



# El cine de Olmedo y Porcel: historia, género y discurso

## Tres lustros en treinta películas

Damián Antunez

ISBN: 978-987-688-600-0

e-book

Colección  
Académico-Científica



Antunez, Damián

El cine de Olmedo y Porcel : historia, género y discurso : tres lustros en treinta películas /  
Damián Antunez. - 1a ed. - Río Cuarto : UniRío Editora, 2025.

Libro digital, PDF - (Académico científica)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-688-600-0

1. Cine Argentino. 2. Análisis del Discurso. 3. Estudios de Género. I. Título.  
CDD 791.43

## **El cine de Olmedo y Porcel: historia, género y discurso.**

### **Tres lustros en treinta películas.**

*Damián Antunez*

2025 ©

*UniRío editora.* Universidad Nacional de Río Cuarto  
Ruta Nacional 36 km 601 – (X5804) Río Cuarto – Argentina  
Tel.: 54 (358) 467 6309  
editorial@rec.unrc.edu.ar  
www.unirioeditora.com.ar



Este obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 2.5 Argentina.  
[http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/ar/deed.es\\_AR](http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/ar/deed.es_AR)

**Uni.** Tres primeras letras de «Universidad». Uso popular muy nuestro; la Uni. Universidad del latín «universitas» (personas dedicadas al ocio del saber), se contextualiza para nosotros en nuestro anclaje territorial y en la concepción de conocimientos y saberes construidos y compartidos socialmente.

**El río.** Celeste y Naranja. El agua y la arena de nuestro Río Cuarto en constante confluencia y devenir.

**La gota.** El acento y el impacto visual: agua en un movimiento de vuelo libre de un «nosotros». Conocimiento que circula y calma la sed.

#### Consejo Editorial

Facultad de Agronomía y Veterinaria  
*Prof. Mercedes Ibañez*  
y *Prof. Alicia Carranza*

Facultad de Ciencias Económicas  
*Prof. Clara Sorondo*

Facultad de Ciencias Exactas,  
Físico-Químicas y Naturales  
*Prof. Clarisa Bionda*  
*Prof. Laura Dalerba*

Facultad de Ciencias Humanas  
*Prof. Elena Berruti*  
*Prof. Claudio Asaad*

Facultad de Ingeniería  
*Prof. Marcelo Alcoba*

Biblioteca Central Juan Filloy  
*Bibl. Claudia Rodríguez*  
y *Prof. Mónica Torreta*

Secretaría Académica  
*Prof. Pablo Pizzi*

#### Equipo Editorial

Secretario Académico:  
*Pablo Pizzi*

Director editorial:  
*Gabriel Carini*

Equipo:  
*José Luis Ammann, Maximiliano Brito, Ana Carolina Savino, Lara Oviedo, Roberto Guardia, Marcela Rapetti y Daniel Ferniot*

## Índice

Introducción .....	5
Imagen-cine-discursividad .....	10
(Re)historizar el género.....	20
Olmedo y Porcel, ¿una marca de época?.....	31
Las fuentes: las películas .....	44
Serie A: 1973-1981 (incl.) .....	44
Serie B: 1982-1988 (incl.) .....	49
Los films en análisis: Serie A.....	55
Linealidad del film: las unidades del lenguaje cinematográfico ...	59
Espesor del film: análisis temático, narrativo y estético.....	72
Los films en análisis: Serie B .....	124
Linealidad del film: las unidades del lenguaje cinematográfico .	129
Espesor del film: análisis temático, narrativo y estético.....	135
El lugar del espectador.....	147
Reflexiones finales .....	159
Referencias Bibliográficas .....	167

## Introducción

¿El cine pasatista de Olmedo y Porcel aporta un conjunto de escenas e imágenes pertinentes para estudiar y analizar las relaciones de poder de sexo-género como construcciones históricamente situadas? ¿Se trata de unos artefactos útiles en clave de formaciones discursivas que nos permitan penetrar tanto en el plano de los enunciados y de la enunciación como en el de la interdiscursividad para poder estudiar en unas circunstancias socio-históricas precisas: la vida social y cultural de la Argentina entre las transiciones democráticas del '73 y del '83?

Si estos dos interrogantes se muestran pertinentes, cabe entonces abordar tres cuestiones elementales para abrir el campo del edificio teórico propio de una investigación que toma como fuentes históricas algo más de treinta películas —comedias subgenéricas picarescas/sexicomedias protagonizadas por dos actores cómicos de gran popularidad durante las décadas de 1970 y 1980 en la Argentina.<sup>1</sup> La primera tiene que ver con el análisis del tipo de producción cinematográfica que implicaron las películas de Olmedo y Porcel: su género, producción, distribución, sus elementos constantes y aquellos que ha ido cambiando a lo largo del tiempo, el público al que iba dirigido, etc. La segunda tiene que ver con el abordaje del análisis del discurso cinemato-

---

1 De esa treintena de films su gran mayoría son protagonizados por los dos referidos *capocómicos*, mientras que sólo alguna de ellas, que también hemos incorporado como fuente de estudio, son protagonizados por uno sólo de ellos; pero, aun así, dado la referencia que el público tenía del dúo como indisociable, aparece su *partenaire* haciendo lo que en términos cinematográficos se conoce como *cameo*.

gráfico; abordaje que nos lleva a plantearnos la tercera cuestión, el papel del espectador a través de la historia oral.

En lo que respecta al análisis del discurso fílmico, no solamente habremos de abocarnos al lenguaje oral u escrito que conforman los guiones y a las imágenes en movimiento que devienen escenas y secuencias cinematográficas, indisociables unos de otros, sino también a los modos de poner en marcha ese discurso audiovisual, sobre todo en relación a su destinatario, el espectador. (Casetti, 1989, p. 88) Por este motivo, debemos comenzar por preguntarnos ¿cómo se miran esas imágenes, esas escenas?, ¿qué miramos cuando vemos?, ¿cómo nos interpelan y en qué circunstancias socio-históricas lo hacen? En síntesis, aquí la imagen como fuente histórica adquiere un doble sentido: como representación y como configuración y, por tanto, debemos atender entonces a su carácter performativo. De aquí podemos conformarnos una idea inicial del tipo de discurso que será objeto de análisis en este trabajo.

Al vincular estos dos aspectos, el tipo de producción cinematográfico de los films de Olmedo y Porcel con el tratamiento de un discurso que combina escritura, oralidad e imágenes, todo fundido en el lenguaje cinematográfico, nos plantea algunas cuestiones iniciales de cara a un primer abordaje. En términos de Georges Didi-Huberman (1997) nos interesa plantear las relaciones objeto-sujeto que surgen del tratamiento de las imágenes de las películas; en particular, ¿cómo juegan estas imágenes para definir la significación?, ¿qué relaciones se establecen entre ellas para producir la significación? Planteamos

esto teniendo en cuenta que partimos de un cuadro de situación socio-histórica en lo referente a un género entendido en términos de Judith Butler como «[...] una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una *repetición estilizada* de actos» (2004, p. 10).

Retenemos entonces aquello destacado por Butler, una *repetición estilizada* de actos, que en el caso de la producción cinematográfica estudiada se configura a partir de una relación particular *objetos-sujetos* de la que están impregnadas las imágenes. Dicho de otro modo, estamos frente a un esquema en el que la mujer y lo femenino se presenta deliberadamente cosificado, en tanto objeto de placer masculino, en clave de una heteronormatividad propia de un sistema patriarcal que en la Argentina de los inicios de los años '70 no parece haber acusado el impacto de los cuestionamientos, críticas y señalamientos propios del escenario post mayo '68 de países como Francia, Reino Unido o bien los EE. UU.

La centralidad operativa en esa pléyade de imágenes cinematográficas reposa sobre el género masculino, por lo que serán justamente sus dos grandes protagonistas varones —el dúo de *capocómicos* formado por Alberto Olmedo y Jorge Porcel (Alberto y Jorge también en la ficción)— quienes vinculen en términos discursivos el punto de vista del narrador y el del narratario. En otros términos, el ver, el saber y el creer de ambos (emisión y recepción) son enteramente compatibles y, por tanto, tienden a coincidir. Estamos frente a una tipología de films contruidos a partir de lo que se denomina la *mira-*

*da subjetiva*. En términos de Francesco Casetti y Federico Di Chio, sostenemos que «[...] nosotros, espectadores, debemos pasar por sus ojos [los del protagonista], por su mente, por sus opiniones y creencias» (1991, p. 250). Con arreglo a esta determinación, el estudio de la significación de las imágenes (en última instancia, los fotogramas) que construyen las películas a analizar tendrán como pivote las figuras de Olmedo y Porcel y será, justamente, allí donde encontraremos el comando de las relaciones de poder en términos de sexo-género para nuestro campo de análisis. En este sentido y siguiendo nuevamente el planteo que Didi-Huberman traza para el estudio de las relaciones de significado de las imágenes debemos estudiar el tipo de relaciones objeto-sujeto que se traza en estas películas. En otras palabras, tendremos que analizar el tipo de visionado que se plantea para estos films. Habrá que determinar si prima la apelación a la tautología —lo que se ve es lo que es—, o a la creencia —tomar el punto de vista del protagonista o los protagonistas en términos diegéticos— o, en tal caso, si hay cierta fusión entre una y otra tipología (Didi-Huberman, 1997). En síntesis, podríamos plantearnos lo siguiente: en el cine de Olmedo y Porcel, la cosificación del género femenino, ¿fue pensada para un espectador que simplemente se vuelve tautológico con las imágenes o para uno que se confunde con el punto de vista de los protagonistas? De aquí se desprende todo un camino a recorrer de cara a la necesidad de historizar, con arreglo a estas películas-fuentes, las relaciones de poder en términos de sexo-género que atraviesan a una parte sustancial de la sociedad argentina de los años setenta/ochenta que con-

sumía estos productos, que hizo suyo a los referidos capo-cómicos y que posibilitó y a la vez se nutrió de estos “artefactos culturales” para expresarse. Por cierto, unos artefactos culturales que, por su parte, supieron condensar esa serie de anhelos y deseos fundamentalmente de un determinado público-espectador masculino que no puede entenderse sino en una constante interpelación y tensión con el género femenino.

## Imagen-cine-discursividad

Al acercar la imagen al ámbito del lenguaje y con él al del discurso, seguimos a Roland Barthes en *La semiología* (1971) cuando se pregunta si es posible que la representación analógica propia de la imagen produzca verdaderos sistemas de signos y no mera acumulación y, por lo tanto, si puede hablarse de un código analógico como sustituto del estrictamente digital de nuestro lenguaje verbal. La discusión pasaría entonces por plantearse un sistema de comunicación que para los lingüistas clásicos no responde a la *doble articulación*; esto quiere decir que no se basan como es el caso de los fonemas en una combinación de unidades digitales (Barthes, 1971). Sin embargo, Umberto Eco en “*Semiología de los mensajes visuales*” (1982) valida la articulación de los códigos visuales, admitiendo que todo acto comunicativo se basa en un código y que no necesariamente todo código tiene dos articulaciones fijas. En este sentido, refiere a que:

Luis Prieto, en una investigación consagrada a estos problemas, recuerda que la «segunda articulación» es el nivel cuyos elementos no constituyen factores del significado denotado por elementos de la primera articulación, sino que sólo tienen un valor diferencial (posicional y oposicional); decide llamarlos *figuras* (puesto que se abandona el modelo de la lengua verbal, ya no puede llamárselos fonemas); los elementos de la primera articulación (monemas) serían entonces *signos* (que denotan o connotan un significado).

Prieto decide llamar *sema* a un signo particular cuyo significado corresponde no a un signo, sino a un enunciado de la lengua (Eco, 1982, p. 52).

Así, nos acercamos con Eco y con Prieto a un primer andamiaje en términos de semiótica de la imagen, haciendo propios para este trabajo el abordaje del sentido que transmiten las imágenes articulando *figuras*, *signos* y *semas* en aquello que Barthes denomina el *mensaje icónico codificado* (imagen connotada). Sin embargo, veremos que la lectura de las imágenes se vuelve aún más compleja si le añadimos el *mensaje lingüístico* que comportan, así como el *mensaje icónico no codificado* (la imagen denotada o literal), donde la relación entre significado y significante se vuelve, en los hechos, tautológica (Barthes, 1971).

Hasta aquí, hemos planteado algunos de los problemas básicos en lo que hace a las imágenes como enunciados. Si la imagen, a primera vista y tal como lo hemos planteado, significa por analogía, convenimos con Umberto Eco y con la tradición estructuralista de los estudios lingüísticos que, al estar codificada, significa antes bien por convención. Esto quiere decir que dicho código —en el fondo, cultural— al que refiere la imagen tiene tres implicancias: reconocimiento, percepción y convención. De allí que vamos a encarar el estudio de las imágenes cinematográficas en clave de códigos icónicos que se articulan, tal como ya lo hemos expuesto, en figuras, signos y semas.<sup>2</sup>

---

2 En este trabajo, abordaremos el análisis de las imágenes-enunciados tomando como eje el código icónico, teniendo presente su debilidad relativa, su mayor ambigüedad, respecto al lenguaje verbal en lo que respecta a los mecanismos de significación, así como su dependencia de algún tipo de función de anclaje. Por otra parte, no abordaremos este análisis al nivel de lo que se denomina *código plástico*, más débil aún que el código icónico en el nivel de la significación, puesto que priman los significados de tipo perceptivos o bien de tipo culturales.

En particular, retengamos que los signos están siempre en los semas y, por tanto, tienen significado y significante en el marco de un contexto, lo que nos conduce ineludiblemente a los semas. Sin embargo, este trabajo incidirá fundamentalmente en los campos, enunciativo (¿Qué imagen del enunciador se está construyendo?, ¿Qué imagen del destinatario se está construyendo?) y en el de la intertextualidad o interdiscursividad, con el propósito de indagar en los procesos históricos que se están desarrollando. Por este motivo, analizaremos las imágenes cinematográficas en clave de código icónico, focalizando nuestra atención en los signos y en los semas. De este modo, abordaremos el campo enunciativo —la enunciación visual— para entonces poder dar el salto al análisis discursivo en lo más específicamente cinematográfico del conjunto de películas que conforman nuestro campo de trabajo.

