena en el teatro, en donde encuentra su origen, y en el cine. A la hora de establecer que es lo que caracteriza a la puesta cinematográfica, a diferencia de la teatral, afirma que, si bien el *découpage* no es sinónimo de puesta en escena, en tanto esta también implica otras decisiones relativas a la duración de los planos y la ubicación de la cámara, sin su uso la puesta de cine solo sería una continuación de la teatral.

mueven. De esta forma, el espectador focaliza su mirada en un solo lugar y nada lo distrae de la pequeña situación que se está desarrollando (fig 5.7 y 5.8).



Figura 5.7



Figura 5.8

Como la comicidad gira en torno de la torpeza del mozo, para que esta pueda ser apreciada por un espectador acostumbrado a una pantalla pequeña, Vieyra filmó la totalidad del diálogo utilizando solo un par de planos generales que dejan ver en detalle la gestualidad y los movimientos de la estrella cómica. Sin embargo, como la interacción entre ambos personajes está encuadrada por medio de planos amplios que le dan mayor importancia al cómico, hay detalles relevantes para la construcción del efecto cómico que se pierden. Al evitar tanto la fragmentación en planos de diverso tamaño como el uso de planos y contraplanos, las reacciones del comensal ante las torpezas del protagonista no pueden distinguirse con claridad. Esto hace que la *performance* cómica quede desbalanceada, incompleta, trunca. Es decir, que lo reidero no logre constituirse. Por lo tanto, este tipo de puesta en escena carente de un *découpage* elaborado, y diseñado para el lucimiento del cómico, atenta contra la comicidad física que diversos comediantes de la picaresca, entre ellos Tristán, supieron explotar desde los comienzos de la modalidad.

Una puesta en escena con criterios similares podemos encontrarla en *Tachero nocturno* (Carlos Galettini, 1994). Al igual que *Maestro de pala* el uso de planos generales de larga duración atenta contra el efecto cómico, pero también contra otro elemento distintivo de la comedia picaresca: la mostración del cuerpo femenino. La escena en la terraza es una buena muestra de este problema. En ella vemos como el protagonista masculino (Tristán) ayuda a la mujer de su interés a colocarse protector solar. Dado que se recurrió a planos amplios para registrar la interacción entre los personajes, el espectador pierde la posibilidad de visualizar las clásicas morisquetas de excitación que forman parte del estilo actoral de Tristán. Por lo tanto, aquello que debe causar risa no puede ser apreciado. Nuevamente lo cómico se ve perjudicado por las

decisiones tomadas a la hora de diseñar la puesta en escena. Identificamos un problema idéntico en lo que respecta al retrato del cuerpo escultural de la actriz. La picaresca, en sus tres ciclos cinematográficos, se caracterizó por fragmentar la anatomía de las actrices con el propósito de potenciar su función como objetos de deseo para los personajes masculinos y para el público. Sus cuerpos fueron retratados por medio del uso de planos detalle dedicados a enaltecer aquellas partes que resultaban excitantes para el espectador masculino. Aquí, por el contrario, la fragmentación es evitada y la interacción entre ambos personajes es representada por medio de un plano general de larga duración. El plano elegido en esta ocasión no colabora con la construcción del erotismo que buscaba la picaresca. Por el contrario, el cuerpo femenino, al compartir plano con otros elementos, pierde relevancia. Es la *performance* del cómico la que termina llamando la atención del espectador. Podemos decir entonces que, así como atentaba contra lo cómico, la puesta también dificultó la exhibición de los cuerpos de las figuras femeninas.

La concepción del video, como un ámbito cercano a la televisión antes que al cine, también fue compartida por varios realizadores y productores del campo televisivo que lo entendieron como un espacio propicio para continuar con la explotación de sus productos. Cómicos consagrados que ya no gozaban de un lugar privilegiado en la programación de la TV local se volcaron a la realización de videos en los cuales repetían su rutina televisiva: *sketchs* sucesivos en los que lo central era la *performance* del comediante. Este fue el caso de Jorge Luz –*Los reyes de la risa* (Nicolás Carreras, 1988)– y de Jorge Porcel –*A la cocina con Porcel* (Fernando Siro, 1990) y *Como conquistar mujeres* (Wilfredo Ferrán, 1991)–. Junto a estas obras existieron otras que retomaron la tradición del vodevil televisivo que supieron explotar diversos artistas, Darío Vittori y Osvaldo Pacheco, entre otros. Nos referimos a los videos de Alfredo Lepore, actor de escasa trayectoria, que produjo, escribió, dirigió y protagonizó dos vodeviles que tuvieron poca repercusión: *A mi mujer la atiende yo* (1989) y *Ud... nunca tuvo un amante?* (1989). Nos detendremos en primer lugar en los videos protagonizados por Luz y Porcel en los cuales es posible detectar vínculos con la propuesta elaborada por los programas pertenecientes al humor moderno. Luego haremos lo propio con las realizaciones de Lepore que tienen la particularidad de recuperar elementos temáticos y de puesta del humor clásico.

En 1988 se editó el video picaresco *Los reyes de la risa* para el cual fueron convocados un conjunto de comediantes (Nito Artaza, Mario Sánchez, Jorge Luz) con el propósito de que cada uno realizara frente a cámara aquellas *performances* que los hicieron populares entre cierto público. Esta producción comparte con el humor televisivo moderno la caricatura de estereotipos sociales y de personajes populares, la práctica de un humor sexualizado y

escatológico y la presencia de mujeres atractivas con poca ropa. A su vez mantiene la misma estructura que los shows, una serie de pequeños *sketchs* concatenados, pero la altera al elaborar para estos segmentos cómicos un marco ficcional que los contiene. En este video se narra lo que sucede en el día a día de un canal de televisión ficticio llamado TV Culo. Es decir, cada uno de los segmentos cómicos transcurre dentro de una macro ficción que recrea el universo televisivo. Es por ello que el espectador accede al detrás de escena, a aquel espacio que los programas se esfuerzan por no develar. Aquí podemos encontrar otro elemento que emparenta a este video con los programas del humor moderno, la búsqueda de la ruptura de la transparencia. Detengámonos en la escena protagonizada por Jorge Luz para analizar cómo se da esto. Si bien lo más relevante es el monólogo que interpreta el actor, este fragmento tiene como marco una discusión entre el personaje central, una anciana española, y una voz cuyo emisor nunca es develado. Quien nunca aparece físicamente representado, no es sólo una voz de autoridad, sino también la de alguien que simboliza el detrás de cámara. Es alguien que le exige a la señora que abandone ese lugar porque se encuentra en un set de televisión y su presencia allí trastorna la transmisión que deben hacer. Lejos de hacer caso a la advertencia el personaje asume el rol de conductora y habla directo a cámara para dar consejos como si estuviera al frente de un programa. El personaje rompe con la transparencia al irrumpir en el set y discutir con una presencia que no debe ser develada para luego asumir como propios los códigos televisivos y ‘conducir’ el programa. Podemos concluir entonces que el *sketch* analizado comparte los propósitos que Fraticelli (2019) adjudica a la puesta de los programas cómicos del humor moderno. Por medio de la actuación, así como también gracias al uso del fuera de campo y de ciertos elementos escenográficos, se expone el artificio.

Los videos picarescos protagonizados por Jorge Porcel recurren a recursos similares a los analizados en el párrafo anterior. Porcel, quien hacia fines de los ochenta había abandonado el cine para concentrarse en el teatro y la televisión, realizó dos especiales para el mundo del video hogareño: *A la cocina con Porcel* (Fernando Siro, 1990) y *Como conquistar mujeres* (Wilfredo Ferrán, 1991). En ambos optó por reproducir la puesta en escena que llevaba adelante en sus *sketchs* televisivos para lo que contrató a directores con experiencia tanto en el video como en televisión.¹⁹¹ Nos detendremos en *A la cocina con Porcel* debido a la exacerbación de

¹⁹¹ Para el momento en el que dirigió *A la cocina con Porcel*, Fernando Siro ya había estrenado más de veinte películas como director y otras tantas como actor. Fue uno de los primeros en realizar un largometraje en video, *Esto es vida*, en 1982. Wilfredo Ferrán fue el director de cámaras de dos programas protagonizados por Porcel contemporáneos al video *Como conquistar mujeres*. Nos referimos a *Las gatitas y los ratones de Porcel* (1987-1990) y *Las bebidas y bebotes de Porcel* (1990). Ferrán, además, contaba con una extensa trayectoria en televisión. Su debut detrás de cámaras se produjo en la década del setenta, trabajando en el medio casi treinta años.

algunos de los elementos característicos del humor moderno. Este video propone una lógica similar a la de *Los reyes de la risa* al ofrecer una ficción ambientada en el mundo televisivo. Como se desprende del título, en esta oportunidad, el cómico interpreta a un cocinero que debe grabar una emisión de su habitual show gastronómico. La misma es interrumpida por la constante aparición de mujeres jóvenes con poca ropa que lo distraen de sus tareas. Si bien a lo largo del video se suceden diversos momentos en los cuales se evidencia la representación, hay dos, el diálogo con el público presente y las discusiones con el director del programa, que resultan destacables por la intensidad que adopta la *performance* del cómico. La interacción del protagonista con el fuera de escena es realizada con tal ímpetu que, por momentos, se acerca a la violencia. Al igual que en los programas del humor moderno se establece un diálogo con los reidores. Porcel inicia la interacción con pequeñas chanzas que poco a poco elevan el tono y se convierten en maltrato. El personaje se transforma en una especie de jefe déspota que los reta ya sea por no aplaudir o por aplaudir demasiado. El develamiento del detrás de cámara no se reduce a los reidores, sino que también incluye al personal técnico. A lo largo del metraje son constantes las discusiones con el director a quien el cocinero asesina cuando este se hace presente en el set. A diferencia de la forma lúdica en la que Olmedo mostraba la parte oculta del estudio, Porcel practica un humor más agresivo y lleva el uso del recurso a extremos violentos. El video fue un dispositivo en el cual, al no estar mediado por las restricciones que le imponían en la televisión, los cómicos se animaron a realizar aquello no podían concretar en la pantalla chica.¹⁹²

En nuestro análisis sobre los videos de Luz y Porcel describimos como se establecieron vínculos entre las realizaciones para este nuevo dispositivo y los programas televisivos del humor moderno. La obra de Lepore, en cambio, puede emparentarse más con las del humor clásico, en particular con los programas del cómico Darío Vittori, quien desde los años sesenta realizó para el medio televisivo una serie de espectáculos que consistían en la grabación de una obra teatral en donde “cámaras sin sofisticación se plantaban frente a un proscenio imaginario,

¹⁹² Otros programas de televisión con un humor similar al de la picaresca también probaron suerte en el video. Entre ellos se destaca *Peor es nada*, del periodista Jorge Guinzburg, que explotaba una comicidad centrada en lo sexual y el doble sentido. El video consistía en una seguidilla de segmentos del programa a los que se le adosó un elemento que lo acercaba aún más al universo de la picaresca. Nos referimos a la participación de Yuyito González, una de las actrices que surgieron en los ochenta de la mano del género picaresco. También hicieron lo propio programas un poco alejados de la picaresca pero que compartían elementos (comicidad con doble sentido, presencia de mujeres con ropa ajustada). Podemos mencionar, en primer lugar, a *Los juegos del terror* (1988), un show de entretenimientos conducido por Raúl Portal. El cómico Leo Rosenwaser, parte del elenco de *Videomatch*, realizó el video *Las locuras de Leo*. Incluso la revista *Sex Humor* llevó a este dispositivo algunas de sus tiras cómicas en *Sex Humor Video* (Alejandro Fernández, 1992).

como si fueron los ojos de un espectador de teatro” (Ulanovsky et al., 1999, p. 190). La popularidad de este tipo de programas fue tal que se mantuvo en el aire hasta fines de los ochenta. Esto hace posible pensar que Lepore tomó la decisión de vincular su producción con este tipo de espectáculo televisivo, antes que con el cine, al tener en cuenta un público acostumbrado a este tipo de puestas en escena y diseños visuales. Filmados a dos cámaras, al igual que los programas de televisión, sus videos reproducen, de forma muy poco creativa, la de los programas de Vittori. Si bien se recurre a la fragmentación en planos, priman aquellos de gran tamaño y escasean los primeros planos y los planos detalle. Los videos se esfuerzan por ser transparentes y no develar la maquinaria que se esconde detrás del armado de una ficción. Sin embargo, la pobre escenografía y la mala iluminación, hacen evidente que se está frente a una obra de teatro filmada de manera elemental. Es decir, las limitaciones presupuestarias impiden al espectador entrar en la lógica del humor clásico. La ficción, involuntariamente, es develada.

A partir de lo planteado es posible afirmar que, así como el ciclo iniciado por Olmedo y Porcel se caracterizó por sus relaciones con el teatro de revistas y el vodevil, este nuevo ciclo de la picaresca continuó estableciendo vínculos con otras disciplinas, pero amplió su relación con la televisión. La picaresca en su paso al video se transformó en un producto de características híbridas en el cual se fusionaron elementos propios de la versión cinematográfica y de los shows cómicos del humor moderno. Por lo tanto, podemos definir a este nuevo ciclo como uno de fuerte carácter intermedial. Siguiendo a Rajewsky (2020) hubo en este proceso, en el cual se creó un nuevo producto, tanto una transposición medial como un cruce de medios. Los cruces con la televisión pueden comprenderse también desde la tesis de Oscar Landi (1992) sobre el público del video. Este autor sostenía que gran parte de los socios de videoclubes no eran espectadores habituales de las salas de cine, sino que por el contrario tenían un vínculo más fuerte con el visionado televisivo. Conocían su narrativa y sus formatos con mayor detalle que los del cine. Es lógico entonces que los productos picarescos para el video fueran pensados más desde la narrativa televisiva que desde la cinematográfica.

Intercambios entre la picaresca, el *exploitation* erótico y el cine pornográfico

¡Conchadunga!

Grito de lucha en
Las tortugas mutantes pinjas

En capítulos previos señalamos que en los tres ciclos cinematográficos picarescos ya analizados se hacía gala de la sexualidad a flor de piel de sus protagonistas a la vez que sexo era siempre elidido. La no exhibición del acto sexual podía darse debido al ‘humor sexual interruptus’ propio de la modalidad o bien deberse a que los directores por cuestiones de censura, autocensura, o pudor, recurrieran a la elipsis o al fuera de campo en el momento en el que los personajes tenían sexo. Lo sexual quedaba, por estas razones reducido a la palabra y a la mostración de cuerpos femeninos desnudos. En su paso al video, en cambio, en tanto espacio de mayor libertad, es posible encontrar algunas novedades en relación a la concepción de lo erótico a partir de su vinculación con otros géneros como el *sexploitation* y la pornografía, fruto de los cruces que se daban en un campo en formación.

Como señalamos anteriormente el destape sexual repercutió en toda la producción cultural del período siendo el disparador para que se empezaran a producir localmente películas *sexploitation*.¹⁹³ Estos films pueden ser caracterizados como obras de corte *exploitation*, es decir, productos de bajo presupuesto, con una factura técnica pobre, que eran realizados en escaso tiempo. Se caracterizaron por usufructuar temas que estaban muy presentes en la opinión pública y que potencialmente podían resultar atractivos. Tal como lo indica su nombre, el *sexploitation*, abordó de forma sensacionalista fundamentalmente el sexo, pero también la violencia. Mientras que en las comedias picarescas el acto sexual quedaba fuera de campo en este tipo de películas, en cambio, fue explotado al máximo, adoptando un lugar central. Dado

¹⁹³ De acuerdo a Linda Williams (2008) el *sexploitation* tiene sus orígenes en los EE.UU. en la década del sesenta. En sus inicios, este cine se caracterizó por realizar adaptaciones sensacionalistas y subidas de tono de aquellos films europeos que habían deslumbrado a los espectadores menos conservadores de los Estados Unidos por la forma desprejuiciada en que abordaban el sexo. A posteriori, realizadores independientes comenzaron a filmar películas de bajo presupuesto, muchas veces con problemas técnicos (en particular de sonido y de imagen), pero que resultaban atractivas para el público porque en ellas se podía ver escenas de sexo, si bien no explícitas, en las cuales había una mayor exhibición de cuerpos femeninos desnudos y de rostros de mujeres gozando. La atmósfera que construían estas obras, y que resultaba atractiva para cierto público, estaba alejado de la que proponía Hollywood. La imagen era sucia y el sonido estridente en sintonía con la violencia que retrataban estas producciones. Freixas y Bassa (2000), por su parte, proponen una lectura distinta a la de Williams y consideran que los orígenes del cine *sexploitation* se remontan a toda una serie de obras previas a la década del sesenta que fueron realizadas con poco dinero y que circulaban, con cierto éxito, en circuitos de exhibición muy recudidos. Todas tenían al sexo como tema central. Destacan los *burlesque films* (registros de números de bailarinas con poca ropa), los documentales de educación sexual (contenían primeros planos de órganos masculinos y femeninos), las *wip films* (ficciones ambientadas en cárceles de mujeres) y las películas de campos nudistas. En Argentina también hubo quienes desarrollaron productos similares. Pueden ser considerados precursores de este cine, el dúo conformado por Armando Bó e Isabel Sarli y Emilio Vieyra. Si bien no comparten la misma concepción sobre el cine, tanto unos como otros han realizado obras que comparten elementos con el cine de explotación sexual. Gran parte del atractivo de las películas de Bó está dado por la presencia de su mujer, la *sex symbol* Isabel Sarli. La puesta en escena de los films de la dupla se centra en la exhibición del cuerpo exuberante de Sarli. Esta exuberancia se hace presente en las historias melodramáticas que protagoniza la actriz en las cuales es sometida sexualmente por distintos hombres sin poder nunca encontrar un verdadero amor. Vieyra por su parte, incursionó en géneros poco trabajados en el cine argentino, el terror y la ciencia ficción. Su obra tiene altas dosis de sexo y violencia por igual. El *sexploitation* de los ochenta está más cerca del modelo de Vieyra, que dirigió varios en este período, que del modelo de Bó.

que su versión cinematográfica obtuvo buenos resultados en materia de recaudación, hubo quienes se propusieron realizar una versión para el mercado del video.¹⁹⁴

La realización de estos *sexploitation* se inició en simultáneo a la producción de las comedias picarescas en video. Si bien ambos productos comparten un interés por el abordaje del sexo, rara vez quienes realizaron películas de corte picaresco se animaron a incursionar en el cine de explotación sexual. Sin embargo, algunos de los directores y productores de películas que iniciaron la producción de obras *sexploitation* posteriormente también realizaron comedias picarescas. Nos referimos a Pablo Bellini,¹⁹⁵ responsable del film cómico *Trollos, sordos y locas* (1991). La visión comercial del realizador lo llevó a diseñar una película picaresca que tuviera nuevos atractivos para sus habituales consumidores. Comprendió que la diversificación de los catálogos de las editoras había permitido a los socios de los videoclubes descubrir películas que ofrecían dosis de sexo y erotismo que el cine picaresco realizado en el país no había brindado a sus consumidores. Decidió entonces realizar un film en el cual convivieran el siempre efectivo humor picaresco con escenas de sexo de tono elevado. Dejó la sugestión de lado e incorporó alto contenido erótico haciendo que por unos pocos minutos lo que en principio era una simple comedia picaresca se transformara en una película *softcore* en la cual no se elide el acto sexual, sino que se lo muestra. Sin llegar a los extremos del cine pornográfico, en donde el sexo es explícito, Bellini innovó ofreciendo al público de la picaresca escenas de sexo simulado subidas de tono.

A diferencia de lo que sucedía en la picaresca tradicional, cuyas escenas con contenido sexual no tenían como principal propósito excitar al espectador sino hacer reír por medio del ‘humor sexual interruptus’, aquí el tono cómico es dejado de lado y el encuentro carnal entre los personajes fluye, se concreta. Es decir, no es interrumpido por un *gag*. Por lo tanto, podemos decir que hay en este video un cambio radical en lo que respecta a la representación del sexo. Las decisiones del director también difieren de las tomadas en relación al tono cómico y picaresco que priman en el resto del metraje del video. Podemos pensar las particularidades de esta escena a partir de un concepto elaborado por Linda Williams (2008) en su análisis de las

¹⁹⁴ *Atrapadas* (Aníbal Di Salvo, 1984) llevó a las salas más de un millón de espectadores quedando segunda en el ranking de películas argentinas más vistas de 1984; *Sucedió en el internado* (Emilio Vieyra, 1985) obtuvo casi setecientos mil espectadores siendo la cuarta en el ranking de 1985; *Los gatos* (Carlos Borcosque, h, 1985), superando los quinientos mil, quedó sexta en el mismo listado (Getino, 1998; Kriger, 1994c).

¹⁹⁵ Bellini produjo y dirigió *Asalto y violación en la calle 69* (1991), *sexploitation* en video que contiene desnudos, violaciones, escenas de sexo lésbico y amputaciones de penes. Su contenido era tan elevado para los parámetros de la época que obtuvo la calificación de Apta para mayores de 18 años. A pesar de ello tuvo un éxito importante en el mercado del video y logró convertirse en una película de culto. Su secuela, *Vicio sangriento* (2014), fue realizada más de veinte años después por un grupo de fanáticos del film original y tuvo un estreno en circuitos alternativos (Oliveros, 2014).

escenas de sexo en el cine de Hollywood: el interludio sexual musical. La autora sostiene que una de las innovaciones que permitió al cine *mainstream* norteamericano de los sesenta incorporar escenas de sexo fue la creación de secuencias que funcionaron como intervalos en los cuales la acción dramática se interrumpía. Estas se caracterizaron por desarrollar un montaje sonoro y visual a partir de una serie de imágenes de los personajes haciendo el amor acompañadas por una canción con o sin letra. Que la banda sonora estuviera compuesta solo por música en reemplazo del sonido natural de una relación sexual fue, en parte, lo que volvió tolerable la mostración de cuerpos que gozan. El cine *sexploitation*, señala Williams, reformuló este recurso. No recurrió al mismo tipo de sonoridad, sino a una más bien violenta. El sonido agradable fue reemplazado por una banda sonora en la cual convivían música estridente con gemidos de éxtasis femenino. A pesar de los cambios, las escenas de sexo no dejaron de funcionar como intervalos en la trama, como una interrupción en el avance de la acción.

La escena de sexo en *Trolos, sordos y locas* puede ser pensada como un interludio sexual musical. Esta provoca una interrupción en el débil hilo narrativo del film por medio de la incorporación de un cuadro casi independiente de la película que se diferencia del tono general del relato. Bellini elige situarla en un espacio, la orilla del río, y un tiempo, la noche, poco comunes en el cine picaresco, pero muy frecuentes en las películas eróticas. Para crear un ambiente distinto al tradicional utiliza un tipo de música opuesta a la que prima en la banda sonora del video. Si en los momentos previos y posteriores a la escena de sexo lo que se oye es un *leitmotiv* jocosos aquí el espectador se enfrenta a la yuxtaposición de dos tipos de sonidos. Una melodía sensual estereotipada, similar a la que se suele escuchar en escenas de corte erótico, y los gemidos del personaje femenino que a lo largo de la escena van in crescendo. A su vez utiliza en diversos momentos el ralenti, efecto por medio del cual el movimiento de los personajes pierde su ritmo natural y se vuelve más lento, con el fin de que el entrelazamiento de los cuerpos se vuelva cercano al que se puede observar en films *softcore*. Pero el elemento que diferencia esta escena por completo de cualquier otra en donde se haya representado un acto sexual en comedias picarescas nacionales, es la presencia de sexo simulado. Se le ofrece al espectador la posibilidad de ver aquello que en los ciclos previos le había sido negado. Con el propósito de asimilar la escena a una de un film *sexploitation*, la cámara se detiene en ciertas prácticas –sexo oral, estimulación de partes del cuerpo femenino, penetración– con las que los personajes masculinos de las comedias fantaseaban, pero nunca llevaban a cabo (Fig. 5.9 y 5.10).



Figura 5.9



Figura 5.10

A pesar de los intentos del director, la escena no cumple su cometido, no logra recrear la sensualidad presente en las películas eróticas que circulaban en los cines y los videoclubes del momento. Por un lado, este cometido no se consigue ya que los realizadores no se animaron a asimilarla por completo al cine *softcore*. El clímax es elidido y representado simbólicamente por medio de imágenes que registran el tenue movimiento del agua en las orillas del río. Por otro lado, la actuación exagerada de los intérpretes impide al público entrar en el clima que la escena necesita. Los gemidos de la actriz resultan tan inverosímiles que llevan a la risa antes que a la excitación. Sin embargo, es necesario reconocer que Bellini con sus decisiones, si logró diferenciar a esta picaresca tanto de las películas cómicas que se estaban realizando en la época como de los programas cómicos de la televisión local. La picaresca cinematográfica, había incursionado tibiamente con el sexo simulado en escenas cómicas –en *Las colegialas*, por ejemplo– pero nunca había llevado la representación del sexo a estos extremos.

Bellini no fue el único que se animó a experimentar con los géneros y extender los límites de la picaresca. Roberto Sena, con una extensa y variada carrera en el campo del audiovisual,¹⁹⁶ también decidió incursionar en el mundo del video produciendo y dirigiendo comedias destinadas al público adulto. En su rol de productor estuvo al frente de la realización de *Y... dónde está el hotel?* (Julio Lafont, 1989), video en el cual se reflota el cine de hoteles, pero con una serie de innovaciones. Por un lado, por la creación de situaciones cómicas que tematizan prácticas sexuales que hasta el momento no habían sido abordadas. La proliferación de material

¹⁹⁶ De acuerdo a la información brindada por Sena en distintas entrevistas este director estudió en el CERC (hoy ENERC), la escuela de cine dependiente del Instituto Nacional de Cine (hoy Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Trabajó como meritorio de dirección en *La hora de los hornos* (Pino Solanas, 1968) y en los setenta y ochenta incursionó en la televisión como parte del equipo de producción de *Feliz domingo* y de *Calabromas* –ambos programas de Canal 9–. Recién a finales de los ochenta comenzó su carrera como realizador y productor de largometrajes.

erótico y pornográfico, en distintos soportes, que se produjo durante el destape permitió a los interesados acceder a una serie de representaciones de hábitos sexuales que hasta el momento no habían tenido lugar en las obras cinematográficas nacionales que abordaban cuestiones relacionadas al sexo. Una vez conocidas estas pasaron a formar parte de las utopías sexuales (Williams, 2008) de sus consumidores. Como señalamos en el capítulo dos, se incorporaron al imaginario sexual del público local. Sena tuvo la idea de incluir estos nuevos intereses a sus videos y de esta forma ofrecer una versión renovada del cine de hoteles.