En cuanto a la enunciación visual cabe plantear algunas especificidades, en tanto paso previo al abordaje del análisis discursivo (discursividad/intertextualidad). Lo primero que debemos decir al respecto tiene que ver con enmarcar como la relación comunicacional que se establece entre el *yo* y el *tú* de esta relación; es decir, frente al enunciado/imagen/foto/fotograma tenemos de un lado un enunciador y del otro un destinatario de la enunciación o enunciatario que de una u otra manera van a conformar el *punto de vista*, pero dejemos esto para después. Antes, debemos tener en cuenta cómo se proyecta la imagen. Con esto referimos al *cuadro* como límite de la misma, que a su vez delimita un espacio que llamamos *campo* y que nos permite dirimir entre el campo como tal y un *fuera de cam-*

*po*, ese espacio que en términos fotográficos o cinematográficos queda fuera del alcance de la cámara y que también nos permite hablar de la *profundidad del campo* en todo aquello que se refiere, nuevamente en términos fotográficos o cinematográficos a una mayor o menor distancia focal y por tanto a la mayor o menor nitidez de los distintos elementos comprendidos en la toma. Acto seguido, tenemos el *encuadre*, entendido como el modo en el que se organiza el espacio dentro del cuadro y que nos brinda el *punto de vista* que queda organizado en el cuadro. Nos referimos entonces a la posición del enunciador, a su mirada, a su punto de vista; lo que, a su vez, nos lleva a plantearnos el modo en que se organiza el encuadre. Se trata entonces de la realización de los *planos*, que se definen por el tamaño del campo en relación a la persona humana y que en términos audiovisuales plantea toda una tipología que, sin pretender ser exhaustivos, nos permite citar los generales, los descriptivos, las distintas variantes de planos de acción (plano medio, plano americano), planos cortos, planos muy cortos, primerísimos primeros planos o bien los planos secuencia. Cuestión que se complejiza aún más en términos cinematográficos con las diversas posibilidades que brinda la cámara en lo que se refiere, por ejemplo, a las *angulaciones*.

Si retomamos lo que hemos planteado hasta aquí respecto al discurso visual nos volvemos a encontrar con Didi-Huberman en aquello que denominamos *mirada*. Nos encontramos entonces con ese nexo que vincula el enunciado —la imagen/fotografía/fotograma— con el enunciador. Así es como frente a una cámara el sujeto fotografiado o filmado, mirando al ob-

jetivo de la misma da lugar a la denominada *mirada yo*; por el contrario, si dicho sujeto no mira a cámara sino a un costado, nos encontramos con una *mirada el*. También podría haber una mirada a cámara que no mire realmente, sino que se muestre, dando lugar a una *contramirada* o bien una mirada con complicidad que nos remita un nosotros inclusivo. Estamos frente a toda una serie de códigos que dan cuenta de los mecanismos de significación para abordar el discurso visual. No obstante, debemos subrayar que, en nuestro caso de estudio, dicho discurso remite al lenguaje cinematográfico y, en particular, a la ficción, lo que nos permite advertir, por ejemplo, que allí no prima el tipo de *mirada yo* a cámara, sino muy excepcionalmente y como una ruptura de esa ficción, dado que, justamente, en aquella los personajes de un film tienen como destinatarios a otros personajes, al medio o a sí mismos, pero no a un *público-destinatario-observador* que está fuera del cuadro.

Hasta aquí hemos planteado algunos fundamentos teóricos que hacen tanto a la imagen-enunciado como a la enunciación visual que se desprende de la misma para arribar al problema de la significación de las imágenes en clave de lo que hemos denominada discurso visual hasta para continuar con la problemática del lenguaje y del discurso cinematográfico. Y es aquí justamente el lugar en el que buscamos instalarnos de cara a nuestro trabajo. Por este motivo debemos proponer una metodología de análisis para poder estudiar las fuentes –la selección de películas de Olmedo y Porcel– de cara al objetivo general de este trabajo, que no es otro que la historización de esas relaciones de poder de sexo-género que atraviesan a la sociedad argentina de los años 1970-80.

Para ello y siguiendo las sugerencias principalmente de Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991) y complementariamente de Marcel Martin (1995) proponemos una metodología de análisis específico para trabajar con esta filmografía, objeto de nuestro estudio. Así, resulta pertinente comenzar por las consideraciones que hace Martin (1995) sobre la relación espacio-tiempo en el cine, su especificidad como arte y sobre el lugar del espectador en el último tercio del siglo XX. Martin sostiene que la especificidad del cine como arte se funda en el hecho de haber podido crear o recrear un espacio vivo en el que se ha integrado la variable tiempo con una intimidad y una plasticidad que no encontramos en otras disciplinas artísticas no audiovisuales. En este sentido, nos recuerda este autor que el cine «[...] tiene el privilegio de ser *un arte del tiempo* que goza asimismo de *un dominio absoluto del espacio*» (1995, p. 220). Entonces, el cine como arte *del espacio*, digamos de un espacio real, crea a su vez de un espacio estético que le es propio. Un espacio construido por la cámara que es el que le llega al espectador, el del *cuadro*. De ahí que se trata de un espacio vivo, figurativo y tridimensional y siguiendo nuevamente a Martin agregaríamos que «[...] dotado de temporalidad como el espacio real y al que la cámara experimenta y explora como nosotros lo hacemos en él y, al mismo tiempo, *una realidad estética* [...] y densificada, como el tiempo, mediante el encuadre y el montaje» (1995, p. 222).

Es así que en el cine el acto comunicacional que implica, de suyo a un *autor*, a un *narrador*, a un *narratario* y a un *espectador*. De allí que el espectador tiene ante sí una ventana a

través de la cual presencia acontecimientos que se le presentan cargados de una objetividad que parece escindirlos de su propia realidad, al tiempo que su significado no parece depender de su propia percepción. Se trata entonces de un espectador implicado en la acción de la imagen pero que es libre respecto de ella. En particular en el cine posterior a la década de 1950 —y en esto retomamos nuevamente a Martin (1995)— se ha asistido a una suerte de «sublimación de la escritura». Estamos entonces frente a una suerte de supremacía de la imagen, si se quiere en «[...] una soberanía absoluta de la especificidad audiovisual de la película sobre su función de vehículo intelectual» (Martin, 1995, p. 259). Sobre esta idea trabajaremos en particular con nuestras fuentes, al encontrarnos una y otra vez con la imagen, su semiótica y, por tanto, con un discurso audiovisual.

En lo que concierne a la metodología que hemos de seguir para el análisis fílmico, lo dividiremos en dos partes. (Casetti, Di Chio, 1991). Por un lado, nos valdremos de un procedimiento para el análisis del film en cuanto tal y, por el otro, analizaremos los aspectos comunicacionales del film.

Comencemos entonces el primer abordaje. Allí procederemos a descomponer nuestra fuente específica —el film en cuestión— a través de dos vías diferentes. La primera hace referencia a segmentar lo que podríamos denominar la linealidad del film. Esto es: planos, episodios, secuencias, escenas, encuadres y, en última instancia, imágenes (fotogramas). La segunda refiere a lo que podríamos caracterizar como espesor; se trata aquí de estratificar, extrayendo bien los elementos homogéneos que encontramos en el film, en lo que hace a lo estilístico, a lo

temático, a lo narrativo, bien en lo que hace a la articulación del film, o sea, aquellos elementos distintivos en la organización del film, como pueden ser los usos de la didascalia, de los fundidos encadenados, de *flash-backs*, cortes bruscos, pero también los juegos de contrastes en lo que hace a luminosidad versus oscuridad, contrastes entre distintos tipos de planos, etc. y que construyen la sintaxis del discurso cinematográfico. Una vez acometida la labor de la descomposición, el análisis requeriría acometer la tarea de la recomposición de aquellos elementos analizados, enumerando, reordenando y reagrupando en función de los resultados de aquel primer análisis. Finalmente, y a modo de síntesis explicativa, podemos construir un modelo que nos permita recoger el análisis de una manera más global.

En lo que respecta al segundo abordaje, es decir, al análisis comunicacional incidiremos en dos aspectos concomitantes sobre el ver, el saber y el creer del film: *el punto de vista*, es decir las distintas focalizaciones que equivalen a reconstruir lo que recorta y a su vez evidencia y *la mirada*, es decir, las actitudes comunicativas que se derivan de las figuras portadoras de los puntos de vista. Aquí, en lo que respecta al punto de vista resulta esclarecedor seguir a Casetti y Di Chio (1991, p. 246) en las posibilidades que plantea respecto a la primacía o equivalencia del ver, saber, creer entre autor, narrador, narratario y espectador a partir del siguiente esquema:

Amplitud del punto de vista (I)

1. Narrador > Narratario
2. Narrador = Narratario
3. Narrador < Narratario

Amplitud del punto de vista (II)

1. Autor implícito > Narrador/Narratario
2. Autor implícito = Narrador/Narratario
3. Autor implícito < Narrador/Narratario

Conformidad del punto de vista

1. Narrador/tario = Autor/Espectador implícito
2. Narrador/tario  $\neq$  Autor/Espectador implícito

En cuanto a las miradas, podemos partir de aquella que es, tal vez, la que primero viene a nuestra memoria al pensar en el cine, la *objetiva*; aquella en que la imagen se muestra de un modo directo, funcional y completo, cerrando así el relato. Pero dicha *objetividad* puede ser presa de cierta arbitrariedad ex-profesa de la cámara y entonces nos encontramos con la mirada *objetiva irreal*, donde el producto que se entrega al espectador está teñido, distorsionado en forma adrede por el desempeño de la cámara. Aquí se ve y se cree lo que dice la cámara en ese *cómo lo dice*. Por otra parte, tenemos la *interpelación*, donde prima un personaje, objeto o situación cuya función es la de dirigirse al espectador interpeándolo. Y de esta forma se transmite el proyecto comunicativo del film. Por último, en la mirada *subjetiva*, todo cuanto aparece en la pantalla coincide con lo que un personaje ve, sabe o cree. A modo de síntesis, también encontramos esclarecedor el siguiente esquema que aportan Casetti y Di Chio (1991, p. 251) en el cual se resumen

las correspondencias que intersectan el ver, saber y creer con los cuatro prototipos de miradas:

	<b>Ver</b>	<b>Saber</b>	<b>Creer</b>
<i>Objetiva</i>	Decidido	Diegético	Firme
<i>Objetiva irreal</i>	Total	Metadiscursivo	Absoluto
<i>Interpelación</i>	Parcial	Discursivo	Contingente
<i>Subjetiva</i>	Limitado	Infradieético	Transitorio

## (Re)historizar el género

Judith Butler nos advierte que el género no debe ser entendido como una identidad estable que dé lugar a una determinada capacidad de acción y del que se deriven diversos actos. La relevancia de esta consideración reside en que nos permite apartarnos de cualquier formulación que coloque al género en términos de un *modelo sustancial de identidad* para deslizarnos hacia una concepción que coloca el acento en una *temporalidad social constituida* (Butler, 2004, p. 10). Entonces, si al concepto de género lo despojamos en su *explanans* de la diferencia sexual y la reemplazamos por la simbolización, siempre temporal y situacionalmente construida, podemos entenderlo a partir de un conjunto de relaciones políticas, sociales y culturales que, en tanto relaciones de poder, se dan entre los cuerpos sexuados. De esta manera podemos concebir a los sujetos sociales, no ya ni fundamentalmente a partir de las diferencias entre los sexos —sexo biológico—, sino por las representaciones socioculturales que los constituyen.

Por su parte, si entendemos al cine en clave de lo que Teresa De Lauretis llama *tecnologías de género*, postulamos que éste en tanto productor de imágenes deviene en un poderoso dispositivo productor de significados, valores e, indudablemente, ideología. (De Lauretis, 1984).<sup>3</sup> De este modo, al adoptar

---

3 Esta misma referencia a De Lauretis (1984) aparece en Drajer, Tamara (2013): Cine y sexualidad en los '60: La utilidad de las fuentes cinematográficas en los estudios de género. *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013. <https://www.aacademica.org/000-010/1083>

las imágenes cinematográficas como fuentes para historizar los discursos visuales que se desprenden de ellas, nos adentramos a estudiar las representaciones en términos de masculinidades y femineidades y las relaciones de poder que de ellas se derivan en un tiempo y espacio históricos como el que hemos definido.

Estamos frente a un discurso visual, específicamente cinematográfico, que combina la doble condición de ser un producto artístico cultural con todas las manifestaciones que de ello deriva y la de ser también un producto de mercado –una *mercancía*– que está sujeto a la lógica de la oferta y la demanda en el seno de una formación social capitalista. Entonces, nos encontramos frente a un primer escollo si pretendemos dilucidar los límites entre lo estrictamente artístico y lo eminentemente comercial. Pero aún con esta dificultad, considero que es posible abordar estas fuentes cinematográficas a partir de su capacidad y pertinencia no sólo para transmitir sino también para crear, inducir y hasta prescribir las representaciones y/o imaginarios sociales y culturales que atraviesan una sociedad en un aquí y un ahora, dando forma a estereotipos o patrones de masculinidades y femineidades enmarcadas en una formación social-patriarcal capitalista históricamente situada.

En ese aquí y ese ahora, nuestro campo de estudio con el cine de Olmedo y Porcel nos remite a un tipo de producción específico que despunta en 1973 con el formato de comedia ligera picaresca. Entonces, a partir de estas producciones vamos a historizar tanto los estereotipos de género que se construyen, el lugar de lo masculino, de lo femenino y de aquellos *no-lugares* de los que da cuenta el binarismo heteronormativo,

como las representaciones e imaginarios que se derivan de ello y el tipo de relaciones de poder que se configuran en términos de los constructos socio-culturales que modelan la sociedad en cuestión.

Una vez definido el marco teórico con el que vamos a trabajar y los ejes básicos de la investigación resulta imperioso definir y problematizar tanto los determinantes históricos como la especificidad de nuestras fuentes: las películas protagonizadas por Olmedo y Porcel –con algunas excepciones en donde el protagonista es de uno sólo de ellos pero que aún así hay siempre un *cameo* de su *partenaire*- durante prácticamente tres lustros que transitan la frustrada recuperación democrática de 1973, la dictadura cívico militar de 1976 a 1983 y los años iniciales recuperada democracia con el gobierno de Raúl Alfonsín.