Uno de los temas más llamativos que la película aborda es el del lesbianismo. El amor entre mujeres había estado ausente casi por completo en el cine picaresco.¹⁹⁷ No fue tematizado ni como fantasía masculina ni como perversión, representaciones recurrentes en el cine de corte erótico internacional. Menos aún como una identidad sexual válida. El cine *sexploitation* local si le dio un lugar. En diversos films se incluyen escenas de sexo entre mujeres destinadas a un público masculino con el solo propósito de explotar el costado erótico del film. En este video se continúa con esta línea, pero sin condenar el goce entre personas del mismo sexo. Al mismo tiempo se lleva adelante una burla al personaje masculino estereotípico de la picaresca del segundo ciclo: el piola. Esta secuencia está protagonizada por dos amigos, los piolas, que alquilan sendas habitaciones en un hotel alojamiento para tener relaciones con dos mujeres. Una vez en ella se suceden una serie de enredos que terminan por perjudicar a los varones. Producto de un engaño las mujeres se quedan con la habitación con el objetivo de disfrutarla como amantes. Ante el reclamo masculino confiesan que son pareja y que solo aceptaron la invitación para ingresar porque los albergues transitorios no permitían la entrada a parejas del mismo sexo. La secuencia finaliza de forma ambigua, dando a entender que los hombres deciden vengarse de la humillación sufrida teniendo sexo entre sí. En esta escena, variante del ‘humor sexual interruptus’, los piolas resultan no ser tan inteligentes como creían y terminan con su masculinidad mancillada. A diferencia de la picaresca previa, en la cual la disidencia sexual recibía un castigo, son las amantes lesbianas las que aplican el correctivo. Es decir, se produce una inversión de roles. Por primera vez en un film picaresco, los personajes homosexuales no son vulnerados. Sin embargo, la pareja de mujeres no deja de tener en la película una función primordialmente erótica. Es decir, las caricias y besos que se propinan, no solo describen el amor entre los personajes, sino que son también acciones que las convierten

¹⁹⁷ El único film picaresco en el que encontramos una referencia al lesbianismo es *Hay que romper la rutina* (Enrique Cahen Salaberry, 1974). En él, uno de los protagonistas intenta seducir a una mujer que rechaza sus insinuaciones por ser lesbiana. Por otra parte, en *La obertura* (Julio Saraceni, 1977), película que puede ser entendida como una comedia brillante erótica, una de las protagonistas cree estar siendo seducida por la otra protagonista.

en objeto de deseo para un público masculino acostumbrado a ver films *sexploitation* en los cuales el lesbianismo era un mero atractivo.

En su afán por expandir los alcances de esta modalidad, otra innovación que acerca a este último video con el film de Bellini está dada por la inclusión de fragmentos de una película pornográfica en el desarrollo de la historia. Esta se da como parte de un intento de dar un nuevo giro a la ya abordada historia de la pareja madura que asiste a un hotel alojamiento. En *El telo y la tele* la secuencia protagonizada por el matrimonio adulto tenía un segmento dedicado a retratar la reacción que provocaba en los personajes el visionado de una película condicionada. Sin embargo, lo que ambos veían en el televisor quedaba en el fuera de campo. El efecto cómico se producía a partir de los comentarios enunciados por los personajes y por medio de los gestos y muecas de desconcierto y fascinación de la pareja. En *Y... dónde está el hotel?* la situación es distinta. Lo que en el film de Sofovich se sugería por medio de los rostros sorprendidos de los actores aquí fue removido de la extraescena para ser exhibido al público. Se explicita qué es lo que ve la pareja. El matrimonio y los espectadores comparten el visionado de cuatro fragmentos de un film condicionado en los cuales solo se llega a ver cuerpos femeninos desnudos. El acto sexual no es mostrado.

Años después, Sena remontó esta escena para una nueva versión de este video que fue comercializó bajo el nombre *Expertos en tetología* (1992). Resulta importante detenernos en que es lo que se muestra y como se lo muestra en este remontaje para comprender como es que los productos realizados para el mercado hogareño extendieron los límites de lo representable en materia de sexo. La secuencia está organizada por medio de un montaje alterno en el que se observa, por un lado, una serie de planos conjuntos del matrimonio observando el film proyectado en el televisor (fig. 5.11), y por el otro, un conjunto de imágenes pertenecientes a una película pornográfica. Los fragmentos condicionados incorporados ascienden a diez y su duración es suficientemente extensa como para que el espectador pueda apreciar las poses y acciones de los intérpretes. En tres de los *inserts* vemos al actor practicándole sexo oral a la actriz, mientras que en otro se ve su pene penetrando la vagina de la actriz. El último fragmento, en el cual no se deja ver la penetración, pero si el goce de la actriz, es el más extenso y dura 20 segundos. En el resto el público accede a aquello que ya estaba acostumbrado a ver: cuerpos femeninos desnudos fragmentados. Es importante señalar que en la secuencia la banda sonora está compuesta solo de los comentarios de la pareja. El sonido perteneciente a la película pornográfica no fue incluido. Solo se incorporaron imágenes. A partir de lo descrito queda en claro que en casi todos los segmentos lo que se ve es sexo explícito (Fig. 5. 12). Es decir, no estamos en el terreno del erotismo *softcore* ni mucho menos en el del sexo picaresco. En esta

escena al invertirse la lógica que estructuraba el *sketch* de *El telo y la tele* se sacrifica la comicidad con el expreso propósito de dar a ver lo prohibido, exhibir aquello de lo que se habla pero que no se muestra. Esta incorporación, además tiene un segundo propósito. Al mismo tiempo que se rompe con la norma, lo cual repercute en la clasificación de la película, se produce una ganancia para el film. Este puede ser promocionado como aquel que cuenta con un atractivo que lo diferencia de otros productos, al haberse convertido en la picaresca que finalmente, después de casi treinta años, tiene escenas de sexo.



Figura 5.11



Figura 5.12

Prácticas similares a esta fueron luego adoptadas por otras editoras locales. El sello nacional Trimark, por ejemplo, produjo *Las fantasías sexuales de un... argentino virgen* (1994). Con motivo de este lanzamiento, autoridades del sello editor declararon para los medios “es la primera vez que se realiza en el país una producción para adultos en serio, con gancho comercial” (s/f, 1995). La afirmación era un tanto engañosa dado que Trimark no produjo un film condicionado para adultos sino un producto un tanto diferente.¹⁹⁸ Este video invirtió la lógica desarrollada por Sena en la escena analizada en el apartado anterior. Los realizadores partieron de la película pornográfica estadounidense *Anal plaything* (Rex Borsky, 1994) y le adosaron escenas cómicas con el actor Tristán como protagonista (Panessi, 2015). En ellas el comediante repetía su típico personaje, el hombre torpe en busca de sexo, que en esta oportunidad invitaba a una mujer a su casa a ver una película ocultándole su verdadero contenido con el propósito de convencerla de tener relaciones sexuales. Este producto, que no tuvo continuadores, pone en evidencia que existieron distintos vínculos entre la picaresca y el cine condicionado. Así como la comedia sexual recurrió a la pornografía como estrategia

¹⁹⁸ La dirección de *Las fantasías sexuales de un... argentino virgen* también fue acreditada a Borsky, seudónimo de Alex de Renzy, quien en realidad solo dirigió el film XXX original.

comercial esta también recurrió a tropos de la picaresca con el fin de ampliar el espectro de espectadores.

Años más tarde, Roberto Sena, bajo el seudónimo de Víctor Maytland, se animó a llevar a cabo una serie de experimentaciones en donde cruzaba el humor picaresco con el porno. Cuando Sena/Maytland debutó en el género, la industria del porno no existía en la Argentina, era un terreno casi baldío.¹⁹⁹ A comienzos de los noventa, el crítico Guillermo Ravaschino describía, con cierta ironía al cine condicionado nacional de la siguiente manera:

La pornografía vernácula presenta un modestísimo panorama expresivo, aparentemente ascendente en lo que hace a su consolidación comercial. [...] Las deficiencias del pornovideo criollo tributan a un amplio abanico de confusiones. Encabeza la lista, invariablemente, un infamante trabajo de post-sonorización. [...] Abusiva música cumbianchera, sombras de cámara, subexposiciones completan un estadio de producción típicamente hogareño. Se ha ahorrado cinta en todos los casos, con la consecuente edición de largas tomas con pájaros blandos, que ameritan recomendarlas al público recluido en los establecimientos geriátricos. (1993, p.40)

Gran parte de las críticas de Ravaschino estaban dirigidas contra la obra del único director que hasta el momento había incursionado en el porno: Víctor Maytland. Su vínculo con este cine se remonta a fines de los ochenta cuando, al frente de su editora Arrakis, decidió realizar y comercializar una serie de videos que compilaban lo más destacado de lo editado en materia de pornografía. Los llamó Anuarios y aparecieron entre 1988 y 1992 (Panessi, 2015). Esta incursión en el ámbito del cine condicionado le permitió conocer profundamente el género al mismo tiempo que empezar a combinar porno y humor. En una entrevista declaraba:

¹⁹⁹ De acuerdo a Andrea Cuarterolo (2015) Latinoamérica fue, desde los comienzos del cine, una región en la cual se produjeron numerosos films eróticos y pornográficos, pero fue la Argentina la que encabezó la producción de material de este tipo. Los primeros cortos tenían una duración limitada (una bobina). Fueron realizadas de forma amateur y clandestina. Dado su contenido no fueron exhibidos en el circuito comercial. Eran consumidos por varones en espacios de socialización masculina (clubes, prostíbulos, etc.). Una de las primeras realizaciones pornográficas en suelo argentino de las que se tienen datos es *El sartorio*. Si bien no hay acuerdo en relación a la fecha de su filmación, es posible afirmar que fue realizada entre fines de la primera y comienzos de la segunda década del siglo XX. Hubo que esperar varias décadas para que se realizaran películas de este tipo. Marín Azar (2014) menciona *El ladrón*, filmada en la década del cuarenta y atribuida a Roque Giacobino, y *Juegos de verano* (Juan Antonio Serna, 1973) que fue promocionada como 'la primera película de exhibición condicionada'. El film fue estrenado por lo que no puede afirmarse que sea una película pornográfica sino una con fuerte contenido erótico. Recién en la década del noventa con Víctor Maytland se comienza a filmar cine porno con continuidad en la Argentina.

En 1988 viajé a los Estados Unidos y asistí a la filmación de una película. Cuando volví, intenté hacer algo al estilo de *Érase una vez el terror* y esas películas que compilaban varias escenas de un género. Fui a un videoclub y pedí todas las películas porno que se habían estrenado en el año. Busqué un presentador y metí escenas de todo tipo: sexo anal, orgías, oral, gay... En el momento de la edición, cuando vamos a musicalizar, le pusimos una canción de Palito Ortega, y nos empezamos a cagar de risa por el efecto que lograba. Fue totalmente por accidente, pero entendimos que había que ir por ese lado. (Diz y Domínguez, 2010)

Gracias al conocimiento adquirido en estas experiencias y también al obtenido dirigiendo comedias picarescas Maytland pudo lanzarse a la realización de largometrajes ficcionales condicionados. Su interés estaba en la creación de un tipo de pornografía cuyo objetivo principal no era excitar sino más bien que el espectador se riera a carcajadas. “Yo no hago películas para calentar” (Guzmán Dotto, 2014) afirmó tajante en una entrevista. Es decir, Maytland se dedicó a producir un cine condicionado diferente, alejado del *mainstream* internacional en donde importaba más el sexo que las pinceladas cómicas que identifican el estilo de este director. En otras oportunidades puso como referente de su estética un tipo de cine que editó cuando estaba al frente de Arrakis en el que humor ocupa un lugar central y que podría denominarse bizarro. Ha comparado su cine con el de los realizadores de *El vengador tóxico* (Lloyd Kaufman y Michael Herz, 1984), una comedia de bajo presupuesto en donde prima el absurdo y que tiene por objetivo parodiar al cine de terror (Ídem, 2014).

Si bien no son picarescas estas películas comparten elementos con películas de esta modalidad cómica. Es necesario recordar que Maytland, antes de volcarse al porno, produjo y dirigió películas de estas características. Quienes lo critican lo acusan de ser un continuador de la estética de Gerardo Sofovich.²⁰⁰ Es decir, lo comparan con hacedores de comedias picarescas. Si bien la comparación fue realizada con connotaciones negativas es necesario reconocer que es acertada. Las similitudes entre ambos mundos son varias. En primer lugar, responden a un modo de producción similar, son películas de bajo presupuesto realizadas en poco tiempo. En segundo lugar, el sexo y lo cómico tienen un peso fundamental en la trama. En tercer lugar, al igual que en las comedias de Olmedo y Porcel, presenciamos como un conjunto de hombres,

²⁰⁰ Estas comparaciones fueron hechas por César Jones quien fuera definido por el periodismo como “la respuesta intelectual al cine de Maytland” (Panessi, 2015, p.197). Jones acusa a Maytland de realizar un cine porno institucionalizado. Es decir, de estar en la misma línea que el condicionado *mainstream* estadounidense al cual considera obsoleto (Jones, 2005).

cansados de su rutina y de sus vidas familiares, buscan desagotar su deseo sexual con desconocidas. Claro que hay una diferencia, en estas películas ese deseo se concreta. En cuarto lugar, retoman el elemento paródico presente en varias de las comedias picarescas pertenecientes al segundo ciclo. *Las tortugas mutantes pinjas* (1991), la película que da inicio al cine XXX en la Argentina, es una parodia de la saga destinada al público familiar *Las tortugas ninjas*. Sus películas siguientes, *Los pinjapiedras* (1991) y *Los porno Sin Son* (1991), también van a tener como blanco productos orientados a menores de edad: *Los picapiedras*²⁰¹ y *Los Simpsons*.²⁰² Teniendo en cuenta lo expresado, es factible denominar a este conjunto de películas porno picaresco.