En este sentido ya hemos adelantado que, cuanto menos, una parte sustancial de la treintena de películas que vamos a analizar, las que se rodaron entre 1973 y 1981/82 responden indiscutiblemente al género comedia ligera picaresca o sexicomedia (en su inmensa mayoría calificadas como prohibida para menores de 18 años) y que el saldo de films posteriores a 1982 toma un giro hacia un tipo de comedia de enredos de tipo familiar, ahora con calificación APT (apta para todo público). Digamos que, en esta última fase, el producto comenzó a ser dirigido a un público más amplio, familiar, que reconfigura el eje anterior, aunque no lo abandona totalmente, basado en los recursos de la *revista porteña*, el humor subido de tono con fuerte sesgo sexual, los semi desnudos femeninos y los *gags* cómicos para sostener desde esa comicidad una temática atrave-

sada por unos personajes masculinos, ávidos de tener aventuras con mujeres entre amantes y sexo clandestino (Fidanza, 2019).

Si hasta aquí hemos indagado en el formato/género cinematográfico de estas producciones, aún nos falta situarlas junto a sus protagonistas, productores y directores en tiempo y espacio históricos. Ya hemos adelantado que la primera producción cinematográfica de este género que reúne a Alberto Olmedo y Jorge Porcel data de 1973. Se trata del film *Los caballeros de la cama redonda*, con dirección de Gerardo Sofovich y guion también de Gerardo Sofovich junto a su hermano Hugo, producida por Aries Cinematográfica (referente del *mainstream* nacional fundada en 1956 por los realizadores Fernando Ayala y Héctor Olivera), estrenada el 22 de marzo de 1973.<sup>4</sup> Estos datos aportan algunos elementos relevantes para acercarnos a una caracterización elemental de esta filmografía. Ante todo, estamos frente a la productora con la cual se rodaron todos estos films: Aries Cinematográfica, en un primer momento en sociedad con los hermanos Sofovich, quienes dirigieron buena parte de estas producciones, por lo menos hasta finales de los '70. Junto a los hermanos Sofovich, los otros directores que completan el tándem de esta primera fase son Enrique Cahen Salaberry y Hugo Moser. Por el contrario, hacia 1981/82 cuando Aries vea agotarse el formato estrictamente erótico-picaresco-liviano de estas primeras comedias y decida abrir el mercado a un público más amplio en clave familiar, la dirección de estas películas pasará a manos de Enrique Carreras, quien venía de

---

4 Para más datos e información técnica sobre el film, véase <https://cinacional.com/pelicula/los-caballeros-de-la-cama-redonda>

una trayectoria que se remonta a la década del '60 con Argentina Sono Film. En cualquier caso, lo que no puede ponerse en dudas es el éxito comercial de la productora y distribuidora Aries, la cual produjo para el período 1975-1984 los seis films más taquilleros de Argentina, tres de los cuales pertenecen a la saga Olmedo-Porcel (Gociol, Invernizzi, 2006, pp. 27-28).

En este sentido resulta elocuente la caracterización del crítico e investigador Fernando Martín Peña que trae a colación Débora D'Antonio, cuando refiere que: «Aries fue una productora pensada para desarrollar un cine de tipo comercial que sólo se proponía “idear productos que pudieran venderse sobre la base de estrellas, tener olfato para percibir a tiempo las tendencias rentables, permitirse algún riesgo de vez en cuando, y desde luego, mantener una relación cordial con el poder». (Peña, 2012, p. 186. En D'Antonio, 2015). Así, no resulta extraño concluir que el éxito comercial de Aries consistió en haber capturado lo más rentable de ese filón cinematográfico comercial siempre en sintonía con los recodos que desde el poder se habilitaban para poder exhibir películas. Pensemos, a su vez, que el inicio de esta saga tuvo fecha de estreno el 22 de marzo de 1973, sólo 11 días después del triunfo electoral de Héctor Cámpora (FREJULI —Frente Justicialista de Liberación—). A partir de entonces y descontando los 49 días de la efímera la *primavera camporista* —cuando efectivamente se removió a los funcionarios estatales que cumplían funciones como censores—, el tiempo que transcurre entre finales de 1973 y fundamentalmente desde agosto de 1974, cuando la presidenta Isabel Perón nombra al católico ultramontano Miguel Paulino Tato al frente del Ente Nacional

de Calificaciones Cinematográficas, y el final de la dictadura cívico militar en diciembre de 1983, la censura atravesó la realización y la exhibición comercial de películas en Argentina. Por cierto, una censura que acabó siendo una política de Estado si tenemos en cuenta su rehabilitación formal con Isabel Perón y su férrea continuidad y perfeccionamiento después del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. En este sentido, el propio Tato fue ratificado en su cargo por el gobierno militar y estuvo al frente del Ente de Calificaciones hasta su jubilación en septiembre de 1978 (Gociol, Invernizzi, 2006, pp. 39-42)<sup>5</sup>

En definitiva, ya podemos advertir que la política en materia de estímulo para la realización y exhibición cinematográfica ya tienen un denominar común cuanto menos desde el gobierno de Isabel Perón (mediados de 1974) y los más de siete años que duró la dictadura cívico-militar formalmente inaugurada el 24 de marzo de 1976. Al considerar la fecha de cierre de nuestro análisis como marzo de 1988 cuando se produce el fallecimiento de uno de los integrantes del dúo protagónico, Alberto Olmedo, vemos que de los 15 años de rodaje conjunto de Olmedo y Porcel en Aries Cinematográfica cuanto menos 10 están bajo la órbita de la censura y las más diversas arbitrariedades y contrariedades gubernamentales.

Dicho esto, no es exagerado afirmar que Aries fue una productora cinematográfica que pudo, supo y fue exitosa en adap-

---

5 La toma de posesión del cargo de interventor del Ente Nacional de Calificaciones Cinematográficas por parte del referido Miguel Paulino Tato quien expresaba que la censura era «saludable como la cirugía» tuvo lugar el 21 de agosto de 1974. *La Opinión*, 21/08/1974.

tarse a las reglas de juego explícitas e implícitas que ese poder impuso. Por cierto, un éxito comercial en una época de vacas flacas para el cine argentino, sobre todo después del rebrote inflacionario de 1979/80 con la consecuente caída del salario real en los sectores populares, tal como lo refleja la siguiente consideración que hacen Gociol e Invernizzi:

Los datos estadísticos muestran que en este período [1976-1984] se estrenaron 219 largometrajes nacionales (incluyendo unas pocas coproducciones). Trece directores filmaron cinco o más películas durante el período: Adolfo Aristarain, Fernando Ayala, Enrique Cahen Salaberry, Enrique Carreras, Enrique Dawi, Alejandro Doria, Carlos Galettini, Hugo Moser, Palito Ortega, Mario Sábato, Julio Saraceni, Fernando Siro y Hugo Sofovich.

Entre los trece realizaron 101 filmes, o sea, casi el 50 por ciento de las realizaciones. Y de ellos, sólo tres (Dawi, Doria y Sábato) no fueron producidos y/o distribuidos por Aries Cinematográfica (2006, p. 27).

Gociol e Invernizzi subrayan también que aquellos directores fueron asimismo quienes realizaron las películas más taquilleras de esos años. Entre ellas se encuentran: *Los fierecillos indomables* de 1982 con dirección de Enrique Carreras y producción y distribución de Aries con 1 333 600 entradas; *Los extraterrestres* de 1983 con dirección de Enrique Carreras y producción y distribución de Aries con 1 130 000 entradas; *Expertos en pinchazos*, de 1979 con dirección de Hugo Sofovich y producción y distribución de Aries con 1 130 000 entradas. Por cierto, Aries también extendió contratos a un conjunto de actores y actrices tan populares como taquilleros en aquellos

momentos, entre quienes se encuentran las sempiternas partenaires de Olmedo y Porcel, Susana Giménez y Moria Casán, al igual que el grueso del elenco de aquellos films como las alternativas divas partenaires Graciela Alfano, Norma y Mimí Pons, Ethel y Gogó Rojo, Mariquita Gallegos, Luisa Albinoni, Adriana Aguirre, Susana Traverso, Mónica Gonzaga, Cris Morena, Adriana Salgueiro o actores de reparto como Aldo García Grau, Tristán, César Beltrán, Javier Portales, Julio López, Julio De Grazia e inclusive Tato Bores, entre otros (Gociol, Invernizzi, 2006, pp. 27-28).

Ahora bien, en esta instancia cabe preguntarse cómo fue posible que, con todo ese dispositivo de censura, restricciones y controles en nombre de la decencia, las *buenas costumbres* y la persecución y condena a todos aquellos elementos que atenten contra la indisolubilidad de la familia tradicional fueran validadas estas sexicomedias con semi desnudos femeninos y una temática procaz volcada a dejar fluir los fantasmas eróticos del imaginario masculino patriarcal de la época. ¿Podríamos pensar que las imposiciones del patriarcado y de la heteronormatividad acabaron siendo preeminentes respecto a las consideraciones moralizantes de unos gobiernos indefectiblemente conservadores, cultural y socialmente reaccionarios? Si bien la contradicción es incontestable respecto a los principios moralistas de ese nacional catolicismo que impregnaba la política cultural, en particular de la dictadura, coincidimos con Débora D'Antonio cuando refiere a que «[...] la construcción que hizo la dictadura militar sobre el género y la sexualidad resaltaron la existencia de un discurso fuertemente homogéneo y monolítico sobre los ro-

les de lo masculino y lo femenino y sobre el lugar de la familia como núcleo básico del orden social, pero no advirtieron, sin embargo, los vaivenes y contrariedades entre la política sexual y la política cultural» (D'Antonio, 2015, p. 926).

Allí reside una de las claves epistemológicas centrales: las contrariedades entre política cultural y política sexual, entre discurso oficial y un hacer específico motivado por una conjunción de intereses concomitantes con el objetivo de distraer, entretener y disuadir de esa otra inmoralidad puesta en el primer orden de prioridades, la de la política, adjetivada como subversiva o disolvente. Entonces pudo encastrar un tipo de erotismo controlado, indefectiblemente constreñido a los deseos masculinos heteronormados con sus necesarios deslices desestabilizadores, pero, siempre y al final, oportunamente corregidos para reestabilizar los valores básicos de la familia heterosexual clásica, la primacía de la autoridad marital masculina, la conformación del estereotipo femenino clásico en términos reproductivos y garante de la estabilidad y la paz del hogar, etc. Sin embargo, esta operación, aún pareciendo sencilla, está llena de matices, deslices, contorsiones, recodos y lo que es más importante aún, se vuelve densamente poderosa al momento de analizar el tejido de relaciones de poder que de ella se desprenden.

Ahora bien, vista la complejidad de esta operación y su éxito en clave de ejercicio de un bio-poder en clave de la gubernamentalidad foucaultiana por la vía del cine pasatista/sexi-comedia de Olmedo y Porcel, deberíamos indagar acerca de ese público espectador que se ha identificado —*identificación*

*cinematográfica secundaria*<sup>6</sup>— con la diégesis de la narración cinematográfica al punto de hacer propios a los personajes en su diversidad de situaciones. Convengamos, siguiendo a Gian Piero Brunetta que «Los modelos del relato cinematográfico reproducen otros modelos presentes en la conciencia del público» (1993, p. 36). Modelos que devienen de ese proceso de identificación que en el cine se conoce como *identificación secundaria* por la semejanza con la figura de determinado personaje de la ficción. De todos modos, estamos frente a un proceso eminentemente complejo si tenemos presente que:

[...] no es menos cierto que este sustrato arcaico de toda identificación con el personaje no se podría explicar sin una simplificación exagerada, los mecanismos complejos de la identificación diegética del cine, y en particular de los dos caracteres más específicos de esta identificación. Primero: la identificación es un efecto de la estructura, una cuestión de lugar más que de psicología. Segundo: la identificación con el personaje no es nunca tan masiva y monolítica, sino, por el contrario, extremadamente fluida, ambivalente y permutable en el curso de la proyección del filme, es decir, de su construcción por el espectador (Aumont, et. al., 1993, p. 272).

En efecto, si la identificación que denominamos secundaria en términos cinematográficos es antes bien un efecto de la es-

---

6 Si la *identificación secundaria* en el cine refiere a la identificación primordial con el hecho narrativo (diégesis), la denominada *identificación primaria* hace referencia a aquella por la cual el espectador se identifica con su propia mirada en tanto eje central de la representación cinematográfica, como aquel sujeto, privilegiado, exclusivo de la visualización (Aumont, et. al., 1993, p. 264).

estructura diegética, es decir, de la situación que de las relaciones psicológicas que puedan entablarse con los personajes, estamos frente a una pista clave para entender la construcción de éxito en términos de control social-gubernamentalidad del cine de Olmedo y Porcel: la construcción de situaciones y el modo en que estas son presentadas al espectador, su *enunciación*. De este modo, estudiaremos a lo largo de este trabajo tanto el lugar del espectador como la construcción específica de situaciones y su enunciación discursiva en tanto claves hermenéuticas que nos permitan acercarnos a esa función de control social en clave de gubernamentalidad que desempeñaron las películas de esta saga. No obstante, debemos comenzar por reconstruir la propia historicidad que da cuenta del cine pasatista de Olmedo y Porcel en Argentina.

## Olmedo y Porcel, ¿una marca de época?

¿Quiénes eran Alberto Olmedo y Jorge Porcel cuando fueron convocados por Aries y los hermanos Sofovich para rodar *Los caballeros de la cama redonda* en los primeros meses de 1973? Comencemos por aclarar que uno y otro ya venían rodando comedias ligeras, generalmente como actores de reparto, a lo largo de la década de 1960 coincidieron en un par de films hacia finales de esta década, aunque sin llamar especialmente la atención de un público habituado a consumir un tipo de cine de entretenimiento tan perecedero como inconsistente y discontinuo. La producción más inmediata en la que coincidieran Olmedo y Porcel es *Villa cariño está que arde*; una comedia pasatista dirigida por Emilio Vieyra y estrenada en septiembre de 1968 con calificación prohibida para menores de 18 años. Un año antes, habían coincidido también como actores de reparto en *Flor de piolas*, dirigida por Rubén Cavalotti, pero estrenada recién en mayo de 1969.