La inocencia del mundo infantil desaparece por completo en los films de Maytland. Todo se ve trastornado por la presencia del sexo. Mientras que en la saga de *Las tortugas ninjas*²⁰³ se retrataba a los cuatro héroes combatiendo contra un villano que amenazaba con destruir al mundo, en la versión porno el malvado toma la forma de una mujer insaciable que junto a sus adláteres planea eliminar al género masculino mediante una pastilla que provoca la muerte luego de eyacular. Con el propósito de combatir a la villana y conseguir un antídoto el presidente de los Estados Unidos envía al cuarteto de tortugas a la Argentina. Luego de triunfar informan al mandatario que la salvación está en tragar semen de tortuga. Es evidente que el argumento es un cúmulo de sinsentidos y que el principal objetivo es provocar risa. Pero también subyace una voluntad crítica propia de la parodia. Los dardos del director no sólo tienen como víctimas cierta militancia feminista sino también el mundo de la política y el universo masculino. En su siguiente obra *Los Porno Sin Son* (1991) el blanco principal de los chistes es el ámbito televisivo. A lo largo del video, los protagonistas masculinos, parodias de Bart y de Homero Simpson, invierten gran parte de su tiempo, al igual que los personajes del dibujo animado, frente a la pantalla chica. El show al que le destinan horas lleva el nombre de Fideo Macho, que no es otra cosa que una parodia del popular programa nocturno argentino *Videomatch*. Este tiene al frente un conductor canchero inspirado en las estrellas televisivas Marcelo Tinelli y Mario Pergolini, que presentan concursos tales como “Pele y gane con su pito” en el cual gana el hombre que se anime a mostrar su miembro. Mientras Homero y Bart

²⁰¹ *Los picapiedras* (*The flintstones*) fue una serie animada producida por el estudio Hanna-Barbera Productions. Se estrenó en 1960 en la televisión estadounidense y estuvo al aire hasta 1966. Cuenta con 166 capítulos. Narra la historia de la familia Picapietra y de sus vecinos, los Mármol, cuya vida transcurre en la Prehistoria.

²⁰² *Los Simpson* (*The Simpsons*) es una creación del dibujante Matt Groening para la cadena Fox. Se estrenó 1989 y continúa al aire hasta el día de hoy. Se realizaron más de 700 episodios. Al igual que *Los Picapiedras*, tiene como protagonistas a los miembros de una familia, pero la historia transcurre en la contemporaneidad.

²⁰³ La trilogía se compone de: *Las tortugas ninja* (*Teenage mutant ninja turtles*, Steve Barron, 1990), *Las tortugas ninja II* (*Teenage mutant ninja turtles II: the secret of Ooze*, Michael Pressman, 1991) y *Las tortugas ninja III* (*Teenage mutant ninja turtles III: turtles in time*, Stuart Gillard, 1993).

excitados por lo que ven TV deciden contratar una prostituta, Marge y Maggie, los personajes femeninos llevan adelante una cruzada contra este programa al que consideran repulsivo. Deciden castigar al animador violándolo frente a cámara en plena transmisión del show.

En ambas películas el sexo está atravesado por el humor por lo que la finalidad propia de la pornografía, la excitación, queda impedida. Uno de los elementos que colabora con la imposibilidad de la excitación es el uso de vestimenta y de maquillaje paródico por parte de los personajes. Las caras pintadas de un amarillo deslucido y las pelucas inverosímiles que utilizan los intérpretes en *Los Porno Sin Son* atentan contra la construcción de una situación erótica. Vuelven a las escenas de sexo un evento bizarro antes que excitante. El uso con un propósito cómico de imágenes pertenecientes a films condicionados tampoco colabora con la construcción de una atmósfera sexy. Un ejemplo claro de esto es la publicidad del programa político ficticio llamado “Sin pelos en la concha” que se da en el corte de Fideo Macho. Mientras se observa un montaje de imágenes de vaginas depiladas siendo estimuladas por manos masculinas y femeninas se escucha una voz en off que anuncia el nombre del programa con un tono que parodia la dicción del periodista Bernardo Neustadt. Lo que debería generar en el espectador el visionado de mujeres desnudas se ve impedido por el montaje que fusiona esas imágenes con elementos completamente alejados del universo condicionado. Nada más alejado del sexo que el periodismo político. Este recurso se repite en innumerables oportunidades a lo largo de la película. Hay una clara voluntad de parte de Maytland de apostar al humor antes que a la excitación. Al respecto, afirmó sobre la reacción que generaba su cine en algunos espectadores:

Hay otro tipo de público que me detesta; desde el comienzo, inclusive, cuando se me criticaba porque las películas eran graciosas. Si te juntás con seis amigos ¿qué vas a hacer? ¿Se van a hacer la paja todos juntos? ¡Tomás cerveza y te reís! (Ídem, 2010)

A partir de lo expuesto queda en claro que el porno picaresco fue un cine cómico antes que condicionado. Su atractivo, en buena medida, se basó en su apuesta por el humor, por la evidencia de la carencia, por lo bizarro. Los altos números de ventas de los videocasetes de la trilogía mencionada dan cuenta de la buena respuesta que tuvo la propuesta de Maytland. No

solo fueron alquilados con frecuencia, sino que además formaron parte de la videoteca personal de muchos argentinos.²⁰⁴

Conclusiones

A partir de lo expuesto podemos concluir que luego del cierre de los ciclos cinematográficos de la picaresca hubo una serie de intentos por parte de la industria audiovisual local por buscar nuevos caminos a través de los cuales explotar este modo cómico. Esta insistencia en el desarrollo de la modalidad se debió a la aprobación que las comedias de esta clase tenían entre los sectores más populares lo que las convertía en una inversión potencialmente redituable. El campo del video, que se encontraba en plena expansión, apareció entonces como un espacio favorable para continuar con su desarrollo. Si bien, hacia fines de los ochenta el mercado del video crecía, todavía no había una producción local bien establecida. Existían apenas unas pocas producciones entre las cuales destacamos dos por estar vinculadas al humor picaresco: los registros de obras teatrales del circuito de la calle Corrientes y el video concert. Nos detuvimos en ellas porque consideramos que ambas, pero en particular la segunda, fueron importantes en tanto colaboraron con la preparación de un terreno fértil para la explotación de producciones audiovisuales cómicas. Estos shows cómicos instalaron al humor local como un objeto posible de ser explotado en el campo del video. Es decir, fue gracias a la buena recepción que tuvieron estos productos que resultó factible el desarrollo de una picaresca en este nuevo dispositivo.

También fueron importantes para la constitución de la nueva versión de esta modalidad cómica dada su concepción del video como un dispositivo televisivo antes que cinematográfico. Esta forma de entender al video fue luego retomada por los productores que se lanzaron a realizar comedias picarescas. Los productores emergentes (Sena, Bellini, los hermanos Báñez) no vieron al video como un medio novedoso cuyas posibilidades expresivas debían ser explotadas para crear productos originales. Por el contrario, lo comprendieron como uno ideal para continuar desarrollando formatos audiovisuales estandarizados provenientes del cine y de la televisión cuya explotación comercial ya no rendía los mismos beneficios.

²⁰⁴ La obra de este director no finalizó con esta trilogía. Por el contrario, siguió produciendo cine pornográfico hasta hace pocos años, pero con otras características. Sin embargo, a comienzos de los noventa realizó algunos experimentos en sintonía con lo propuesto en la trilogía. Para su siguiente producción nuevamente recurrió al campo de lo cómico nacional al convocar a los actores Atilio Veronelli y Julián Howard para officiar de presentadores del video *Trampa para gatos* (Roberto Sena, 1993) armado en base a cámaras ocultas en las cuales actrices, interpretando a prostitutas, convencían a hombres de ir a un albergue transitorio en cuya habitación serían filmados por un cámara de video camuflada adentro de un televisor.

En lo que respecta a la factura textual, este nuevo ciclo de la picaresca se caracterizó por establecer relaciones intermediales distintas a las que habían desarrollado los ciclos previos. En los inicios del cine de hoteles, con *La cigarra no es un bicho*, fue importante el vínculo con la literatura en tanto este film nació como la adaptación de una novela. En el ciclo de películas protagonizadas por Olmedo y Porcel fue relevante la relación de los realizadores, guionistas y actores con el teatro de revistas y el vodevil. La picaresca en video, por su parte, mantuvo relaciones con diversos medios y expresiones artísticas –el teatro, el video, el cine, entre otras–, pero también desarrolló un fuerte lazo con la televisión, en particular con los programas cómicos televisivos. Este último ciclo, aunque apuntó a un espectador televisivo antes que cinematográfico, no dejó de explotar narrativas y temas propios de este modo cómico. Continuó haciendo uso de un humor centrado en lo sexual, recuperó espacios tradicionales de este tipo de comicidad como lo eran los hoteles alojamiento y siguió teniendo una fuerte presencia de desnudos femeninos. Sin embargo, el acercamiento a la televisión reconfiguró a la picaresca transformando su puesta en escena y con ella los recursos cómicos explotados por sus estrellas. Este pasaje a un nuevo dispositivo permitió continuar con la explotación de este modo, por un tiempo acotado, pero a la vez implicó una transformación del mismo que repercutió en su identidad.

La experiencia del video resultó paradójica para la picaresca. Si bien fue una forma de continuar con la explotación de la modalidad, el afán de innovar con el propósito de atraer nuevos públicos produjo una expansión de los límites del género que dio lugar a productos que aunaban elementos de diversa procedencia. Como consecuencia de estas experimentaciones surgieron nuevos subgéneros que corrieron los límites de lo representable, en particular en materia de sexo. De la inclusión de escenas ajenas al mundo picaresco que transitaban entre el *softcore* y la pornografía se pasó a la realización de películas en donde el sexo explícito ocupaba un lugar central. Este fue el caso del porno picaresco, desarrollado por Víctor Maytland, cine pornográfico que se nutrió de la picaresca para poder constituirse y lograr un producto atractivo para el público del video. La aparición de estos nuevos productos que competían con la picaresca generó que, poco a poco, las productoras dejaran de realizar videos de este tipo. Sin embargo, muchos de sus rasgos característicos pueden encontrarse en otras expresiones audiovisuales.

Reflexiones finales

El objetivo principal que establecimos para esta investigación fue el de estudiar una modalidad cómica en particular, el cine picaresco, durante los primeros años de la postdictadura argentina. Nos propusimos analizar la génesis de este modelo, su explotación y constitución en un producto exitoso en las décadas del sesenta y setenta, y las transformaciones que este modo cómico debió afrontar a lo largo del período que se extiende entre 1982 y 1994. Siguiendo los planteos de Rick Altman (2000) en relación a los ciclos de los géneros cinematográficos delineamos una historia en tres fases para la comedia picaresca nacional: el cine de hoteles, el cine de Olmedo y Porcel y la picaresca del destape. Teniendo en cuenta lo señalado por Geoff King (2012) acerca de los vínculos estrechos entre las modalidades cómicas y el contexto social, cultural y económico en el cual emergen y se desarrollan, elaboramos una hipótesis principal que sostiene que la comedia picaresca realizada durante los primeros años de la postdictadura se desarrolló en estrecha relación con el entramado político y cultural del país y se vio afectada por las transformaciones que se sucedieron al interior del campo cinematográfico local.

Para cumplir con nuestros objetivos, y probar nuestra hipótesis, en el capítulo I, nos detuvimos en los dos primeros ciclos de la picaresca. El propósito central de esta primera sección fue establecer los orígenes y las características principales del modo picaresco. En primer lugar, fijamos un momento inicial en el desarrollo de este modelo: el lanzamiento de *La cigarra no es un bicho* y *Hotel alojamiento*, ambas estrenadas en la década del sesenta. Sostuvimos que este modelo cómico introdujo como novedad un tipo de humor centrado en lo sexual cuyo desarrollo fue posible gracias a los cambios en las concepciones y en las costumbres sexuales de los argentinos de la época. Es decir, debido a la paulatina alteración del paradigma sexual dominante, lo que Cosse (2010) llamó paradigma sexual doméstico. Sin embargo, al analizar la comicidad propia de este cine encontramos que las películas están atravesadas por una tensión entre dos posturas antitéticas: la ruptura de los preceptos morales que determinaban la vida sexual de los ciudadanos y el refuerzo de la ideología conservadora que estructuraba al conjunto de la sociedad. Esta se manifiesta por medio del ‘humor sexual interruptus’, es decir la interrupción del acto sexual por medio de diversos *gags* y situaciones cómicas. Mediante el uso de este recurso lo carnal quedaba elidido por completo. El cine de hoteles creó un universo atravesado por lo sexual y le ofreció a su público aquello con lo que fantaseaba —espacios sexualizados, mujeres bellas y esculturales en ropa ajustada, personajes que hablaban de sexo

de forma natural, un erotismo medido— mediado por lo cómico. Fue esta mediación lo que volvió tolerable para la censura el abordaje del sexo.