En lo que respecta a sus respectivas trayectorias actorales, a Alberto Olmedo (Rosario, 1933-1988), lo encontramos en dos protagónicos cinematográficos durante los años sesenta. El primero, en una comedia infantil de 1963, a partir de la cual el actor va a ser conocido popularmente —y así figura en muchos de los carteles de las películas en las que participa durante esos años— como *capitán Piluso*, titulada *Las aventuras del capitán Piluso (En el castillo del terror)*, dirigida por Francis Lauric. Para el siguiente protagónico, ya en exclusiva, tenemos que trasladarnos a 1970 con una comedia apta para todo público, *El hombre del año*, dirigida por Kart Land. Por su parte, Jorge

Porcel (Buenos Aires, 1936-2006) tiene su primer protagónico en 1964 con la comedia *El gordo Villanueva*, dirigida por Julio Saraceni. Al año siguiente, comparte cartel con otros actores reconocidos en *Disloque en el presidio*, dirigida también por Julio Saraceni. Finalmente, su mayor protagónico de esta etapa inicial de su carrera –en este caso compartido con la “diva” Isabel Sarli– le llega en 1970, con *Desnuda en la arena*, dirigida por Armando Bó. Aquí nos detenemos sólo en un detalle del cartel, para luego retomar este tipo de formación discursiva en los próximos apartados; en particular, el cartel promocional del film destaca en letras blancas y llamativas en el ángulo superior izquierdo: «Vea “el par” más grande del cine nacional».<sup>7</sup>

El otro elemento distintivo al momento de caracterizar al dúo capo-cómico *avant la lettre* es su coincidente trabajo televisivo durante la década del sesenta. En rigor de verdad, Olmedo comenzaba su labor en televisión hacia la segunda mitad de la década del cincuenta primero como técnico y muy rápidamente como actor en participaciones diversas. De todos modos, recién comenzará a ganar cierta popularidad al inicio de la década de 1960 cuando se lance al ruedo como comediante infantil con el personaje del ya referido *capitán Piluso* y, en especial, cuando se incorpore al exitoso ciclo humorístico televisivo de los hermanos Gerardo y Hugo Sofovich, *Operación Ja-Ja*; por cierto, ám-

---

7 Para más detalles al respecto: <https://cinenacional.com/pelicula/desnuda-en-la-arena> En lo que concierne a los datos biográficos sobre la trayectoria profesional de Alberto Olmedo: <http://www.descubriendorosario.com.ar/cultura-y-entretenimiento/personalidades-de-aca/alberto-olmedo-597.html> y <https://cinenacional.com/persona/alberto-olmedo>

bito en el que coincidiera con quien habrá de ser su inseparable partenaire, Jorge Porcel. En definitiva, una convergencia que nos habla de cierta simetría en sus trayectorias televisivas. Jorge Porcel también venía de un intenso trabajo televisivo durante la década de 1960, aunque, a diferencia de Olmedo, había comenzado su carrera profesional en la radio. Al ser descubierto hacia 1959 por el popular conductor y animador Juan Carlos Mareco, sus inicios se remontan a una participación en el exitoso programa radial *La revista dislocada*. El pase a la televisión vino de la mano de los hermanos Gerardo y Hugo Sofovich con sus exitosos ciclos cómico-televisivos *Operación Ja-Ja*, en 1965, donde coincide con Olmedo, *El botón*, en 1969 y un algo más sui-géneris *Polémica en el bar*, en 1972.<sup>8</sup>

Hasta aquí, con todos estos elementos, podemos configurarnos ese lugar artístico de actores populares: con asiento en el ámbito del humor televisivo, de la mano de los hermanos Sofovich dan el salto al cine de la comedia picaresca o sexicomedia. La fórmula del éxito se apoya asimismo en el teatro de revista porteño y en sus actrices-vedettes. En definitiva, tenemos aquí los elementos centrales que nos permiten comprender esa convergencia de oferta y demanda, clave para el éxito de cualquier negocio y de lo que no es ajeno el cine comercial (masivo, ligero y barato) de Aries Cinematográfica; por cierto, una compañía que, justamente, comienza su recorrido con el éxito de *Los caballeros de la cama redonda*, la primera película de la saga de Olmedo y Porcel, estrenada en marzo de 1973 (Fidanza, 2019).

---

8 Por lo que respecta a la trayectoria profesional de Jorge Porcel: <https://cinenacional.com/persona/jorge-porcel>; <https://www.imdb.com/name/nm0691672>

En síntesis, podríamos definir la fórmula del éxito cinematográfico del dúo capocómico en términos de dos reconocidos humoristas cuya popularidad está indefectiblemente ligada a unos personajes consagrados en el formato televisivo, junto a todo aquello que aporta el todavía en auge teatro de revista porteño; esto es una sumatoria de vedettes semi desnudas, humor de contenido sexual y espectáculos de varietés. Pero, ¿cómo unir todo esto? Aquí entra en juego la *narrativa* de la comedia picaresca, lo que le dará forma definitiva a los propios personajes al imbricarlos en unas estandarizadas tramas de enredos (Valdéz, 2005).

Unas narrativas que no harán sino adaptarse al contexto sociocultural del público espectador de referencia alrededor de lo picaresco, el sexo en clave de época en formato de la revista porteña. En ese marco, acabarán de tomar forma los dos protagonistas de la saga: dos antihéroes que se aproximan al estereotipo del “chanta” porteño, ávidos de mujeres y aventuras amorosas. Unas aventuras que dan lugar a unas comedias de enredos donde la mujer, espectacularizada y sexualizada al extremo, toma el lugar de una presa de caza perseguida por unos fallidos cazadores que demuestran una total incompetencia, torpezas y hasta ingenuidad, frente a unas mujeres para las cuales no dan la talla. Todo esto se enmarca en el humor picaresco-costumbrista que Olmedo y Porcel venían desarrollando en el medio televisivo durante los años sesenta y primeros setenta.

Ahora bien, este lugar de antihéroes lo podemos ver tanto en la versión de Olmedo, cuyo personaje está construido desde el lugar del fanfarrón fantasioso como en la de Porcel, el gordo

torpe, toda una marca identitaria, que se deja enredar en las aventuras auspiciadas por su compinche y amigo. No obstante, tanto uno como otro son un fracaso en ese despliegue de libido sexual que, sin embargo, los habilita para todo lo que la sexicomedia puede dar de sí: humor picaresco en clave de comedia de enredo, con su consabido contenido sexual, siempre heteronormado, homófobo y cosificante para la mujer, haciendo culto a una virilidad que los instituye e identifica. He aquí la clave para poder llegar al hilo conductor de las producciones de los primeros años: la cuestión de la infidelidad, la idea incontestable de que el disfrute sexual se encuentra por fuera del matrimonio —donde aparecen las mujeres *no esposas* realmente deseadas y deseosas de tener sexo—, con el consiguiente culto a las amantes, lo que habilita el despliegue de aventuras para poder consumir el deseo que, insistimos, en última instancia acaba frustrándose.

De todos modos, si la fórmula del éxito se explica a partir de todos estos componentes que se conectan en términos de D'Antonio con una cierta licencia que habilita a un público masculino de clase media a romper con lo normado en términos de moral sexual por la vía de estas producciones para adultos, resulta necesario problematizar esta tesis (D'Antonio, 2015). En primer lugar, porque, estas películas no eran vistas en clave pornográfica por un público exclusivamente masculino heterosexual sino básicamente por matrimonios y parejas que acudían a las salas como también lo hacían al teatro de revista, podríamos decir, en esa misma clave; por lo que también involucraba a la mujer, más allá de tratarse de un erotismo pro-

puesto diseñado a la medida del varón heterosexual. En segundo lugar, porque el éxito de esta fórmula tiene un desarrollo de tres años completos (marzo del '73 a marzo del '76) previos a la última dictadura, aunque compartan con ésta la misma censura cinematográfica y hasta el mismo sensor, el ya mencionado Miguel Paulino Tato.

En cualquier caso, coincidimos con D'Antonio en el carácter limitado y controlado de la desestabilización de los efectos desestabilizadores sobre aquella rígida moral que se promocio-na desde el poder si tenemos en cuenta las resoluciones de los nudos narrativos donde siempre se acaba con una reposición de los valores centrales de dicha moral: la aventura con las amantes acaba cancelada y el retorno resignado a la vida familiar nos habla de los beneficios de la tranquilidad y estabilidad familiar versus lo insostenible y desgastante de la aventura emprendida. No obstante, como señala la autora, la desestabilización de lo normado aparece o más bien asoma, aunque controlada y con esa ulterior corrección del desvío, en tanto acto de re-estabilización moralizante. (D'Antonio, 2015).

La cuestión de la gestión de la censura merece una atención especial. En un primer análisis se podría sostener que la censura, en particular durante la dictadura, se habría desinteresado por controlar el acceso al divertimento picaresco y subido de tono para la franja etárea de mayores de 18 años. Sin embargo, al afinar el análisis, habría que poner esto en cuestión y pensar si esa cierta permisividad no formase parte de un control más amplio y dirigido específicamente a lo político ideológico, a todo aquello que pusiera en tela de juicio el orden sociopo-

lítico impuesto, por lo que no habría actuado sino como un elemento de distracción, como un cebo bien pergeñado. A partir de este planteamiento nos preguntamos qué componentes socio-culturales, qué arreglos y/o constructos en términos de relaciones de sexo-género y qué patrones en cuanto a modelos de femineidad y masculinidad primaban para que este éxito cinematográfico conecte contextos sociopolíticos tan dispares como el liberacionista de la efímera primavera camporista con la censura en los años de Isabel y con el refinamiento y la sistematización de esta práctica en la dictadura cívico militar. Y por fin, cabría preguntarse si estas producciones no contribuyeron de manera más que eficaz que otros dispositivos —por ejemplo, los represivos— al sostenimiento de una sociedad patriarcal tan funcional a los mecanismos de control y represión social por parte de la dictadura.

En esta instancia resulta pertinente abrir una nueva interrogación respecto al contexto de producción no sólo nacional sino también internacional. Si convenimos que aquello que aquí llamamos comedia picaresca liviana o sexicomedia y que en otras latitudes toma el nombre de *comedia subgenérica* constituye un fuerte vehículo ideológico para producir y reproducir relaciones y estructuras de poder además de cumplir el rol de modelador y espejo a su vez de la época que albergó estas producciones, debiéramos preguntarnos por su desarrollo más allá de contexto argentino. Entonces, ¿encontramos también un “cine Olmedo-Porcel” fuera de Argentina? Como una primera respuesta aproximativa y aclarando que lejos está de los propósitos de este trabajo realizar una investigación exhaustiva al

respecto, debemos puntualizar un necesario contrapunto tanto con el caso de las películas italianas de finales de los setenta, principio de los ochenta del actor Adriano Celentano (Milán, 1938) como, en la misma época, las españolas del dúo Pajares y Estesó. En cualquier caso, hay que convenir que se trata de comedias que si bien comparten una marca de época y en términos cinematográficos responden a esquemas de producciones comerciales muy básicas, ligeras y técnicamente descuidadas con guiones muy estandarizados, en lo que respecta a los objetivos comunicacionales, todas ellas están indisolublemente vinculadas a su contexto de producción, de donde se nutren de aquellos elementos que las vinculan a su público destinatario.<sup>9</sup>

El caso italiano sea tal vez el que más se aleje del formato básico de la saga de Olmedo-Porcel. El denominador común es el tipo de comedia sub-genérica liviana, que reúne a figuras popularmente consagradas y donde el protagonista se inclina sobre el género masculino acompañado por una estrella-vedette-joven actriz-modelo que articula el contrapunto, siempre nutrida de alguna variante de humor picaresco con cierto grado de contenido sexual, costumbrismo al son de enredos, equívocos y confusiones que habiliten el campo humorístico. Hasta aquí, el marco compartido, ya que las películas del consagrado cantante juvenil y actor de los años sesenta, Adriano Celentano (el Elvis Presley italiano), conforman sólo unos pocos títulos, aunque exitosos y no se comparte protagonista con ningún partenaire como sí ocurre en el formato argentino y en el español. Más

---

9 Para más información sobre la trayectoria artística de Adriano Celentano: <http://www.clancelentano.it/index.php/it/>

bien, el rol de partenaire lo viene a ocupar la estrella y joven actriz Ornella Muti. Cabe destacar que las películas de Celentano en esta versión de comedia sub-genérica, se rodaron entre 1980 y 1983, casi en simultáneo con las producciones de Pajares y Esteso entrando prácticamente en lo que hemos denominado la «segunda época» de Olmedo y Porcel, ya bajo la dirección de Enrique Carreras, cuando la comedia picaresca se desplaza del ese lugar original de la *sexi-comedia* ampliando el horizonte a hacia el subtipo de comedia familiar ya en clave ATP. De hecho, uno de los títulos más taquilleros de Celentano, sino el que más, *El fierecillo domado* —en su original en italiano *Il bisbetico domato*— tuvo su réplica paródica con Olmedo y Porcel bajo este nuevo guiño hacia un público más amplio y familiar en *Los fierecillos indomables* (Enrique Carreras, director: 1982) y *Los fierecillos se divierten* (Enrique Carreras, director: 1983).<sup>10</sup>

Tampoco la construcción del personaje de Celentano se asienta sobre la idea del antihéroe, torpe o fanfarrón que fracasa en sus ansias de conquistar mujeres. Todo lo contrario, aquí tenemos más bien la figura de un hombre rudo (prototipo de *macho latino*) que, bien *indomable*, bien *cazador furtivo*, cumple con su cometido. Eso sí, en todos los casos, no falta algún tipo de espectáculo de varieté en cualquiera de sus versiones

---

10 En lo que respecta a los principales títulos de este tipo de películas protagonizadas por Celentano entre 1980 y 1983, caben destacar: *El fierecillo (solterón) domado* (de 1980 con Ornella Muti), *Asso* (1981), *Furiosamente enamorado* (de 1981 con Ornella Muti) o *Bingo Bongo* (1983). Para más información, véase en línea permanente: <http://www.clancelentano.it/index.php/it>

o adaptaciones. Con Olmedo y Porcel aparecen directamente los musicales del teatro revista, cantantes populares o diversos tipos de *sketchs* –sobre todo en sus películas posteriores a 1981– como también ocurre, en su tipo, con los españoles Pajares y Estesos. Por el contrario, en el caso de Celentano, por su condición de cantante, bailarín y animador, los musicales incrustados en sus comedias aparecen diseñados para albergar algún tipo de presentación propia.