El segundo ciclo de la picaresca, el cine de Olmedo y Porcel, recuperó y reformuló el modelo previo y lo convirtió en una modalidad cómica dominante a lo largo de gran parte de la década del setenta. Es decir, en uno que, durante la última dictadura cívico-militar, logró tener una popularidad inusitada. Esto fue posible gracias a un conjunto de hombres y mujeres de cine — productores, directores, guionistas y actores— que trabajaron en pos de la construcción de un universo ficcional en el cual el público podía reconocer ciertos tipos sociales de su cotidianeidad al tiempo que reírse de ellos. Sin embargo, es indudable que, en gran parte, el éxito se debió al carisma de sus dos máximas estrellas masculinas, Alberto Olmedo y Jorge Porcel, y a la presencia de un sinnúmero de actrices con cuerpos esculturales y talento para la comedia. Fueron los astros los que lograron convocar a las salas a un número importante de espectadores necesitados de escapar de la realidad opresiva en la que vivían. Las películas de la dupla carecían de referencias a lo que sucedía en el país y proveían al público un tipo de comicidad que la moral imperante en la época consideraba negativa. Se encontraban en la oscuridad de los cines con la posibilidad de disfrutar de un pequeño momento de fuga de la realidad.

Estas películas también resultaron atractivas por un segundo motivo, su propuesta innovadora en lo relativo a la representación del sexo y el erotismo. La proliferación de semidesnudos y la presencia de algunas escenas en donde el goce tiene un lugar destacado las convierte en obras menos desprejuiciadas que las anteriores. Sin embargo, al igual que en las películas del ciclo anterior el ‘humor sexual interruptus’ ocupa un lugar central. La ridiculización del sexo y el castigo recibido por los personajes masculinos por sus acciones inmorales fueron dos de las razones por las cuales la última dictadura cívico-militar no las combatió. Por ello se vuelve dificultoso considerarlas como obras que se corren de los estándares morales imperantes, aunque es posible encontrar en estas películas pequeñas situaciones que constituyen desvíos de la norma oficial.

En el capítulo dos, nos centramos en el tercer ciclo de la picaresca cinematográfica, la picaresca del destape. Esta fue una modalidad que conservó cierta popularidad a lo largo de la década del ochenta pero que nunca logró obtener un éxito de taquilla similar a los obtenidos por los films de la versión previa. Esta nueva picaresca ya no resultaba igual de convocante para el público como lo había resultado la anterior. Existía un desfase entre lo que los espectadores deseaban ver y lo que estas películas ofrecían. El contexto había cambiado por completo debido a la abolición de la censura y la emergencia del destape.

Eliminadas las restricciones que regían durante la dictadura cívico-militar fue posible que se estrenaran una serie de obras nacionales y extranjeras cuyo abordaje desprejuiciado del sexo colaboró con la transformación de la cultura conservadora que había imperado previamente. A su vez, como resultado de la creciente sexualización de la cultura que se produjo gracias a la emergencia del destape esta modalidad pasó a tener competidores en distintos medios gráficos y audiovisuales. La picaresca, poco a poco, se volvió un producto poco atractivo para el público. La crítica, por su parte, encontró en el cine extranjero mejores exponentes de este tipo de humor, y reforzó sus objeciones contra la producción nacional. La consideró repetitiva y atrasada. Aun habiendo hecho un esfuerzo significativo por renovarse no logró modernizarse lo suficiente como para competir con las otras expresiones de una cultura cuya sexualización era cada vez mayor. La picaresca del destape actuó de forma reactiva al incorporar aquello que otros medios y expresiones artísticas, en particular la televisión, ofrecían como atractivo – humor político y de actualidad, performance de imitadores, figuras reconocidas de la cultura masiva– y al redoblar la apuesta en lo que refiere al elemento que la identificaba y que otros intentaban incorporar: el humor sexual y los desnudos femeninos. En su tercera fase, sin embargo, la picaresca dejó de ser un modelo dominante para convertirse en uno remanente. Es decir, uno cuyas convenciones todavía eran significativas para una porción importante del público que asistía al cine, pero que estaba atada a una forma de representación propia del pasado que no lograba dar cuenta de los cambios suscitados.

Sin embargo, la industria cinematográfica local no veía en la picaresca un producto completamente acabado. Por el contrario, la consideraba como una modalidad factible de ser adaptada y reelaborada para ganar nuevas audiencias. Durante la década del ochenta, en simultáneo a su conversión en un modelo remanente, la picaresca se extendió hacia otras modalidades y hacia otros formatos creando nuevas formas cómicas. En el capítulo tres abordamos el proceso por medio del cual se produjo el desarrollo de una nueva modalidad cómica, la picaresca para toda la familia, un desprendimiento de su versión para adultos. Resultó fundamental para este proyecto la intervención del director Enrique Carreras. Su habilidad para desarrollar productos aptos para todo público fue crucial a la hora de crear films que pudieran satisfacer a los nuevos espectadores que este cine buscaba atraer, los jóvenes y adolescentes, al mismo tiempo que complacer las demandas de los seguidores fieles de la vieja picaresca. La elección de Carreras como nuevo director para Olmedo y Porcel rindió sus frutos. Gracias a las innovaciones propuestas por él se logró que estas películas obtuvieran un número significativo de espectadores. Este nuevo modelo resultó tan exitoso que fue copiado y reformulado por sus competidores. Argentina Sono Film, partió de la fórmula elaborada por

Carreras y la fusionó con elementos de distinta procedencia con el propósito de idear un producto con identidad propia. De esta forma crearon dos sagas, la de Brigada Z y la de los 'exterminators', que retomaron y actualizaron la vieja comedia castrense. Estos films resultaron redituables. Su popularidad pervivió a lo largo del tiempo gracias a las constantes repeticiones en diferentes canales de televisión, por lo que luego de más de diez años, el modelo fue reflatado, pero sin la misma repercusión. Se había vuelto un producto remanente, realizado con parámetros antiguos y por eso resultó poco atractivo para la nueva camada de niños y adolescentes.

Para comienzos de los noventa la picaresca para toda la familia había comenzado a perder público. La crisis económica y la hiperinflación afectaron gravemente a la industria cinematográfica y al poder adquisitivo de las clases medias. La asistencia a salas disminuía por lo que se volvió necesario pensar nuevas alternativas para explotar esta modalidad que algunas productoras consideraban redituable. Argentina Sono Film decidió entonces convertir a la comedia picaresca familiar en un producto televisivo asociándose a Telefé, un canal recientemente privatizado y que contaba con amplios capitales. De esta unión nació el programa *Brigada Cola* pero también una serie de nuevas comedias destinadas al público familiar que dejaron de lado la modalidad picaresca y resemantizaron la comedia familiar de los sesenta. Estas comedias, todas con recaudaciones significativas, terminaron por convertir a Guillermo Francella en una estrella de cine cuya presencia en la pantalla garantizaba que las salas se llenaran.

El propósito del capítulo cuatro fue establecer los alcances de la influencia de la comedia picaresca en otras modalidades cómicas. Nos detuvimos en los cruces que se dieron con la comedia testimonial y la comedia brillante. Sostuvimos que ambos cruces formaron parte de un proyecto industrial cuya finalidad era continuar con la explotación de productos a los que consideraban populares. Forzada a efectuar un conjunto de innovaciones a las fórmulas iniciales que las volvieran novedosas y atractivas para los espectadores, pequeños y grandes productores decidieron llevar adelante una serie de entrecruzamientos con otros modos de la comedia picaresca. La industria recurrió a la modalidad cómica que dominaba el mercado cinematográfico para reconfigurar, y actualizar, el cine cómico de denuncia y la comedia de fiesta. Ambas relecturas tuvieron resultados diferentes. La crítica especializada elogió aquellas películas en las cuales la fusión dio lugar a obras novedosas, pero se ensañó con aquellos experimentos a los que entendió como fallidos. Es decir, la inclusión de recursos picarescos no siempre resultó satisfactoria.

El primero de estos entrecruzamientos tuvo una vida corta. La industria realizó apenas dos

películas factibles de ser clasificadas como parte de esta categoría. No resultó una modalidad productiva. La coexistencia de una trama con un propósito crítico de la realidad con recursos del universo picaresco no fue aceptada ni por el público ni por la crítica. Mejor suerte corrió la comedia brillante erótica. Sin llegar a convertirse en una modalidad autónoma como lo fue la comedia picaresca para toda la familia gozó de buena aceptación desde sus comienzos en los setenta, lo que habilitó a la industria a realizar un número considerable de films. Sin embargo, la década del ochenta no produjo muchas obras de este tipo. Las escasas incursiones resultaron poco logradas, aunque la última de ellas, *Susana quiere, el negro también!* tiene el mérito de haber propuesto, por primera vez, un abordaje erótico antes que cómico de las relaciones sexuales de sus protagonistas.

En el capítulo cinco nos detuvimos en un conjunto de obras picarescas realizadas para un formato novedoso: el video. Esta insistencia en la explotación de una modalidad remanente se debió a la aprobación que las comedias de esta clase tenían entre los sectores más populares, el público que solía frecuentar asiduamente los videoclubes. El campo del video, que se encontraba en plena expansión, apareció entonces como un espacio favorable para continuar con su desarrollo. Este nuevo medio no fue entendido por productores y realizadores como un dispositivo cuyas posibilidades técnicas y expresivas podían ser utilizadas con el propósito de elaborar productos innovadores. Por el contrario, vieron una herramienta ideal para continuar realizando películas a partir de formatos audiovisuales estandarizados.

Una de las características que destacamos de este nuevo ciclo de la picaresca fue su carácter intermedial. A diferencia de los vínculos acotados desarrollados por los ciclos previos, la picaresca en video mantuvo relaciones con una multiplicidad de medios y expresiones artísticas —el teatro, el cine, entre otras—, pero desarrolló una fuerte conexión con los programas cómicos televisivos. Este vínculo reconfiguró a la picaresca. Su puesta en escena y con ella los recursos cómicos explotados por sus estrellas, se vieron alterados. Es decir, el pasaje a un nuevo dispositivo, si bien permitió continuar con la explotación de este modo, también implicó una serie de transformaciones que repercutieron en la identidad del modo.

Afirmamos que el video era un campo en formación en donde los límites entre géneros eran muy lábiles. Los primeros años de este nuevo medio, en donde todo estaba por hacerse, permitieron que se produjeran experiencias de entrecruzamiento de géneros que dieron vida a productos nuevos que corrieron los límites de lo representable, en particular en materia de sexo. De la incorporación de escenas *softcore* y *hardcore*, ajenas al tratamiento *naif* del erotismo propio del mundo picaresco, con el propósito de atraer al público que alquilaba videos de esta clase, los realizadores pasaron a la confección de películas pornográficas, es decir obras en las

cuales el sexo explícito, no simulado, ocupaba un lugar central. Este fue el caso del porno picaresco, un subgénero creado por el productor y director Víctor Maytland, que aunaba el cine XXX con el humor picaresco. Los inicios de esta industria en la Argentina están ligados a otro de los productos que, desde la década del sesenta, venía explotando el sexo en forma mucho menos explícita. Podemos decir entonces que la influencia de este cine no solo alcanzó a otras modalidades cómicas, sino que trascendió fronteras y sirvió de inspiración a realizadores para desarrollar nuevos géneros.

En este trabajo pudimos ahondar en las particularidades de un modo cómico que gozó de gran popularidad durante casi treinta años. A partir de lo analizado establecimos una historia y una conceptualización de la modalidad en la cual dimos cuenta de sus inicios, de su desarrollo y ocaso, y de su expansión hacia otras expresiones cinematográficas. Sin embargo, consideramos que nuestro trabajo no agotó por completo el objeto de estudio. Por el contrario, a partir de esta investigación se abren una serie de líneas de trabajo para futuros proyectos. Partiendo del concepto de matriz cultural elaborado por Martín-Barbero (1987) afirmamos que la comedia puede ser considerada como una de las matrices propias de la cultura popular-masiva latinoamericana y que la comedia picaresca, tuvo un desarrollo importante el continente. Siguiendo esta idea proponemos, en primer lugar, indagar cual el recorrido que las comedias picarescas argentinas realizaron por América Latina. Es decir, como fue la recepción de estas películas en países en donde se practicaba, y se practica, una comicidad similar (México, Brasil, Perú, Venezuela). Una segunda pregunta que puede orientar otros trabajos tiene como eje las coproducciones realizadas entre diferentes países latinoamericanos. Numerosos films picarescos realizados en nuestro país contaron con capitales extranjeros, así como también con actores y directores de la región.²⁰⁵ Siguiendo la línea abierta por los trabajos comparatísticos y por los estudios transnacionales enfocados en la producción realizadas en América Latina podría encararse un análisis comparativo entre la producción picaresca de aquellos países que contaron un cine industrial (Argentina, México y Brasil) con el propósito de establecer particularidades, influencias y cruces. En tanto hablamos en nuestra tesis del cine del destape

²⁰⁵ *La cama* (Emilio Gómez Muriel, 1968), *Todos los pecados del mundo* (Emilio Gómez Muriel, 1972), *La casa del amor* (Aldo Brunelli Ventura, 1972), *Disputas en la cama* (Mario David, 1972) y *Clínica con música* (Francisco Guerrero, 1974) realizados con dinero proveniente de la distribuidora de origen mexicano Pel Mex (Películas Mexicanas). En años posteriores, Aries Cinematográfica, también se asoció a capitales mexicanos para filmar *Abierto día y noche/Dos supermachos al ataque* (Fernando Ayala, 1981). *Los hombres solo piensan en eso* (Enrique Cahen Salaberry, 1976) y *La nueva cigarra* (Fernando Siro, 1977) fueron coproducciones entre Argentina y Venezuela. En sociedad con productores peruanos se filmó *Se acabó el curro* (Carlos Galettini, 1983).

español, también proponemos otro posible análisis de corte transnacional que se centre en los intercambios entre Latinoamérica y España.²⁰⁶

²⁰⁶ Un posible corpus de películas a trabajar estaría conformado por *Una sueca entre nosotros/Amor a la española* (Fernando Merino, 1967), *40 grados a la sombra* (Mariano Ozores, 1967), *Mi mujer no es mi señora* (Hugo Moser, 1978), *La noche viene movida* (Gerardo Sofovich, 1980) entre otras.

Bibliografía

- Aboy Carlés, G. (2004). Parque Norte o la doble ruptura alfonsinista. En M. Novaro y V. Palermo (Comps.). *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa.
- Acosta, F. y Morgan Disalvo, L. (2017). La masculinidad en la punta de sus manos. *Eroticón* y la configuración de los imaginarios sexuales en la década de los ochenta. En J. Maristany y J. Peralta. (Comps.). *Cuerpos minados/Masculinidades en Argentina*. La Plata: EDULP.
- Adduci Spina, E. (2015). Sujetos u objetos. La construcción del imaginario infantil en la producción audiovisual para niños. Acerca de Víctor Iturralde Rúa y Goar Mestre. *Question*, 1 (46), 260-269.
- Aguilar, G. (2005). El campo cultural. Marxismo, psicoanálisis, hippismo y rock. En C. España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 2* (pp. 468-479). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Altamirano, C. (2013). El momento alfonsinista. *PolHis*, 6 (12), 10-17
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Anchou, G. (2005). El sueño industrial en emergencia. Los jóvenes realizadores cuestionan a los viejos lenguajes. En C. España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 2* (pp. 434-461). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Ansaldi, W. (2006). Juego de patriotas. Militares y políticos en el primer gobierno posdictadura en Bolivia, Brasil y Uruguay. En A. Pucciarelli (Coord.). *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* (pp. 23-64). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/UNGS.
- _____ (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado reciente*. Buenos Aires: Manantial.
- Aprea, G. y Soto, M. (2012). De *La familia Falcón* a *Graduados*: 50 años de retratos cotidianos. *Ciencias sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, 81, 84-89.
- Arango, A. (1983). *Las malas palabras*. Buenos Aires: Legasa.
- Ardanaz Yunta, N. (2018). *El cine del destape. Un análisis histórico desde la perspectiva de género*. Tesis de Doctorado, Departament d'Història Contemporània, Universitat de Barcelona, Barcelona, España.
- Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires: Colihue.

- Aumont, J. Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1985). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Azar, M. (2014). La industria del porno. Cine, tecnología y sexualidad. *Apuntes de investigación del CECYP*, 24, pp. 123-139.
- Bajtín, M. (1980). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Baranchuk, M. (2014). Canales 11 y 13: la primera privatización de la década menemista. En G. Mastrini (Ed.). *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2007)* (pp. 215-237). Buenos Aires: La Crujía.
- Barbarena, M. (2010). *La inserción del video en el ámbito doméstico y su incidencia en el desarrollo de la cultura audiovisual*. Tesis de Licenciatura, Facultad de periodismo y comunicación social-Universidad Nacional de La Plata.
- Barthes, R. (1970). Retórica de la imagen. En *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Beach, C. (2009). *Class, Language and American Film Comedy*. Irvine: University of California.
- Bentley, E. (1992). Comedia. En *La vida del drama* (pp. 273-290). Barcelona: Paidós.
- Berger, P. (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- Bergson, H. (1973). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bernini, E. (2017a). Crítica política y continuidad estética. El cine argentino durante el terrorismo de Estado y la democracia (1976–1985). *Romanische studien*, 2, pp. 57-77.
- _____ (2017b). La configuración de un relato. El cine argentino durante el Terrorismo de Estado y la democracia. En M. Iribarren (Coord.). *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Bilotte, M. (2009). *Construcción de la identidad de marca de un canal de televisión: Telefé (1990–2000)*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad de San Andrés, Victoria, Argentina.
- Bonnet, Eduardo (2007). *La hegemonía menemista*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2019). *Film History. An introduction*. Nueva York: McGraw Hill
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

- Brunovska Karnick, K. y Jenkins, H. (2000). La narrativa en la comedia. *Revista estudios cinematográficos*, 6 (19), 25-31.
- Califano, B. (2014). Hacia los orígenes de la concentración mediática en Argentina, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 49, pp. 29-48.
- Calvino, I. (1983) Las palabrotas. En *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad* (pp. 388-391). Barcelona: Bruguera.
- Campo, J. (2019). Cine-bisagra. El cine de la transición democrática argentina. En M. Véliz (Comp.) *Cines latinoamericanos y transición democrática* (pp.33-55). Buenos Aires: Prometeo.
- Canelo, P. (2006). La descomposición del poder militar en Argentina. En A. Pucciarelli (Coord.). *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* (pp. 65-114). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cano, P. (1999). Sobre la comedia. En *De Aristóteles a Woody Allen* (pp. 61-85). Barcelona: Gedisa.
- Capalbo, A. (2005). Bajo el signo de la explotación y la hibridez. Los nuevos cómicos: de la caja boba a la gran pantalla. En C. España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 1* (pp. 476-477). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Cappello, G. (2013). Bellas, guarros y cornudos. La picaresca italiana en los años setenta. *La ventana indiscreta*, 10, 54-57.
- Carlón, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La crujía.
- Carreras, E. (1997). *Carreras por Carreras. Una vida dedicada al cine y al teatro*. Buenos Aires: Producciones Iturbe.
- Casale, M. (2009). El cine en la postdictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático. En Lusnich. A.L. y Piedras. P. (Eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Casas, J.P. (2014). *Telos. Un mapa de la sexualidad porteña*. Buenos Aires: Paidós.
- Cavarozzi, M. (2006). *Autoritarismo y democracia (1955-2006)*. Buenos Aires: Ariel.
- Cavell, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad*. Barcelona: Paidós.
- Cerdá, M. (2009). Los directores de la Generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social. En Lusnich. A.L. y Piedras. P. (Eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

- Chavolla, A. (2005). *Pensares y Haceres: La política cultural del gobierno de Alfonsín (segunda parte)*. México D.F.: CIALC (Centro de investigaciones sobre América Latina-Universal Autónoma de México).
- Chiconi, L. (2019, mayo 26). Picaresca y algo más. *Panamá*.
- Choi, D. (2010). La ironía política y una imagen menos. De *La historia oficial a Garage Olimpo*. En R. Carbone y A Ojeda. *De Alfonsín al menemato (1983-2001)* (pp. 133-148). Buenos Aires: Paradiso.
- Ciria, A. (1995) Cine argentino. Industria y estética. *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política* (pp. 181-244). Buenos Aires: De la flor.
- Colaizzi, G. (1993). *La construcción del imaginario socio-sexual*. Valencia: Episteme.
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cuarterolo, A. (2015). Fantasías de nitrato. El cine pornográfico y erótico en la Argentina de principios del siglo XX. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 1, pp. 96-125.
- Cuéllar, C. (1998). El mecanismo mágico: definición y descripción del "gag" cinematográfico. *Semiósfera*, 8, pp. 65-88.
- Daney, S. (2004). Como todas las viejas parejas, el cine y la televisión han terminado por parecerse (pp. 125-129). En *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- D'Antonio, D. (2015). Paradojas del género y la sexualidad en la filmografía durante la última dictadura militar argentina. *Revista estudios feministas*, 23 (3), pp. 913-937.
- De Nicola, G. y Gabe, S. (2004). *De la tira semanal a la diaria. La economía y la TV de los 90*. MIMEO. Buenos Aires, Argentina.
- De Lauretis, T. (2000). La tecnología del género. En *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (pp. 33-69). Madrid: Horas y horas.
- De las Carreras, M. (1995). *Contemporary politics in Argentine Cinema: 1981-1991*. Tesis de Doctorado. Universidad de California, California, Estados Unidos.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Dubatti, J. (2008). Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008. *Revista del CCC*, 4.
- _____ (2015). El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). *Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asia et Australie*, 22, pp. 1-13.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.

- Eco, U. (1968). Apuntes sobre la televisión. En *Apocalípticos e integrados* (pp.359-401). Barcelona: Lumen.
- _____ (1986a) Lo cómico y la regla. En *La estrategia de la ilusión* (pp. 368-378). Barcelona: Lumen.
- _____ (1986b). TV: la transparencia perdida. En *La estrategia de la ilusión* (pp.). Barcel: Lumen.
- _____ (1989). Los marcos de la ‘libertad’ cómica. En Eco et al. *¡Carnaval!* (pp. 9-20). México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Echelle, T. (2017). *Sketchy traditions: argentinian sketch comedy from popular theater to television*. Austin: University of Texas.
- Ekerman, M. (2014). *Luz, cámara y control: La industria cinematográfica Argentina durante la dictadura militar de 1976-1983*. Tesis de Maestría, Universidad de General Sarmiento, Buenos Aires, Argentina.
- Escarpit, R. (1962). *El humor*. Buenos Aires: Eudeba.
- España, C. (1994). Introducción. Diez años de cine en democracia. En C. España (Comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993* (pp.13-53). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- _____ (1998). Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta, *Nuevo texto crítico*, 21/22, pp.45-73.
- _____ (2005). Transformaciones. Cine argentino 1957-1983: modernidad y vanguardias. En C. España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 1* (pp. 20-209). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fabris, M. (2012). El Episcopado argentino, el “destape” y la amenaza a los valores tradicionales, 1981-1985. *Revista Cultura & Religión*, 6 (1), 92-112.
- Falicov, T. (2000). Argentina’s blockbuster movies and the politics of culture under neoliberalism, 1989-98. *Media, culture & society*, 22 (3), pp. 327-432.
- Farhi, A. (2005). *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine. 1983-1994*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Feld, C. y Franco, M. (2015) *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Felitti, K. (2007). La pantalla se calienta. El cine argentino de los ’60 y sus discursos sobre sexualidad y moralidad. En *Actas de las XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Tucumán).
- Fernández, G. (2021, agosto 31). Así que Alain Debray no era francés. *Panamá*.

- Ferro, M. (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ford, A. (1994). *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Franco, M. (2014). La “teoría de los dos demonios”: un símbolo de la posdictadura en la Argentina. *A contracorriente*, 11 (2), pp. 22-52.
- Fratlicelli, D. (2013). Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Posttelevisivo. *Imagofagia*, 8, pp. 1-27.
- _____ (2019). *El ocaso triunfal de los programas cómicos. De Viendo a Biondi a Peter Capusotto y sus videos*. Buenos Aires: Teseo.
- Freixas, R y Bassa, J. (2000). *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós
- Galuppo, G. (2012). Video, el cine por otros medios. En J. La Ferla y S. Reynal (Comps.). *Territorios audiovisuales* (pp.152-168). Buenos Aires: Librería.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.
- Garín, M. (1989). *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*. Madrid: Cátedra.
- Generani, G. (2002). Roberto J. Payró. El realismo como política. En N. Jitrik y M. T. Gramuglio (Eds.), *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 6. El imperio realista* (pp. 61–89). Buenos Aires: Emecé.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Gerchunoff, P. y Llach, L. (1998). *El ciclo de la ilusión y el desencanto*. Buenos Aires: Ariel.
- Getino, O. (1995). *Las industrias culturales en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- _____ (1998). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Gociol, J. e Invernizzi, H. (2006). *Cine y dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Gómez Pérez, F. J. (2002). La tipografía en el cartel cinematográfico: la escritura creativa como modo de expresión. *Comunicación*, 1, pp. 203-216.
- Gogna, M., Jones D. e Ibarlucía I. (2011). *Sexualidad, Ciencia y Profesión en América Latina El campo de la Sexología en la Argentina*. Centro Latino-americano em sexualidade e direitos humanos/Instituto de Medicina Social. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- González Requena, J. (1986). Cómico, parodia, comedia: los géneros de la risa. En *La comedia en el cine español* (pp.23-30). Madrid: Filmoteca de la Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores.
- _____ (1980). Film, texto, semiótica. *Contracampo*, 2 (13), pp. 51-61.