Qué decir del cine de la dupla española compuesta por Andrés Pajares y Fernando Estesos. En un exhaustivo trabajo de Ernesto Pérez Morán y Miguel Ángel Huerta Floriano (2018) sobre *La comedia subgenérica de la Transición española* se plantea la continuidad, más allá de las rupturas como las del denominado *destape* y la conquista de libertades que rompen con la censura franquista, de lo que ha dado en llamarse *cine subgenérico tardofranquista*. Todo esto en línea con la nueva revisión de la Transición española de la primera década del siglo XXI referenciada en autores como Tusell (2010) o André-Bazzana (2006), donde se enfatiza ya no en los aspectos de ruptura con la dictadura sino antes bien en el de pacto, acuerdo y/o arreglos entre las élites y por tanto en el carácter de su resultado, un conjunto de reformas pactadas entre las viejas y las nuevas y no tan nuevas élites. En esta línea, la denominada *comedia sub-genérica de la Transición* nos marca un puente entre lo viejo y lo nuevo, una suerte de pervivencia del *franquismo sociológico*, más allá de ciertas rupturas estéticas que dan cuenta de la irrupción del *destape* y de la liberación sexual, por cierto, siempre en términos indefectiblemente patriarcales-comerciales (Antúnez, 2004).

En este contexto, irrumpe la exitosa saga de quienes podríamos caricaturizar como los Olmedo y Porcel españoles: Pajares y Esteso, siempre dirigidos por el prolífico Mariano Ozores (Madrid, 1926). De todos modos y en contraposición a Olmedo y Porcel, Pajares y Esteso no venían de trabajar juntos y por la vía de Ozores terminan siendo antes que una pareja artística, una pareja profesional que le ha reportado la mayor cantidad de ingresos monetarios al cine español. La fórmula del éxito haya surgido probablemente de la habilidad de Mariano Ozores por darle continuidad a un tipo de comedia picaresca que ya venía forjándose en el tardofranquismo y que había sido reconocida por el éxito del público con los nuevos elementos que aportara la Transición relacionados con el destape y el sexo vinculado al humor en clave masculino-patriarcal-heteronormado; en pocas palabras, Ozores logró articular en torno al popular dúo humorístico de Pajares y Esteso, mujeres, sexo y picaresca en un momento en el que los españoles demandaban y a su vez se les ofrecía desnudos femeninos envueltos en uno guiones que capturaban ese desenfreno sexual, producto de años de represiones, prohibiciones y censuras, en clave de esa moral franquista ultramontana. Ya los títulos de esta saga y el número de espectadores que lograron no dejan lugar a dudas de lo que ofrecían y venían a satisfacer: *Los bingueros* (1979, 1 539 644 de espectadores en salas comerciales), *Los energéticos* (1979, 1 080 028 espectadores), *Yo hice a Roque III* (1980, 1 170 559 espectadores), *Los chulos* (1981, 1 235 118 espectadores), *Los liantes* (1981, 1 130 994 espectadores), *Todos al suelo* (1982, 1 294 874 espectadores), *Padre no hay más que dos*

(1982, 800 .833 espectadores), *Agítese antes de usarla* (1983, 1 005 682 espectadores) y *La Lola nos lleva al huerto* (1983, 698 197 espectadores). (Pérez Morán, Huerta Floriano, 2016). En síntesis, nada mejor que la pauta que nos brinda el propio Ozores en una entrevista del año 1988, a modo de hermenéutica para acercarse a aquellas películas “rodadas en cuatro semanas” y con ellas específicamente a las de Pajares y Esteso: “Me prometí hacer sólo las películas que el público quiere”.<sup>11</sup>

Si se quiere, una suerte de *populismo cinematográfico*, en el sentido de Laclau en *La razón populista*, por aquello de tratarse de una expresión artística empujada por sus condiciones de posibilidad y que encierra muchos más elementos —en una suerte de polisemia de sentidos— de lo que trasciende una lectura superficial y tan a menudo despreciativa de sus imágenes. (Laclau, 2011). En clave de lo que apuntan Pérez Morán y Huerta Floriano, diríamos que el cine de la comedia sub-genérica de la Transición española recogió el legado de la comedia sub-genérica tardofranquista convirtiéndola en éxitos de taquilla, pero ahora con el nuevo formato de una *apariencia desenfadada*. (Pérez Morán, Huerta Floriano, 2018). Nos quedamos con este último componente para indagar con más detenimiento todo aquello que puede contener ese desenfado, tanto en clave de desviación “permitida” de lo normado -siempre en tensión con los límites de lo autorizado- aunque con el reaseguro de conte-

---

11 Para ver la entrevista completa de 1988, *El País* (España) la reproduce: [https://elpais.com/elpais/2015/12/22/eps/1450806420\\_683187.html](https://elpais.com/elpais/2015/12/22/eps/1450806420_683187.html)

ner esta desviación dentro del marco global del patriarcado y de la heteronormatividad.<sup>12</sup>

En cualquier caso, merecen explorarse tanto los límites como la plasticidad de esta suerte de *populismo cinematográfico*, con todo lo que ello genera y habilita. A modo de disparador, cabe mencionar que, en una entrevista de 2022, el propio Andrés Pajares se anima a sostener que “Aquellas películas con Estesos no eran machistas”, afirmación que justifica en los cuidados que tenían hacia la mujer durante el rodaje de las escenas de desnudos, poniendo el eje de la argumentación no en aquello que proyectan las escenas sino en el aspecto de la producción. En síntesis, todo un abanico de sentidos que merecen ser explorados en términos de enunciación y de interdiscursividad.<sup>13</sup>

---

12 Un dato a tener en cuenta en lo que respecta a los vínculos que pueden trazarse entre el cine de Olmedo y Porcel, sobre todo en su versión de los hermanos Sofovich, y el de Pajares-Estesos-Ozores nos lo brinda una actriz-vedette fetiche de la España de la transición, de origen alemán, artísticamente conocida como Nadiuska. Esta actriz, protagonista de muchas de las películas españolas de ese género entre finales de los setenta y la década del ochenta -y que, producto de la estigmatización de su rol actoral de vedette-mujer objeto y de una vida signada por los excesos y la sobre explotación comercial, en la actualidad se encuentra enferma y en la indigencia- participó también en una coproducción argentino-española, *Mi mujer no es mi señora*, de 1978 con dirección de Hugo Moser. Se trata de una comedia picaresca en clave de *sexi-comedia* protagonizada justamente por Alberto Olmedo y por la referida Nadiuska; por cierto, con una estructura de guión que nos habla de una identidad apreciable entre aquel cine español de la comedia sub-genérica de la Transición con el de Olmedo y Porcel en la Argentina de los setenta y primeros ochenta.

13 Se puede consultar la entrevista completa a Andrés Pajares en: <https://www.elcorreo.com/butaca/cine/andres-pajares-aquellas-20220128132857-ntrc.html>

## Las fuentes: las películas

Consideramos con Fabio Fidanza (2019) que el criterio básico de seriación por antonomasia de la saga Olmedo y Porcel que comienza en marzo de 1973 con el estreno de *Los caballeros de la cama redonda* y culmina con *Atracción peculiar* de 1988, es el que distingue las producciones dirigidas por los hermanos Gerardo y/o Hugo Sofovich, Enrique Cahen Salaverry y Hugo Moser entre 1973 y 1981 y las dirigidas por Enrique Carreras entre el 1982 y 1988. Aquello que separa una fase de otra y que constituyen dos series diferenciadas no es otra cosa que la semi-ruptura con el sub género de la *sexy-comedia* para desplazar la picaresca hacia un público más amplio en lo que se ha dado en llamar *comedia familiar*, aunque sin abandonar totalmente los componentes originales. Presentamos la siguiente relación de films que conforman ambas series.<sup>14</sup>

### *Serie A: 1973-1981 (incl.)*

Film	Dirección	Cal.	Año	Cartel: mensaje lingüístico
<i>Los caballeros de la cama redonda</i>	Gerardo Sofovich	ATP	1973	Encabezan Olmedo y Porcel. En letras más pequeñas figura el resto del elenco. Entre las actrices-vedettes puede leerse los nombres de Moria Casan y Mariquita Gallegos. Leyenda: «cuatro parejas y una cama redonda. ¡¡Cuidado adonde la ponga!!»

14 La información relativa a las fuentes cinematográficas puede verse en línea permanente en: <https://cinenacional.com/>

Film	Dirección	Cal.	Año	Cartel: mensaje lingüístico
<i>Los doctores las prefieren desnudas</i>	Gerardo Sofovich	SAM18	1973	Encabezan Olmedo y Porcel. La actriz-vedette Mariquita Gallegos aparece como <i>partenaire</i> femenina. Leyenda: «Los doctores las prefieren desnudas... Y usted?»
<i>Hay que romper la rutina</i>	Enrique Cahen Salaverry	SAM18	1974	Encabezan Olmedo y Porcel. En letras más pequeñas pero de mayor jerarquía que el resto del elenco figuran las actrices-vedettes Ethel y Gogó Rojo junto al actor Jorge Barreiro.
<i>Mi novia, el...</i>	Enrique Cahen Salaverry	SAM18	1975	Encabezan Alberto Olmedo y Susana Giménez. (Aparece Jorge Porcel en un cameo). La censura mutiló el término travesti y lo reemplazó, después de «el» por puntos suspensivos.
<i>Maridos en vacaciones</i>	Enrique Cahen Salaverry	SAM18	1975	Encabezan Olmedo y Porcel. En letras más pequeñas, pero de mayor jerarquía que el resto del elenco figuran las actrices-vedettes Ethel y Gogó Rojo.
<i>Los hombres sólo piensan en eso</i>	Enrique Cahen Salaverry	SAM18	1976	Encabezan Alberto Olmedo, Jorge Porcel y la actriz-vedette Susana Giménez.
<i>Basta de mujeres</i>	Hugo Moser	SAM18	1977	Encabezan Alberto Olmedo y Susana Giménez. (Aparece Jorge Porcel en un cameo)

<b>Film</b>	<b>Dirección</b>	<b>Cal.</b>	<b>Año</b>	<b>Cartel: mensaje lingüístico</b>
<i>Las turistas quieren guerra</i>	Enrique Cahen Salaverry	SAM18	1977	Encabezan Olmedo y Porcel, en letra principal, en la parte superior del afiche. En letras más pequeñas y en la parte inferior del afiche figura el resto del elenco.
<i>Fotógrafo de señoras</i>	Hugo Moser	SAM18	1978	Porcel en la parte superior del afiche. (Aparece Olmedo en un cameo). Abajo y en orden jerárquico con una tipografía más pequeña figura su partenaire femenina, la actriz-vedette Graciela Alfano y el actor Adolfo García Grau.
<i>Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo</i>	Hugo Moser	SAM18	1978	Encabezan Olmedo y Porcel, con tipografía central en la parte superior del afiche. Les acompañan como actrices vedettes Moria Casán y Adriana Aguirre, pero sus nombres no figuran en el afiche de promoción aunque comparten el cuadro fotográfico con el dúo protagonista.
<i>Custodio de señoras</i>	Hugo Sofovich	SAM18	1979	Encabezan Jorge Porcel y Graciela Alfano que oficia como partenaire femenina sex-symbol (hay una breve participación al final, en clave de cameo, de Alberto Olmedo).

<b>Film</b>	<b>Dirección</b>	<b>Cal.</b>	<b>Año</b>	<b>Cartel: mensaje lingüístico</b>
<i>Expertos en pinchazos</i>	Hugo Sofovich	SAM18	1979	Encabezan Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Moria Casán, en letra principal en la parte superior del afiche, mientras que el título aparece en la parte inferior, en tamaño similar pero con distinta tipología de letra (más llamativa).
<i>Así no hay cama que aguante</i>	Hugo Sofovich	SAM18	1980	Encabezan Jorge Porcel y Moria Casán (con cameo de Alberto Olmedo), con tipología de letra chica en la parte superior del cartel y el título de la película en tipología de letra grande en la parte inferior, resaltando la palabra «cama» (con letra aumentada y destacada)
<i>Departamento compartido</i>	Hugo Sofovich	SAM18	1980	Encabezan Alberto Olmedo, Tato Bores y Graciela Alfano (con cameo de Jorge Porcel), con tipología de letra destacada en la parte superior del cartel, seguida del título de la película (con letra aumentada y destacada).
<i>A los cirujanos se les va la mano</i>	Hugo Sofovich	SAM18	1980	Encabezan Alberto Olmedo, Susana Giménez, Jorge Porcel y Moria Casán, en ese orden, en la parte superior del cartel. A reglón seguido y con una tipología de letra más importante y llamativa, puede leerse el título de la película.

<b>Film</b>	<b>Dirección</b>	<b>Cal.</b>	<b>Año</b>	<b>Cartel: mensaje lingüístico</b>
<i>Te rompo el rating</i>	Hugo Sofovich	ATP	1981	Encabezan Jorge Porcel y Moria Casán (Alberto Olmedo hace un cameo, entre otros), con tipología de letra chica en la parte superior del cartel y, a renglón seguido, el título de la película en tipología de letra grande en la parte inferior.
<i>Las mujeres son cosas de guapos</i>	Hugo Sofovich	SAM18	1981	Encabezan Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Moria Casán (en ese orden) en letra pequeña en la parte superior del afiche, mientras que el título aparece a renglón seguido en tipología de letra capital.
<i>Amante para dos</i>	Hugo Sofovich	SAM18	1981	Encabezan Alberto Olmedo, Moria Casán y Tato Bores, en ese orden (aparece Jorge Porcel en un cameo) El título de la película aparece destacado en la parte central del afiche, en tipología de letra capital.
<i>Un terceto peculiar</i>	Hugo Sofovich	SAM18	1981	Encabezan Jorge Porcel, Susana Giménez y Moria Casán, en ese orden (Alberto Olmedo aparece en un cameo), en letra pequeña en la parte superior del afiche, mientras que el título aparece a renglón seguido, destacado, en un tamaño de letra superior.

**Serie B: 1982-1988 (incl.)**

<b>Film</b>	<b>Dirección</b>	<b>Cal.</b>	<b>Año</b>	<b>Cartel: mensaje lingüístico</b>
<i>Los fierecillos indomables</i>	Enrique Carreras	ATP	1982	Encabezan Alberto Olmedo y Jorge Porcel en la parte superior del cartel en tipología de letra destacada; luego, y con mayor tamaño y letra bauhaus, el título de la película. A renglón seguido y en tipología de letra algo más pequeña que la de los dos protagonistas centrales aparecen los nombres de las dos actrices que ofician de musas-partenaire, Luisa Albinoni y Susana Traversa junto al actor cómico-imitador Mario Sapag. Por último, en la parte inferior del afiche y en tipología de letra inferior, aparece el resto del elenco.

<b>Film</b>	<b>Dirección</b>	<b>Cal.</b>	<b>Año</b>	<b>Cartel: mensaje lingüístico</b>
<i>Los fierecillos se divierten</i>	Enrique Carreras	ATP	1983	Encabezan Alberto Olmedo y Jorge Porcel en la parte superior del cartel en tipología de letra destacada; luego, y con mayor tamaño y letra bauhaus, el título de la película. A renglón seguido y en tipología de letra algo menos destacada que la de los dos protagonistas centrales aparecen los nombres de las dos actrices que ofician de musas-partenaire, Luisa Albinoni y Susana Traverso junto al actor cómico-imitador Mario Sapag y al grupo cómico I Medici Concert. Por último, en la parte inferior del afiche y en tipología de letra inferior, aparece el resto del elenco.
<i>Los extraterrestres</i>	Enrique Carreras	ATP	1983	Encabezan Alberto Olmedo y Jorge Porcel en la parte superior del cartel en tipología de letra destacada; luego, y con mayor tamaño y letra destacada, el título de la película. A renglón seguido y en tipología de letra algo menos destacada que la de los dos protagonistas centrales aparecen los nombres de Luisa Albinoni, Susana Traverso, María y Marisa Carreras, Adriana Parets, Pimpinela (dúo musical), Diana María (cantante) y «la actuación especial de» Tristán y Mario Sánchez.

<b>Film</b>	<b>Dirección</b>	<b>Cal.</b>	<b>Año</b>	<b>Cartel: mensaje lingüístico</b>
<i>Los reyes del sablazo</i>	Enrique Carreras	ATP	1984	Encabezan Alberto Olmedo y Jorge Porcel en la parte superior del cartel en tipología de letra destacada; luego, y con mayor tamaño y letra capital, el título de la película. A renglón seguido y en tipología de letra diferente a la de los dos protagonistas centrales aparecen los nombres de las dos actrices que ofician de musas-partenaire, Luisa Albinoni y Susana Traverso junto a “la participación especial de Mario Sapag e I Medici Concert y la actuación especial de Javier Portales, Doris del Valle y Emilio Disi.
<i>Sálvese quien pueda</i>	Enrique Carreras	ATP	1984	Encabezan Alberto Olmedo y Jorge Porcel en la parte superior del cartel en tipología de letra destacada; luego, y con mayor tamaño y letra capital, el título de la película. A renglón seguido y en tipología de letra diferente a la de los dos protagonistas centrales aparecen los nombres de Beatriz Bonet, Carlos Garaycochea, María, Marisa y Victoria Carreras, “la participación especial” de Mónica Gonzaga y «la actuación especial» de Mario Sapag”.

<b>Film</b>	<b>Dirección</b>	<b>Cal.</b>	<b>Año</b>	<b>Cartel: mensaje lingüístico</b>
<i>Mirame la palomita</i>	Enrique Carreras	SAM18	1985	Encabezan en la parte central (cuarto inferior) del cartel en línea recta Alberto Olmedo (izquierda), Jorge Porcel (derecha) y en un renglón inferior y al centro la actriz-musa Susana Traverso. A renglón seguido y en letra capital, el título de la película. Finalmente, en tipología de letra muy pequeña y en la parte inferior del afiche aparece el resto del elenco.
<i>Los colimbas se divierten</i>	Enrique Carreras	ATP	1986	Encabezan en la parte superior del cartel Alberto Olmedo y Jorge Porcel (en ese orden) en tipología de letra destacada. En la parte central (cuarto inferior del cuadro) y en letra capital se impone el título de la película. En la parte inferior y en tipología de letra pequeña, el resto del elenco, entre quienes figuran como actrices-musas-partenaire, Adriana Salgueiro y Cris Morena.

<b>Film</b>	<b>Dirección</b>	<b>Cal.</b>	<b>Año</b>	<b>Cartel: mensaje lingüístico</b>
<i>Rambito y Rambón. Primera misión</i>	Enrique Carreras	ATP	1986	Encabezan en la parte superior del cartel Alberto Olmedo y Jorge Porcel (en ese orden) en tipología de letra destacada. A renglón seguido y en letra capital, el título de la película. No aparecen más nombres en el cartel, ni siquiera el de las actrices-musas-partenaire que les acompañan, Adriana Salgueiro y Cris Morena.
<i>Los colimbas al ataque</i>	Enrique Carreras	ATP	1987	Encabezan en la parte superior del cartel Alberto Olmedo y Jorge Porcel (en ese orden) en tipología de letra destacada. En la parte inferior del cartel y en letra capital, el título de la película. El resto del elenco aparece en la parte inferior por debajo del cuadro del afiche, entre quienes figuran las actrices-musas-partenaire que les acompañan, Adriana Salgueiro y Cris Morena.

<b>Film</b>	<b>Dirección</b>	<b>Cal.</b>	<b>Año</b>	<b>Cartel: mensaje lingüístico</b>
<i>Galería del terror</i>	Enrique Carreras	ATP	1987	Encabezan en la parte superior del cartel, por arriba del encuadre, Alberto Olmedo y Jorge Porcel (en ese orden) en tipología de letra destacada. En la parte inferior del cartel y en letra capital, el título de la película. El resto del elenco aparece en la parte inferior por debajo del cuadro del afiche, entre quienes figuran las actrices-musas-partenaire que les acompañan, Susana Romero y Beatriz Salomón.
<i>Atracción peculiar</i>	Enrique Carreras	SAM18	1988	Encabezan en la parte superior del cartel Alberto Olmedo y Jorge Porcel (en ese orden) en tipología de letra destacada. En la parte inferior del cartel y en letra capital, el título de la película. El resto del elenco aparece en la parte inferior por debajo del cuadro del afiche, entre quienes figuran las actrices-musas-partenaire que les acompañan, Beatriz Salomón y Silvia Pérez.

## Los films en análisis: Serie A

El primer paso que habremos de dar, antes de entrar de lleno en la metodología de análisis que hemos propuesto, consiste en hacer una lectura adicional de los afiches. Si en el cuadro precedente hemos encarado una primera lectura de lo que se denomina el mensaje lingüístico de los afiches promocionales de las películas, nos resta analizar los otros dos mensajes que nos deja la lectura de esos afiches-imágenes (Barthes, 1971). Por una parte, el mensaje icónico no codificado, el de la *imagen denotada* o literal, aquella que tiene que ver con lo inmediatamente perceptivo. Por otra parte, estamos también frente a un mensaje icónico codificado, el de la *imagen connotada* o simbólica, aquella que hace a los componentes culturales del mensaje. En síntesis, veremos para los distintos afiches los sentidos que pueden establecerse en esa relación entre el *mensaje literal* y el *mensaje simbólico*, actuando el primero de soporte del segundo; algo así como la relación significante-significado para el signo lingüístico. De hecho, este tipo de distinción, que es operativa sólo en términos de definición, va a quedar diluida en el análisis, salvo cuando específicamente diseccionemos la lectura en algún caso puntual queriendo distinguir el sentido dado, natural, propio de la fotografía (tomada como *mensaje sin código* bajo la abstracción de que no hubiera edición de la misma), de la *letra* de la imagen, es decir, de su sentido construido, connotado. También intentaremos ver los juegos o encubrimientos que se dan entre *sentidos dados* y *sentidos construidos*. (Barthes, 1971)

En las tres primeras películas, *Los caballeros de la cama redonda*, *los doctores las prefieren desnudas* y *Hay que romper la rutina*, las fotografías y sus arreglos, composición y edición se responde a una misma lógica y proyectan un mismo e inequívoco sentido. Es decir, las imágenes denotada y connotada se vuelven todavía más inescindibles. No hay prácticamente sentido dado sin sentido construido. Tenemos a dos hombres, cazadores furtivos de mujeres, frente a dos presas de cazas, que es en lo que acaba esa cosificación extrema de la mujer. Un sentido que termina de cerrar con los mensajes lingüísticos, sean estos los propios títulos de los films o las leyendas que acompañan a las dos primeras películas. Se trata de un refuerzo de ese doble sentido del humor picaresco que interpela al potencial espectador/espectadora y a su vez consolida la conexión de estas producciones con el género de revista —*revista porteña*— en boga en esos años. A la primera acompaña la leyenda «cuatro parejas y una cama redonda. ¡¡Cuidado adonde la ponga!!», en tanto a la segunda acompaña la leyenda «los doctores las prefieren desnudas... Y usted?» En ambos casos, la connotación sexual de la apelación refiere a un destinatario masculino que hace de la virilidad y de la heteronormatividad un valor superlativo y a su vez habilita el deseo de lo prohibido, a poder ir más allá —en la propuesta cinematográfica— de lo normado en torno al marco normativo de la fidelidad sexual monogámica.

Todo esto en un momento político ambiguo. Mientras que *Los caballeros de la cama redonda* se estrena once días después del triunfo del FREJULI en los comicios del 11 de marzo de 1973 sin calificación restrictiva acorde con cierto espíritu libe-

racionista de la reapertura democrática de efímera duración, *Los doctores las prefieren desnudas*, estrenada seis meses más tarde, ya aparece con calificación «Sólo Apta para Mayores de 18 años» (SAM18); esto mismo se repite en *Hay que romper la rutina*, estrenada a finales de agosto de 1974, ya con Isabel Perón presidenta y Miguel Paulino Tato, *el censor*, al Frente del Ente Nacional de Calificaciones Cinematográficas.

La imagen connotada y su soporte, la imagen denotada, de los afiches de las películas estrenadas entre 1975, con *Mi novia el...* y 1980 con *A los cirujanos se les va la mano*, todas con la tipificación SAM18, responden a una matriz prácticamente idéntica: el dúo capocómico o alguno de los dos, en caso de un protagonismo unipersonal, a partir de expresiones de sobre-gesticulación en clave picaresco-sexual, interpelan al espectador. Miradas de complicidad entre Olmedo y Porcel respecto a un destinatario fuera de campo -el público, en particular masculino- se complementan con el soporte necesario para la construcción explícita de sentido: unas actrices-vedettes-musas-partenaire con cuerpos exuberantes, generalmente semi desnudas presentadas bajo el tamiz de una serie de arreglos de edición fotográfica que buscan ponderar, insinuar o bien desdibujar determinadas partes de la anatomía femenina. En síntesis, una invitación desde la sexy comedia revisteril-picaresca a participar de un despliegue de deseos que prometen trasvasar la línea de lo permitido-normado, siempre reforzando la idea de que se trata de un viaje hacia ese lugar que sólo puede ser habilitado en una producción cinematográfica que desestabiliza lo normado, en una suerte de licencia ficcional. Por contraposición, las

últimas producciones de este ciclo, todas de 1981 —*Te rompo el rating*, *Las mujeres son cosas de guapos*, *Amante para dos*, *Un terceto peculiar*—, la imagen connotada se recuesta mucho más nítidamente sobre la apelación a la comedia de enredos que sobre aquello más idiosincrásico de la sexy comedia revisteril; aunque, en todos los casos, sin abandonar el guiño de connotación sexual centrado en las musas partenaires. Sea como fuere, la imagen connotada aparece construida a partir de la gesticulación de los capocómicos que apelan antes bien a la idea de enredo, que ahora sí desdibuja o encubre la connotación directa al apetito sexual masculino.<sup>15</sup>

Pasar del análisis de la fotografía-afiche promocional de los films a la indagación sobre las producciones cinematográficas nos traslada, como ya lo hemos planteado siguiendo a Roland Barthes, desde una lectura en clave de *haber-estado-allí* (esa ingenua sensación de poder encontrarse con una realidad capturada por la cámara fotográfica) a un *estar-allí* de la cosa. En otras palabras, nuestra fuente cinematográfica no es otra cosa que arte-ficción-creación. Así, vamos a trabajar con ambas series de films a partir de la metodología analítica que hemos propuesto comenzando por descomponerlos tanto en su linealidad, incidiendo en las unidades del lenguaje cinematográfico, como en su espesor, en lo que concierne a los aspectos temático, narrativo y estético.

---

15 Con excepción de *Los caballeros de la cama redonda* (1973) y *Te rompo el rating* (1981), todas las producciones de lo que hemos catalogado como “Serie A” fueron tipificadas como SAM18 («Sólo Aptas para Mayores de 18 años» o «Prohibida para menores de 18 años»).

## *Linealidad del film: las unidades del lenguaje cinematográfico*

En la serie A podemos trazar una distinción que, aunque arbitraria desde lo estrictamente cinematográfico, refiere a un contexto político de producción diferenciado entre un antes y un después del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Ahora bien, este criterio no intenta ser un parámetro clasificatorio, sino antes bien una puesta en contexto socio-histórico, ya que no parece haber una ruptura notoria en las condiciones de producción en cuanto a censura y/o restricciones gubernamentales; más bien, podríamos decir, que dichas condiciones son básicamente similares, teniendo en cuenta además que entre el gobierno de Isabel y los dos primeros años de la dictadura encontramos al frente del Ente Nacional de Calificaciones Cinematográficas al ya referido Miguel Paulino Tato, el *ensor*. Sin embargo, la ruptura definitiva con los últimos resquicios de Estado de derecho que estuvieron vigentes hasta el 24 de marzo de 1976 nos habilita a hacer, cuanto menos esta distinción. Por este motivo, analizaremos como un bloque las cinco primeras películas para, de inmediato, continuar con las catorce restantes de la serie.

En este sentido las cinco películas rodadas y estrenadas entre 1973 y 1975 pueden tomarse como una secuencia de una saga que responde a un formato prácticamente idéntico, un *standard*, si bien en *Mi novia... el* podemos encontrar algunos elementos que se desvían de ese estándar, pero sin apartarse del esquema general. Entonces: ¿En qué consiste ese esquema?