- _____ (1989). Las series televisivas. Una tipología. En E. Jiménez Losantos y V. Sánchez Biosca (Eds.). *El relato electrónico* (pp.35-53). Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- Gregorich, L. (2006). Cultura y políticas: antecedentes y testimonio sobre la etapa que se inicia en 1983. *Aportes para el debate*, 23, pp. 23-34.
- Guarinos, V. (2007). Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España. *Cuadernos de EIH CEROA*, pp. 61-77.
- Gundermann, C (2007). *Actos melancólicos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Hueso Montón, L. (1983). La comedia. En *Los géneros cinematográficos (Materiales, bibliográficos y filmográficos)* (pp. 135-157). Bilbao: Mensajero.
- Insaurralde, A. (2005). La cinematografía dirigida. Siete años de dictadura que condicionan y afectan la creación. (pp. 683-727). En C. España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- Jordan, B. (2004). La comedia sexual española de principios de los setenta y el film reaccionario. *Res publica*, 13-14, pp. 287-296.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2014). Un modelo de representación para la burguesía: La reformulación de identidades y espacios en el cine de ingenuas. *Imagofagia*, 10, pp. 1-60.
- _____ (2017). La producción de secuelas en el cine clásico argentino, *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 158-175, jul-dez. 2017
- _____ (2019). *Modernidad y teléfonos blancos*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- King, G. (2002). *Film comedy*. Nueva York: Wall Flower Press.
- Kruger, C. (1994a). La revisión del proceso militar en el cine de la democracia. En C. España (Dir.), *Cine argentino en democracia. 1983/1993* (pp. 55-67). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- _____ (1994b). Comedias picarescas para adultos. En C. España (Dir.), *Cine argentino en democracia. 1983/1993* (pp. 160-162). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- _____ (1994c). Las instancias de comercialización. En C. España (Dir.), *Cine argentino en democracia. 1983/1993* (pp. 291-293). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Landi, O. (1992). *Devórame otra vez*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Landi, O. y Quevedo, L.A. (1988). *Para leer a Olmedo*. Buenos Aires: CEDES.
- León-Frías, I. (2016). El tonto y el menos tonto: parejas cómicas en el cine. *Ventana indiscreta*, 16, pp. 32-39.

- López, D. (2005a). Erotismo y humor en Aries. Olmedo y Porcel. Noventa minutos de pura risa. En C. España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 2* (pp. 610-619). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- _____ (2005b). Olmedo-Porcel. Aptas para todo público. En C. España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 2* (pp. 782-783). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Lusnich, A. L. (2011). Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983. En A. Lusnich y P. Piedras (Eds.). *Una historia del cine político en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)* (pp. 467-486). Buenos Aires: Nueva Librería.
- _____ (2019). El devenir de las imágenes en los años de la última dictadura militar argentina: circulación y recepción de las ficciones hermético-metafóricas. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 18, pp. 249-272.
- Maingueneau, D. (2008). *La literatura pornográfica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Manzano, V. (2019). Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta. *Mora*, 25, pp.135-153.
- Maranghello, C. (2005). El discurso represivo. La censura entre 1961 y 1966. *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 2* (pp. 266-284). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mast, G. (1979). *The comic mind: comedy and the movies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mauro, K. (2013). La actuación popular en el teatro occidental. *Pitágoras 500*, 5, 16-31.
- Mayer, M. (2009). *La tecla populista. Anotaciones sobre música, culturas políticas y otras yerbas*. Buenos Aires: Emecé.
- Mazzei, D. (2011). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *Revista PolHis*, 7, 8-15.
- Mendes Calado, P. (2014). Y el viento las amontona. Políticas culturales en Argentina (1983-1999). *Revista Temas*, 78, 33-39.
- Milanesio, M. (2019). Sex and Democracy: The Meanings of the Destape un Postdictatorial Argentina. *Hispanic Historical Review*, 99, pp.91-122.
- _____ (2021). *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Moglia, M. (2013). La risa resistente. Un modelo de análisis cultural sobre las tradiciones del humor televisivo. En *Actas VI Encuentro Panamericano de Comunicación*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Montes, V. (2020). Transición cinematográfica y posdictadura. En Koss, N. (Comp.) *Actas IV Jornadas de Investigación del Instituto Artes del Espectáculo* (pp.1-7). Buenos Aires: Instituto Artes del Espectáculo (Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires).
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Eutopías.
- Nielsen, J. (2007). *La magia de la televisión argentina 4 (1981-1985)*. Buenos Aires: Ediciones del jilguero.
- _____ (2008). *La magia de la televisión argentina 6 (1991-1995)*. Buenos Aires: Ediciones del jilguero.
- Novaro, M. (2010). *Historia de la Argentina 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- O'Donnell, G. y Schmitter, P. (2010). *Transiciones desde un gobierno autoritario*. Buenos Aires, Prometeo.
- Olivera, H. (2020). *Fabricante de sueños*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Oliveros, M. (2014). *D-culto nacional*. Buenos Aires: Fan ediciones.
- Ormaechea, L. (2011). La comedia cinematográfica: una aproximación. En L. Zavala (Coord.) *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (pp. 151-166). Toluca de Lerdo: Gobierno del Estado de México.
- _____ (2005). Las comedias familiares en el cine argentino de los años 70. En A. Andújar, D. D'Antonio, N. Domínguez, K. Grammatico, F. Gil Lozano, V. Pita, M. I. Rodríguez y A. Vasallo (comp.). *Historia género y política en los 70* (pp. 476-491). Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Ortiz, R. y Schorr, M. (2008). La economía política del gobierno de Alfonsín: creciente subordinación al poder económico en la 'década perdida'. En A. Pucciarelli (Coord.) *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* (pp. 461-510). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pagnoni Berns, F. (2016). Enrique Cahen Salaberry and Hugo Sofovich: Humor strategies in the films featuring the duo Alberto Olmedo and Jorge Porcel. En J. Poblete, y J. Suárez (Eds.). *Humor in Latin American Cinema* (pp.129-154). Palgrave Macmillan: Nueva York.
- Paladino, D. (1994a). La comedia. En C. España (Comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*(pp. 139-153). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

_____ (1994b). El cine de entretenimiento, una industria de vacaciones. En C. España (Comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993* (pp.155-171). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Panessi, H. (2015). *Porno argento! Historia del cine nacional triple X*. Buenos Aires: Cuarto menguante.

Peirano, L. y Sánchez León, A. (1984). *Risa y cultura en la televisión peruana*. Lima: Desco.

Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida: teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

_____ (2001a). La remanencia del sistema premoderno. En O. Pellettieri (Ed.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el teatro actual (1976-1998)* (pp. 433- 448). Buenos Aires: Galerna.

_____ (2001b). Sandrini o la fusión de la risa o el llanto. En *De Totó a Sandrini: del cómico italiano al "actor nacional" argentino* (pp. 179-190). Buenos Aires: Galerna.

_____ (2001c). En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo. En *De Totó a Sandrini: del cómico italiano al "actor nacional" argentino* (pp. 11-40). Buenos Aires: Galerna.

Peña, F. (2012). *Cien años de cine*. Buenos Aires: Biblos.

Ponce, J. M. (2004). *El gran destape nacional: crónica del desnudo en la Transición*. Barcelona: Glénar.

Portantiero, J.C. (1987). La transición entre la confrontación y el acuerdo. En J.C. Portantiero y J. Nun (Comp.). *Ensayos sobre la transición democrática en Argentina* (pp. 257-294). Buenos Aires: Punto sur.

Posadas, A. (2010). *La comedia en el cine argentino*. Buenos Aires: ENERC-Centro de Formación Continua y Producción –Cefopro–.

Posadas, A., Speroni, M. y Landro, M. (2013). Entre la comedia y el grotesco. En *Cine y novela. Imágenes argentinas del siglo XX. Volumen III* (pp. 2-37). Buenos Aires: Argus-a.

Pucciarelli, A. (2008). La República no tiene ejército. El poder gubernamental y la movilización popular durante el levantamiento militar de Semana Santa. En A. Pucciarelli (Coord.). *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (2011). Menemismo. La construcción política del peronismo neoliberal. En A. Pucciarelli (Coord.). *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal* (pp. 23-70). Buenos Aires: Siglo XXI.

- Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1076-1983)*. Buenos Aires: Planeta.
- Quinziano, P. (1992). La comedia. Un género impuro. En S. Wolf (Comp.). *Cine Argentino. La otra historia* (pp. 131-146). Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Quiroga, H. (2005). La reconstrucción de la democracia argentina. J. Suriano (Dir.). *Nueva Historia Argentina tomo X: dictadura y democracia (1976-2001)* (pp. 87-54). Buenos Aires: Sudamericana.
- Rajewsky, I. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 6, pp. 432-461.
- Rausell Köster, C. (1997). *El género comedia y el discurso de la postmodernidad*. Barcelona: Eutopías.
- Robles, X. (2010). *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez Riva, L. (2021). De pícaros y chantas: la configuración del estereotipo entre la literatura y el cine. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 138, pp. 75-91.
- _____ (2020). El 'cuentero' como punto de encuentro entre la literatura popular y el cine moderno: Alias Gardelito. *452°F*, 23, pp. 62-178.
- Rosado, M.A. (1993). *Daniel Tinayre*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Sala, J. (2020). Clics modernos: las relaciones cine-teatro durante la postdictadura argentina. *Significação*, 47 (54), 43-61.
- Salas, H. (2006, octubre 1). Operación Ja Ja. En *Radar*.
- Salzman, I. (2003). Alberto Olmedo o la gozosa infelicidad. En Pellettieri, O. (Dir.). *De Eduardo De Filippo a Tita Merello. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino (II)* (pp. 145-157). Buenos Aires: Galerna/Instituto italiano de cultura de Buenos Aires.
- Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Sanz, M.A. (2011). Historia del café-concert en Buenos Aires. De la música al humor. En R. Mirza (Ed.). *Teatro y representación*. Montevideo: Universidad de la República.
- Sarlo, B. (1984). Argentina 1984. La cultura en el proceso democrático. *Revista Nueva Sociedad*, 73, pp.78-84.
- Sasturain, J. (1986). Cureta y las curitas de humor. En Meiji y Ceo. *La clínica del Dr. Cureta*. (pp. 5-6). Buenos Aires: Ediciones El tábano.

- Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: formulas, filmmaking and studio system*. Nueva York: McGraw Hill.
- Schwarzböck, S. (2015). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
- Scott, J. (1999). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Navarro, M. y Stimpson, C. (Comp.). *Sexualidad, género y roles sexuales (37-75)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Simonetto, P. (2016). Del consultorio a la cama. Discurso, cultura visual, erótica y sexología en la Argentina. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, 22, 123-128.
- Sorlin, P. (1995). *Sociología del cine*. México: Fondo de cultura económica.
- _____ (2010). *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires: La marca.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Suárez, N. (2018). El "cine de los ochenta". E. Bernini (Comp.) *Después del nuevo cine. Diez miradas sobre el cine argentino contemporáneo* (pp. 45-58). Buenos Aires: EUFyL.
- Tarrío Lemos, A. (2014). Carlitos Balá: la subversión retórica del hombre común.
- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tizziani, R. (1992). *Un poco menos pobres. Apasionado biografía de Alberto Olmedo*. Buenos Aires: BEAS Ediciones.
- Tortorola, E. (2009). El cine y la ciudad en el cambio de siglo. Apuntes sobre las transformaciones recientes en el consumo audiovisual en Buenos Aires. *Miríada*, 5, (pp. 103-132).
- Tranche, R. (1994). El cartel de cine en el engranaje del star-system. *Archivos de la filmoteca*, 18, (pp. 135-143).
- Trastoy, B. (1987). Nuevas tendencias en la escena argentina, el neogrotesco. *Espacio de crítica e investigación teatral*, 2 (3), pp. 98-105.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). Travestirse en escena: el hábito que hace al monje. *Telón de fondo. Revista de crítica y teoría teatral*, 3, (pp. 1-16)
- Traversa, O. (1984). A los cirujanos se les va la mano. En *Cine: el significante negado* (pp.105-121). Buenos Aires: Hachette.
- Ulanovsky, C., Itkin, S. y Sirvén, P. (1999). *Estamos en el aire*. Buenos Aires: Planeta.
- Valdez, M. (2000a). El reino de la comedia: un terreno escurridizo y ambiguo. En C. España (Dir.) *Cine Argentino. Industria y clasicismo 1933/1956. Tomo II* (pp. 270-345). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- _____ (2005b). Productora General Belgrano. El formato chico, rápido y productivo. En C. España (Dir.) *Cine Argentino. Industria y clasicismo 1933/1956. Tomo I* (pp. 444-455). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- _____ (2005a). Sábanas para el amor: el cine de hoteles. En C. España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 2* (pp. 256-257). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- _____ (2005b). Las nuevas sexies. En C. España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 2* (pp. 30-33). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- _____ (2006). Etiología de la dictadura: imágenes fílmicas y terrorismo de estado. *Leer cine*, 5, pp. 3-14.
- Varea, F. (2006). Humor picaresco y evasión para adultos. En *El cine argentino durante la dictadura militar. 1976/1983* (pp.51-56). Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Velleggia, S. (1990). *Cine y espacio audiovisual argentino*. Buenos Aires: INC-CICCUS.
- Visconti, J. L. (2014). *El peligro está en los vivos. Representaciones y omisiones en el cine argentino 1976/1983*. La Plata: Tren en movimiento.
- Visconti, M. (2012). Imágenes que importan. Cine y dictadura en la Argentina. *Revista Afuera*, 12, pp.1-18.
- _____ (2014). Lo pensable de una época. Sobre La historia oficial de Luis Puenzo. *Revista Aletheia*, 4 (8), pp. 1-13.
- _____ (2017). El dinero como ficción. Especulación y formas discursivas en Plata Dulce. En *Cine y dinero. imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)* (pp.59-94). Buenos Aires: Fundación CICCUS.
- Williams, L. (1989). *Hardcore. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Los Angeles, California: University of California Press
- _____ (2008). *Screening sex*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Williams, R. (2012). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Wolkowicz, P. (2014). Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70. *Imagofagia*, 9, pp. 1-16.
- Wortman, A. (2009). Consumo de cine en Argentina: ¿es posible reinventar los imaginarios sociales?. *Indicadores culturales 2008. Cuadernos de políticas culturales* (pp. 104-113). Buenos Aires: Eduntref.
- Zamora Vicente, A. (1962). *Qué es la novela picaresca*. Buenos Aires: Columba.
- Zarco, J. (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina (1983-2013)*. Buenos Aires: Biblos.