¿Cómo definirlo? Se trata de un trabajo de composición cinematográfica muy sencillo donde priman como códigos sintácticos o nexos entre secuencias y escenas la analogía, el contraste o la proximidad. Hay, por supuesto, transitividad, pero con un uso muy escaso del plano secuencia —y en tal caso de muy corta duración— primando los elementos (planos) amalgamados. En síntesis, el nexo que construye la transición entre planos y escenas consiste en la asociación de toda una serie de imágenes diferentes de una misma situación, de la cual cada una subraya un aspecto que se vincula a la siguiente.

Así, la puesta en serie supone un simple acople de planos —con abundantes planos medios y/o americanos— en un juego de campo/contracampo para los diálogos con acercamientos de cámara, primeros planos o primerísimos primeros planos para los *gags* y las gesticulaciones de los protagonistas cuando condensan el sentido de comicidad al jugar con el doble sentido, para habilitar el grotesco o bien para las escenas propias de la sexi-comedia cuando la cámara captura las distintas partes del cuerpo femenino —semidesnudos, de espaldas o frontal superior—, en tanto contrapunto o referente simbólico del mensaje/trabajo actoral. En esta lógica, la abundancia de escenas con las vedettes protagonistas o no protagonistas en números musicales de teatro de revista recubren y dan identidad a estos films en su composición tanto sintáctica como narrativa. De lo segundo, nos ocuparemos luego, pero en cuanto a la sintaxis cinematográfica, el formato de un plano general a cámara fija que abre los números revisteriles lo encontramos, por ejemplo, en la escena del número de la vedette «Corina Lafont» en *Los*

*doctores las prefieren desnudas*, en la primera escena-presentación de *Hay que romper la rutina*, también en la primera escena-presentación con un musical revisteril *strip-tease*, en este caso con cortes de cámara y luz difusa, en base a planos medios y acercamientos de cámara sobre senos y espalda, siempre con encuadres que desdibujan el desnudo integral (censurando el desnudo frontal de la cintura para abajo), así como la de *Mi novia... el*, también con una primera escena de un musical de teatro revista que tiene como vedette a Susana Giménez. En este caso, la secuencia está planteada como una suerte de juego campo/contra-campo conformado unas escenas compuestas por planos generales, medios y primeros planos del número musical centrados en la figura de la bailarina-vedette con primeros planos de Olmedo desplegando pensamientos lascivos *en off* dirigidos a la protagonista del espectáculo que presencia como espectador, con su característico exceso de gesticulación facial. Por último, en *Maridos en vacaciones*, también nos encontramos con los números revisteriles de las vedettes Ethel y Gogó Rojo; también con ese mismo juego de planos generales y acercamientos de cámara a las bailarinas, cambiando el encuadre y utilizando planos medios y planos cortos o cerrados, donde se alternan primeros planos, primerísimos primer plano y planos detalle para capturar las distintas partes que estructuran el número musical centrándose —resaltando y exaltando— las distintas partes del cuerpo de las vedettes protagonistas.

En resumen, en lo que respecta a la composición sintáctica de estos films, el nexa de transitividad más utilizado es el de los elementos amalgamados, distintos tipos de planos que, como

hemos visto en clave de lo que se conoce como *découpage* —por ejemplo, el campo/contracampo para los diálogos—, conforman una serie de elementos relacionados que dan forma a las escenas. También hemos insistido con otro tipo de códigos sintácticos muy utilizados en estos films, aquellos que tienen que ver con la analogía, la asociación y el contraste. Los nexos de contrastes, muy simples todos ellos, los tenemos *Los caballeros* entre los planos de las expresiones de voracidad sexual de los personajes de Olmedo y Porcel, versus un inicialmente recatado Tristán hasta que se *desata* y entonces el nexo pasa a ser la analogía. En *Los doctores...*, hay nexos de asociación y/o analogía desde las primeras escenas que plantean la amistad-complicidad entre los personajes de Olmedo y Porcel como la del encuentro en el bar donde Olmedo concreta la posibilidad de quedarse por una noche con el automóvil Mercedes Benz que debía entregar al comprador; pero también el contraste entre un Olmedo que se aventura a hacerse pasar por médico ante la escena del desvanecimiento de la vedette del teatro de revista y un Porcel que lo sigue pero se muestra temeroso de la osadía de su *compinche*. También en *Hay que romper la rutina* la construcción sintáctica a través del contraste es fundamental para la hilación de las escenas y la conformación de secuencias: las escenas de los nuevamente amigos-cómplices Olmedo y Porcel en el trabajo hablando permanentemente de sexo e intentando avanzar seduciendo en términos sexuales sobre compañeras de trabajo —básicamente en Olmedo, más osado en contraste con Porcel— versus las escenas de la vida matrimonial en las cuales sus pretensiones y fantasías sexuales son reprimidas por sus respectivas esposas. Ya en *Mi novia...* el nexo de contraste —y

narrativamente el conflicto— está planteado entre un Olmedo embelesado por la vedette-presuntamente travesti y otro Olmedo que quiere demostrar una masculinidad viril, heteronormada acentuando un perfil homófono. Por último, en *Maridos en vacaciones volvemos* a la recurrencia de los nexos de contraste entre los matrimonios aburridos y una sexualidad reprimida y que busca desatarse en los nuevamente amigos cómplices Olmedo y Porcel cuando sus esposas se van solas de vacaciones y se quedan *de Rodríguez*. Allí comienza entonces la búsqueda de lujuria, acentuándose el contraste.

¿Qué decir de la puesta en escena y de la puesta en serie de estas cinco películas respecto a la composición cinematográfica? Comencemos por lo primero para vincularlo con lo que hemos estado analizando, la puesta en cuadro. En general hay un consenso en la bibliografía (Martin, 1995; Casetti, Di Chio, 1991) respecto a que hablar de forma segmentada e inconexa de puesta en escena y puesta en cuadro es un artificio que sólo puede tener un sentido didáctico. En otras palabras, hay una interacción recíproca entre lo filmado como tal, aquello que da cuerpo al universo representado en la película y la forma en que ese universo es capturado por la cámara y lo vemos en pantalla. Esto es así porque la forma de filmar condiciona y pre-dispone lo filmado y la elección y disposición del universo que será capturado por la cámara es una condición básica de la que parte el trabajo de filmación. A su vez, la puesta en serie, el montaje, se verá condicionado por todo lo anterior, constituyéndose, en buena medida, en la consecuencia del tipo de puesta en escena y puesta en cuadro diseñado para la ocasión.

En estos films, la puesta en escena es indudablemente determinante de la puesta en cuadro que ya hemos analizado y de un tipo de montaje también condicionado por ésta. Ya hemos visto que la primacía de códigos sintácticos de asociación por proximidad y analogía o por contraste llevan a un trabajo de montaje simple, propios de un *raccord* clásico, donde los ensambles se vuelven secuenciales, se prescinde en general del plano secuencia (de los *travelling*) y los nexos de transitividad son producto de un trabajo de *découpage*.<sup>16</sup>

Así, la clave que dota de sentido al modo en que se utilizan las unidades del lenguaje cinematográfico está en la puesta en escena. Esto lo podemos constatar en cada una de estas primeras cinco películas que hemos analizados hasta aquí. El ambiente urbano, enclavado en la ciudad de Buenos Aires con locaciones fácilmente identificables del universo urbano porteño, combinando ambientes exteriores e interiores, desde calles céntricas con sus ruidos, luces, marquesinas y movimiento de personas y

---

16 Por *découpage* se entiende el desglose propio de la planificación del film a través del plano, unidad mínima del lenguaje cinematográfico; es decir, la descomposición o fraccionamiento de una escena en planos diferentes. En particular aquí hacemos referencia al uso del *découpage* —por oposición a un cine de montaje— para designar a un tipo de cine en el cual el sentido de las imágenes está contenido dentro de cada plano, por oposición a un cine que busca tal como los sostiene André Bazin «[...] la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones», lo que se da justamente en el proceso de montaje al confrontar o disponer unos planos con otros. Para un mayor desarrollo al respecto: Heredero, Carlos y Antonio Santamarina (1991). *Eric Rohmer*. Madrid: Cátedra, pp. 31-41.

vehículos hasta departamentos, teatros, bares y centros de trabajo. A su vez, la ambientación escenográfica suele ser bastante cargada: abundante iluminación para resaltar o subrayar las acciones de los protagonistas, permanentemente guiadas por una temática vinculada de una u otra forma a los cuerpos de las mujeres-partenaires que acaban definiendo los encuadres de cámara y una carga de sonido-ruido abundante, lo que incluye musicalización en *off*, sobre todo en las escenas de apertura o transicionales, para hilvanar el nudo dramático (enredo) o bien recurriendo a música en *on* (como parte de la escena).

En la apertura de *Caballeros de la cama redonda*, la puesta en escena y la puesta en cuadro constituyen una unidad inescindible: música en *off* pegadiza, cuyo propósito es marcar tanto el ritmo como la tonalidad de la comedia, salida de un cine de la calle corrientes de Buenos Aires, paseo de los matrimonios que vienen de allí por la calle Corrientes y entrada a un bar-restaurant con estética pop de los años setenta muy iluminado. Todo esto compuesto por un ensamble de planos que culmina en un plano secuencia vertical en el bar, con un movimiento de cámara desde un gran espejo redondo del techo hacia la mesa casualmente redonda que se encuentra justo debajo de éste, en la que están sentados las parejas, donde se destacan los protagonistas, Olmedo y Porcel. Aquí, la construcción de sentido se construye de forma analógica entre el título del film y el elemento *redondo* del espejo del techo del bar que a su vez es recuperado en el comentario que hacen los protagonistas sobre el espejo en el techo de una habitación en la película que acaban de ver. Este tipo de unidad entre puesta en escena y puesta en cuadro la

vemos también en la escena de la discoteca en la que tiene lugar la *presentación* de Moria Casán en el papel de novia-amante del dueño de la zapatería donde trabajan los protagonistas masculinos, que se construye a partir de un espectáculo musical con una cantante invitada. El decorado, las luces, el vestuario de los actores y actrices, la iluminación, el sonido constituyen una unidad junto a los encuadres con movimiento de cámara siguiendo a Moria Casán y los planos cortos de acercamiento en torno de su figura.

En *Los doctores las prefieren desnudas*, los decorados, vestuario de los personajes, iluminación y sonido se convierten en una variable explicativa central de los encuadres y el tipo de planos que configuran las escenas. Esto se ve con claridad tanto en las escenas-secuencias de la trastienda del teatro de revistas filmadas en los camerinos con las actrices semidesnudas del espectáculo de revista suspendido por el desmayo de la vedette protagonista, la iluminación fuerte y nítida, el decorado, las plumas y bikinis con lentejuelas en el vestuario femenino, los ruidos y un juego de primeros planos y planos detalle con movimientos de cámara que construyen un sentido expresivo inequívoco: el desborde y a su vez la autorepresión de una sexualidad masculina voraz llegan al paroxismo en clave grotesca. Ya en lo que sería el *núcleo dramático* de los enredos que se construyen sobre la actuación del falso médico y la falsa enfermera (Olmedo y Porcel respectivamente) en la clínica Barragán Iglesias, toda la puesta en serie que significa el decorado propio de un nosocomio con las enfermeras en trajes que muestran provocativamente el cuerpo y las pacientes femeninas desnudas

y/o semidesnudas mostrando sus cuerpos como sustento del accionar desaforado de Olmedo y Porcel está permanentemente atravesada por planos cortos sobre los gestos y expresiones faciales de los capocómicos, al igual que sobre los cuerpos de las pacientes y enfermeras, junto a planos detalles encargados de resolver las escenas planteadas. El mismo esquema lo vemos repetido en las escenas y secuencias de mayor contenido erótico sexual de *Mi novia... el* y por supuesto tanto en *Maridos en vacaciones* como en *Hay que romper la rutina*, cada una de ellas focalizadas respectivamente, en los números revisteriles de las vedettes Ethel y Gogó Rojo y en las escenas subidas de tono — *voyeurismo* sexual— del *centro de belleza*, escenario dilecto del enredo planteado.

En las películas que se filman después del golpe militar, analizadas desde la perspectiva del lenguaje cinematográfico, la nota más relevante es, sin dudas, la continuidad. Un formato que había mostrado éxito de taquilla y, consecuentemente, rentabilidad económica, debía continuar y en esto no encontró, como ya lo hemos mencionado, mayores escollos por parte de una censura que, aunque ahora aún más burocratizada, era asimismo continuidad del régimen político anterior.

Durante los tres primeros años del régimen dictatorial — entre 1976 y 1978—, llegando al momento paroxístico del Mundial de Fútbol '78, nos encontramos con títulos como *Los hombres piensan sólo en eso*, *Basta de mujeres*, *Las turistas quieren guerra*, *Fotógrafo de señoras* y *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo*. En todos los casos la puesta en cuadro es

una continuidad reproductiva del esquema anterior sin mayores cortes o censura en lo que se refiere a la exposición de semi desnudos femeninos: aperturas con música en *off* y/o en combinación con sonido en *on* de exteriores, como es el caso de una serie de planos secuencia iniciales que capturan la vorágine de la ciudad de Buenos Aires en sus lugares más emblemáticos (*Los hombres piensan sólo en eso* y *Basta de mujeres*), el seguimiento al coche en el que Olmedo y Porcel van al frigorífico en el que trabajan (*Las turistas quieren guerra*) o bien las panegíricas escenas de la final del Mundial '78 en torno al estadio River Plate de Buenos Aires (*Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo*). Por el contrario, en *Fotógrafo de señoras* la apertura es una sesión de fotos de modelos femeninas semidesnudas en un estudio fotográfico. También abundan, bien la contigüidad, bien el contraste entre escenas exteriores —parques, calles, ciudad— e interiores —apartamentos, oficinas, sets de televisión, teatros/cabarets o bares nocturnos— y el ensamble de planos en la construcción de escenas a partir de nexos sintácticos, fundamentalmente de identidad, analogía y proximidad, restringiendo la transitividad al *découpage* y reservando el plano secuencia para escenas muy puntuales relacionadas con lo erótico-sexual, en ese avance del dúo capo-cómico en su voracidad sexual sobre el cuerpo de las mujeres protagonistas en las más diversas situaciones; si se quiere, una marca registrada de esta saga.