Zumbo, M. (2019). Yo tengo fe que todo cambiará: narrativas del horror. *AVATARES de la comunicación y la cultura*, 17, pp. 1-12.

Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.

Fuentes

M.A. (1983, septiembre 18). Se acabó el curro (¿dónde?). *Esquiú*.

Alsina Thevenet, H. (1987, agosto 8). Falta de ingenio. *Página/12*.

Berruti, R. (1983, septiembre 2). El 'curro' que no se acabó. *Clarín*.

Departamento de Estudio e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina. (1994). DESICA 4. Buenos Aires: SICA.

Diz, J. y Domínguez, J.M. (2010, diciembre 21). Víctor Maytland. *Los Inrockuptibles*.

Dolina, A. (1975, julio). Los piolas de tres por cinco. *Mengano* n°24.

España, C. (1987, agosto 8). En la clínica de Cureta los médicos no curan enfermos, hacen reír. *La Nación*.

_____ (1995, agosto 30). El artesano de las imágenes sensibles. *La Nación*.

Ferró, H. (1982, septiembre 10). ¿Qué es la apertura: verdad o "destape"? *Clarín*.

Garayoa, J. (1981, mayo). Las cosas que rompen. *Humo®* n°58.

García Olivieri, R. (1985, abril 20). El destape local elude la tentación de hacer cine. *Tiempo Argentino*.

Guzmán Dotto, (2014). Víctor Maytland: "Yo no hago películas para calentar". *Mondo Lagarto*. <http://mondolagarto.blogspot.com/2014/09/entrevista-victor-maytland.html?zx=8a83e7b0ee15cf9e>

Jones, C. (2005, julio 31). Jones contra Maytland. *Página/12*.

López, D. (1977, agosto 7). Una agradable y ágil comedia. *La opinión*.

_____ (1983, septiembre 3). Lamentable comedia picaresca con un gesticulador peruano. *La razón*.

_____ (1986, o agost9). Picardías con gente joven y linda. *La razón*.

_____ (1988, agosto 9). Un médico, tiroteado entre Fischerman, Bó y Lunadei. *La razón*.

López, F. (1988, marzo 3). Otra aventura rutinaria para Porcel y Olmedo. *La Nación*.

Martínez, A. (1986, mayo 16). Humor muy grueso en una comedia nacional. *La Nación*.

Martínez, A. (1990, agosto 10) Cuando el humor equivoca el camino. *La Nación*.

J.C.P. (1982, septiembre 24). Ver para creer. *Somos* n°314.

Ravaschino, G. (1993, julio). Tócala otra vez, ¿sí?. *El Amante* n°17

Saint, L. (1981, mayo 16). El imperio de la desvergüenza. *La nueva provincia*.

- H.S. (1981, mayo 3). Sería muy justo quebrarle el rating. *Esquiú*
- s/f. (1975, mayo 9). El romance del 'Laucha' y la Dominique. *Clarín*.
- ___ (1975, marzo 15). Fernando Ayala y Susana Giménez responden con duras palabras a los juicios que la censura emitió contra el film "Mi novia el...". *La razón*.
- ___ (1977, agosto 14). Un buen toque. *Crónica*.
- ___ (1977, octubre 26). Continúa "El bulín" en el cine Arizona. *La Nación*.
- ___ (1978, julio 14). Recursos revisteriles en un filme local. *La Nación*.
- ___ (1978, noviembre 5). El "capitán" estuvo con "sus" soldados. *Así*.
- ___ (1979). Separata 20 años de Aries Cinematográfica. *Heraldo del cinematografista*.
- ___ (1982, noviembre 1) Una nostalgia contra el rubor. *Clarín*.
- ___ (1985, octubre). Perciavalle con todo. *Video Club* n°27
- ___ (1985, octubre). Poniendo la casa en orden. *Video Club* n°27
- ___ (1986, octubre 5). Cine nacional en Canal 13. *Clarín*.
- ___ (1987) Video de oro para Gerardo Sofovich. *Prensario del video* n°25.
- ___ (1988, diciembre). El boom del video concert. *Video para usted* n°19.
- ___ (1988, noviembre 19). Julio De Grazia, del otro lado de la cámara. *Clarín*.
- ___ (1989, diciembre). Aquí podemos hacerlo. *Video para usted* n°31
- ___ (1995, junio 12). Tristán, virgen. *La razón*.
- ___ (2019, marzo 19). Carlos Mentasti: "En el negocio del cine y del teatro, los que deciden son las mujeres y los adolescentes. *La capital*.
- Taralli. G. (1986, mayo 16). Revistas eran las de antes. *El cronista comercial*.
- Tirri. N. (1985, marzo 8). Un destape muy previsible. *Clarín*.
- _____ (1987, agosto 5). La historieta, con sentido crítico. *Clarín*.
- Vinelli. A. (1985, abril 20). Otro hijo de aquella cigarra. *Clarín*.
- Velazco. C. (1966, mayo). La industria del amor. *Panorama* n°34
- Yomal, G. (1985, septiembre). No podemos ser más pensantes. *El porteño* n°45.

Obras audiovisuales

Filmografía

- El retrato* (Carlos Schlieper, 1947)
- Arroz con leche* (Carlos Schlieper, 1950)
- Cuando besa mi marido* (Carlos Schlieper, 1950)
- La mano que aprieta* (Enrique Carreras, 1953)

La tía de Carlitos (Enrique Carreras, 1953)
Suegra último modelo (Enrique Carreras, 1953)
Escuela de sirenas...y tiburones (Enrique Carreras, 1955)
Ritmo, amor y picardía (Enrique Carreras, 1956)
El negocio (Simón Feldman, 1959)
La cigarra no es un bicho (Daniel Tinayre, 1963)
La herencia (Ricardo Alventosa, 1964)
Hotel alojamiento (Fernando Ayala, 1966)
Villa delicia, playa de estacionamiento, música ambiental (Román Viñoly Barreto, 1966)
La cigarra está que arde (Lucas Demare, 1967)
Villa Cariño (Julio Saraceni, 1967)
Coche cama alojamiento (Julio Porter, 1968)
Matrimonio a la argentina (Enrique Carreras, 1968)
Villa Cariño está que arde (Emilio Vieyra, 1968)
El bulín (Ángel Acciaresi, 1969)
Flor de piolas (Rubén W. Cavallotti, 1969)
Los debutantes en el amor (Leo Fleider, 1969)
La gran ruta (Fernando Ayala, 1971)
Autocine, mon amour (Fernando Siro, 1972)
Las píldoras (Enrique Cahen Salaberry, 1972)
Los caballeros de la cama redonda (Gerardo Sofovich, 1973)
Los vampiros los prefieren gorditos (Gerardo Sofovich, 1974)
Clínica con música (Francisco Guerrero, 1974)
Crimen en el hotel alojamiento (Leo Fleider, 1974)
Hay que romper la rutina (Enrique Cahen Salaberry, 1974)
Maridos en vacaciones (Enrique Cahen Salaberry, 1975)
Mi novia, el... (Enrique Cahen Salaberry, 1975)
El gordo de América (Enrique Cahen Salaberry, 1976)
Juan que reía (Carlos Galettini, 1976)
No toquen a la nena (Juan José Jusid, 1976)
Basta de mujeres (Hugo Moser, 1977)
La obertura (Julio Saraceni, 1977)
Las turistas quieren guerra (Enrique Cahen Salaberry, 1977)
Los hombres piensan solo en eso (Enrique Cahen Salaberry, 1977)

Un toque diferente (Hugo Sofovich, 1977)
Con mi mujer no puedo (Enrique Dawi, 1978)
Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo (Hugo Moser, 1978)
Fotógrafo de señoras (Hugo Moser, 1978)
Custodio de señoras (Hugo Sofovich, 1979)
El rey de los exhortos (Hugo Sofovich, 1979)
Expertos en pinchazos (Hugo Sofovich, 1979)
Las muñecas que hacen... ¡pum! (Gerardo Sofovich, 1979)
A los cirujanos se les va la mano (Hugo Sofovich, 1980)
Así no hay cama que aguante (Hugo Sofovich, 1980)
Crucero de placer (Carlos Borcosque (h), 1980)
Departamento compartido (Hugo Sofovich, 1980)
Amante para dos (Hugo Sofovich, 1981)
La pulga en la oreja (Francisco Guerrero, 1981)
Las mujeres son cosa de guapos (Hugo Sofovich, 1981)
Te rompo el rating (Hugo Sofovich, 1981)
Los fierecillos indomables (Enrique Carreras, 1982)
Los fierecillos se divierten (Enrique Carreras, 1983)
Plata dulce (Fernando Ayala, 1982)
Un terceto peculiar (Hugo Sofovich, 1982)
Los extraterrestres (Enrique Carreras, 1983)
Se acabó el curro (Carlos Galettini, 1983)
Los reyes del sablazo (Enrique Carreras, 1984)
Sálvese quien pueda (Enrique Carreras, 1984)
El telo y la tele (Hugo Sofovich, 1985)
Mirame la palomita (Enrique Carreras, 1985)
Brigada explosiva (Enrique Dawi, 1986)
Brigada explosiva contras los ninjas (Miguel Ángel Fernández Alonso, 1986)
Camarero nocturno en Mar del Plata (Gerardo Sofovich, 1986)
Las lobas (Aníbal Di Salvo, 1986)
Las minas de Salomón Rey (Gerardo Sofovich, 1986)
Las colegialas (Fernando Siro, 1986)
Los colimbas se divierten (Enrique Carreras, 1986)
Rambito y Rambón, primera misión (Enrique Carreras, 1986)

El manosanta está cargado (Hugo Sofovich, 1987)
Johnny Tolengo, el majestuoso (Enrique Dawi y Gerardo Sofovich, 1987)
La clínica del Dr. Cureta (Alberto Fischerman, 1987)
Los colimbas al ataque (Enrique Carreras, 1987)
Los bañeros más locos del mundo (Carlos Galettini, 1987)
Los matamonstruos en la mansión del terror (Carlos Galettini, 1987)
Los pilotos más locos del mundo (Carlos Galettini, 1987)
Me sobra un marido (Gerardo Sofovich, 1987)
Susana quiere, el negro también (Julio De Grazia, 1987)
Atracción peculiar (Enrique Carreras, 1988)
Extrañas salvajes (Carlos Lemos, 1988)
Paraíso Relax (Emilio G. Boretta, 1988)
Tres alegres fugitivos (Enrique Dawi, 1988)
Los exterminadores (Carlos Galettini, 1989)
Enfermero de día, camarero de noche (Aníbal Di Salvo, 1990)
Exterminadores II, la venganza del dragón (Carlos Galettini, 1990)
Exterminadores III, la gran pelea final (Carlos Galettini, 1991)
Exterminadores IV, como hermanos gemelos (Carlos Galettini, 1992)
La herencia del Tío Pepe (Hugo Sofovich, 1998)
Un argentino en Nueva York (Juan José Jusid, 1998)

Videografía

Esto es vida (Fernando Siro, 1982)
El rey del Café Concert (Diana Álvarez, 1984)
El Oviedo concert (Luis A. Farías, 1987)
Videorisa (Fernando Siro, 1987)
Corona y sus mujeres (1988)
Los juegos del terror (Gastón Portal, 1988)
Los reyes de la risa (Nicolás Carreras, 1988)
A mi mujer la atiendo yo (Alfredo Lepore, 1989)
Andá a cargar (Luis Rodríguez, 1989)
Humor caliente (Luis Rodríguez, 1989)
Isla se alquila por hora (Néstor Robles y Roberto Sena, 1989)
Más loco que un crucero (Néstor Robles y Roberto Sena, 1989)

Ud...nunca tuvo una amante? (Alfredo Lepore, 1989)
Y...dónde está el hotel? (Julio Lafont, 1989)
Videorisa II (Emilio G. Boretta, 1989)
Vote Pinti (Alejandro Fernández, 1989)
A la cocina con Porcel (Fernando Siro, 1990)
Duro de pelar (Luis Rodríguez, 1990)
Peor es nada (Gustavo Cova, 1990)
Como conquistar mujeres (Wilfredo Ferrán, 1991)
De entrecasa (José Luis Gioia, 1991)
El travieso (Eduardo Rotondo, 1991)
Experto en ortología (Andrés Redondo, 1991)
Las tortugas mutantes pinjas (Víctor Maytland, 1991)
Mujeres...y algo más (Alejandro Moser, 1991)
Trollos, sordos y locas (Pablo Bellini, 1991)
Corona se va al karate (Horacio Guisado, 1992)
Expertos en tetología (Julio Lafont, 1992)
Los Porno Sin Son (Víctor Maytland, 1992)
Los Pinjapiedras (Víctor Maytland, 1992)
SexHumor Video (Alejandro Fernández, 1992)
Corona 93 (Fernando Molina, 1993)
Tachero nocturno (Carlos Galettini, 1993)
Trampa para gatos (Roberto Sena, 1993)
Maestro de pala (Emilio Vieyra, 1994)
Video de oro (Fernando Molina, 1994)
Corona contraataca (Alfredo Lepore, 1995)
Corona presidente (Horacio Guisado, 1995)
Las aventuras del último argentino virgen (Rex Borsky, 1995)