Nuevamente, los nexos de transitividad, combinando *découpage* y sólo algunos planos secuencias aparecen en cada uno de los habituales números musicales de teatro revista o cabarets. Tal es el caso del protagonizado por Susana Giménez en

*Los hombres piensan sólo en eso* o el más propio de un *petit cabaret* protagonizado por Moria Casán y Adriana Aguirre al inicio de *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo*. Una mención especial merece tanto el trabajo de cámara como la puesta en escena de la secuencia de *Basta de mujeres*, en la que se recurre al dispositivo narrativo por el que Olmedo tiene un sueño erótico-sexual con la almacenera Doña Pancha —que «no lleva bombacha»— en el depósito de una despensa entre sacos de harina que se rompen durante el encuentro sexual, aportando una cuota de bizarría en clave de una copia degradada del neo-realismo italiano de Federico Fellini en su primera filmografía. Los primeros planos y los planos detalles vuelven a ser las unidades elementales en la composición cinematográfica de estas comedias de enredos con sus cuotas de sexy-comedia tanto en la definición de los *gags* cómicos de Olmedo y Porcel y en la de sus recurrentes gesticulaciones como en las escenas que inciden sobre los cuerpos desnudos o semi desnudos de las actrices vedettes. En general, hay una sobreabundancia de primeros planos o planos cortos e inclusive planos detalle en las repetidas escenas de voyeurismo y de avances sobre el cuerpo de las mujeres-presas de caza en *Las turistas quieren guerra* —escena de Olmedo y Porcel echados en el suelo del autobús para espiar por debajo de las faldas de las turistas—, en *Fotógrafo de señoras* —escenas en el vestuario del equipo de fútbol femenino donde Porcel hace sesiones de fotos y luego cuando se disfraza de mujer para reemplazar a la arquera que ha tenido un percance o en el episodio junto a una Camila Perissé semi desnuda que se quiere suicidar— y en *Encuentros muy cercanos con señoras*

*ras de cualquier tipo* —escena en la que Olmedo y Porcel espían a deportistas mujeres en los vestuarios—.

Las películas post 1978 no alteran el esquema anterior. Las hay en una línea más bizarra-grotesca cuando el protagonista es exclusivamente de Jorge Porcel —*Te rompo el rating, Custodio de señoras, Así no hay cama que aguante y Un terceto peculiar*— o más volcadas a esa picaresca propia de Olmedo en su papel de *conquistador* irredento de mujeres, pero siempre con contratiempos en el oficio —*Departamento compartido, Amante para dos*—; estrategias actorales que se fusionan cuando el protagonista es de ambos —*Expertos en pinchazos, A los cirujanos se les va la mano, Las mujeres son cosa de guapos*— denotando unas puestas en cuadro y unas puestas en escenas adaptadas a cada una de las estrategias pero que reproducen todo lo anterior. Así, observamos cómo en aquellos films donde el protagonista es sólo de Porcel, tanto la puesta en escena como la puesta en cuadro están fuertemente condicionadas por ese formato de sainete cuyo pivote es el antihéroe en el que abreva este actor. De este modo, los encuadres y los planos no están tan determinados por la gesticulación del rostro como en el caso de las protagonizadas en exclusiva por Olmedo (con el acompañamiento de Tato Bores como contrapunto) si no sobre la condicionante masa corporal de Porcel, por lo que los planos americanos toman el relevo del primer plano y el movimiento de cámara se torna más lento, pero siempre con la primacía del *découpage* sobre el plano secuencia como nexo de transitividad. Por cierto, este contraste es especialmente nítido cuando analizamos aquellos films en los que vuelve a imponerse la dupla, a excepción,

probablemente, de *Un terceto peculiar*, donde el esquema del *gordo torpe bonachón deseoso de mujeres a las que no puede acceder* es reemplazado por un personaje más dinámico y resolutivo, lo que implica también cambios tanto en la puesta en escena como en la puesta en cuadro.

Por último, cabe subrayar algunas escenas que condensan esa comicidad que toma como contrapunto a la mujer objeto-sexual; allí donde las actrices-vedettes pasan a ser enteramente cuerpos que se exponen y moldean. Tales son los casos de *Expertos en pinchazos* con la escena de las aplicaciones de inyecciones que hacen Olmedo y Porcel en la farmacia en la que trabajan o *A los cirujanos se les va la mano* en la escena final de los falsos cirujanos Olmedo y Porcel cuando dejan escapar el gas de la anestesia para dormir a las médicas Susana Giménez y Moria Casán y así *repartirse el botín* y abusar de ellas. Más allá del análisis del contenido y de la narrativa que se construye con estas escenas y que abordaremos en el próximo apartado, aquí cabe destacar una vez más la estandarización en la utilización de un tipo de lenguaje cinematográfico para la construcción de unas escenas que conforman el cenit de la comicidad-picaresca de estas producciones. Observamos que una y otra vez se trabaja con una combinación de planos medios con acercamientos de cámara que dan lugar a primeros planos y planos detalle, en particular cuando se trata de poner en valor el cuerpo femenino-sexualizado; todo esto, sobre la base de códigos sintácticos de proximidad, identidad y analogía y con una transitividad construida básicamente sobre el *découpage* combinado con unos pocos y muy breves planos secuencia en sintonía con esa

comicidad vinculada a una mirada siempre rápida, invasiva e intrépida del cuerpo femenino.

### ***Espesor del film: análisis temático, narrativo y estético***

Al indagar sobre el espesor de un film, nos encontramos con una unidad donde, en la práctica, resulta inconducente escindir lo temático de lo narrativo y aún de lo estético. De hecho, al analizar la composición de los films en cuestión a partir de las distintas segmentaciones propias del lenguaje cinematográfico hemos podido comprender el artificio que implica esta operación. En otros términos, nos encontramos con un fenómeno de multicorrelación explicativa entre la composición cinematográfica, en lo que hace a su lenguaje —a sus códigos sintácticos en sus tres niveles de presentación, *puesta en escena*, *puesta en cuadro* y *puesta en serie*— y los aspectos temáticos, narrativos y estéticos.

Así, el análisis de la linealidad de este conjunto de películas no tendría sentido si no abordáramos en profundidad la temática que los atraviesa en clave de la narratividad y de la estética que los definen. Por este motivo, lo primero que necesitamos es presentar tanto los ejes temáticos o tópicos que vinculan a los 19 films de la serie A abordados en tres sub-series: del inicio al golpe de Estado (1973-1976), de allí al momento del *Mundial '78* y de ese entonces al año 1981 cuando se completa la serie.

En los cinco films de la primera sub-serie, nos encontramos con un núcleo temático inequívoco: la infidelidad masculina dentro de un prototipo de matrimonio indefectiblemente mo-

nogámico atravesado por el tedio y la rutina, en un ambiente de clase media urbana que toma como cuerpo real a la ciudad de Buenos Aires. En otras palabras, un ambiente de indudable alienación donde trabajo, obligaciones sociales y familia le dan forma a unos matrimonios desprovistos de vínculos afectivo-sexuales que los vuelvan insostenibles, pero que aún así no deriva en unos conflictos-crisis que acaben en ruptura. Más aún, no se llega a la ruptura gracias al recurso a la infidelidad o bien a esa *licencia* temporal a la que puede acceder el varón por derecho propio, digamos, consuetudinario. Se trata de una auténtica válvula de escape masculino-patriarcal-pequeño burguesa; por cierto, en un planteo donde la búsqueda del disfrute sexual que no se encuentra en el matrimonio es un problema exclusivamente masculino, cuya solución es el *bulín*, las amantes o bien el *voyerismo*, fundamentalmente, del mundo del teatro de revistas. Así, la alienación de la que son presos los protagonistas masculinos —Olmedo y Porcel por antonomasia— no es puesta en cuestión, sino antes bien recubierta con otra mercancía-fetichismo más del capitalismo tardío: las mujeres reducidas a objeto ornamental o de goce para el hombre patriarcal. No obstante, en todo este cuadro emerge también de manera inequívoca una tipología social que viene a darle forma al conflicto por la vía de una oposición/contraste con el medio y que habilita la figura del antihéroe. Los personajes de Olmedo y Porcel, cada uno en su modalidad, están siempre revestidos de un poder adquisitivo limitado a una clase *media-media* y a una estructura social que tiene a la familia y al matrimonio tradicional como pilares del orden social. De este modo, sus anhelos y deseos en térmi-

nos de *mujeres y dinero* se transforman necesariamente en un objetivo clandestino destinado, más pronto que tarde, al más completo fracaso, en una suerte de dialéctica involutiva. Esto se debe, en términos foucaultianos, al accionar permanente de los *dispositivos de seguridad* que, frente a cualquier desvío de la norma social imperante, procuran reestabilizar el sistema, por lo que sólo se autorizan esas pequeñas licencias-aventuras en la forma de la infidelidad masculina ocasional con sus debidas proyecciones oníricas.<sup>17</sup>

En cuanto a la narrativa, no se dejan resquicios para concesiones: tarde o temprano todo vuelve a converger en el matrimonio y la familia oficial, mientras que la *aventura* quedará en poco más que una *noche de borrachera* o bien, como ya lo hemos sostenido, en el plano del deseo-onírico; en síntesis, la estructura de estos guiones, indefectiblemente, cierra el conflicto con un *eterno retorno* al origen. La comicidad, por su parte, se vuelve tributaria de dicho esquema en clave de comedia de enredos. En definitiva, equívocos, confusiones y enredos nutren las aventuras del dúo capo-cómico, a partir de unos anti-héroes que presumen de *tipos piolas* o *vivos*, ya entrados en los cuarenta años, porteños y de clase media, pero con cierta falta de oficio y dinero que los lleva a cometer no pocas torpezas, siempre tamizadas por la comicidad y una ambición desmesu-

---

17 Michel Foucault considera a la intervención de los *dispositivos de seguridad* sobre esa masa amorfa pero dotada de sentido político, que él identifica con la figura de la *población* en clave biopolítica, como el procedimiento por excelencia de la *gubernamentalidad* (López, 2014).

rada por conquistar a estrellas-vedettes, *femmes fatales*, que no se encuentran a la altura de sus posibilidades.

En esos enredos, cada uno de los protagonistas desempeña un rol definidamente estereotipado que da forma al personaje al tiempo que define los vínculos y complicidades entre ambos. Este formato de *Jorge y Alberto* constituye la marca identitaria de la saga: Porcel, siempre condicionado por el sobre peso de su físico, da cuenta de un *gordo cuarentón* torpe y pícaro a la vez, pero *bonachón*, envuelto en una suerte de obsesión sexual con mujeres a las que no puede acceder; Olmedo también cuarentón y ávido de mujeres toma la forma de un típico porteño fanfarrón que esconde las torpezas propias de un falso galán. En ambos casos, los personajes se encuentran con una serie de obstáculos que se interponen con el objetivo a alcanzar: no cuentan con el suficiente dinero-poder que les permitiría compensar una edad que los separa de las mujeres con las que pretenden vincularse, un físico que tampoco les acompaña y un capital simbólico, prestigio-poder, del que carecen. He aquí un mensaje inequívoco destinado al público de clase media —particularmente masculino— que consume este producto y en el cual acaba reflejado de la mano de los personajes protagónicos: como los desvíos y/o fantasías de poder superar sus limitadas condiciones vitales sólo les está dado en el plano onírico-imaginativo, esta superación sólo pueden tomar visos materiales en términos de algún tipo de licencia temporal, de tipo vacacional, pero que aún así sucede a riesgo de poner en juego sus precarias situaciones de clase *media-media*, propias de una moral pequeño-burguesa convencional.

Es así como estos personajes se construyen en base a la figura del antihéroe pícaro y pretencioso a la vez, lo que nutre a la trama argumental de cierto grado de ingenuidad como contrapunto de los elementos pícaro-sexuales que dan pie a la humorada propia de la *sexi-comedia*. En esta presentación, emergen con claridad ciertas figuras narrativas recurrentes en los guiones de estas cinco películas de la primera sub-serie. De un lado, el hombre, heterosexual por antonomasia, insaciable de sexo, cazador de mujeres; del otro lado, mujeres-objeto de tipo escultórico incitadoras del deseo fálico-masculino, presas de caza de los hombres, *femme fatales*, oscuro objeto de deseo para ese *hombre común*. El otro tópico que complementa este diagrama es la contraposición entre *mujer-madre-esposa*, desprovistas de cualquier connotación sexual vinculada al deseo y *mujer-vedette-bataclana* completamente cosificada y sexualizada en función del deseo y goce masculino. En resumen, estamos frente a una narrativa que explota hasta el extremo un binarismo que opone hombres vulgares movidos por un deseo sexual obsesivo, con mujeres bellas, jóvenes, exuberantes sexualmente e incansables incitadoras del deseo masculino.

Al abordar el plano estético, lo primero que debemos considerar es el encuadre de los planos exteriores, propio del ambiente urbano de la ciudad de Buenos Aires, circunscrito a su vez al centro porteño (avenidas Corrientes y 9 de Julio) y a ciertos barrios como Recoleta, barrio Norte, Palermo, Retiro o Belgrano. Los espacios interiores alternan departamentos ambientados en un estilo moderno-funcionalista propio de los años setenta con bares, pubs bailables, cafés-concert, teatros con sus camerinos

y oficinas/centros de trabajo. En definitiva, vemos un contraste entre espacios interiores con iluminación más bien intensa en tonalidades brillantes y espacios exteriores urbanos marcados por el tumulto, luces y ruido de avenidas comerciales, parques o plazas con concentración de personas y movimiento ya sea en momentos nocturnos —con especial impacto de las luces de marquesinas, vidrieras, automóviles, etc.— o diurnos. En particular, impulsado por las necesidades narrativas propias de la sexi-comedia, un espacio interior dilecto en la composición de las escenas es la habitación matrimonial con la *cama doble* como eje focal. Producto de esta ambientación, los protagonistas masculinos aparecen vestidos para la ocasión de la “conquista” en clave elegante-sport —no hay lugar para el desnudo masculino—, mientras que las protagonistas femeninas combinan una vestimenta acorde con el objetivo de poner en valor sus cuerpos que, en los momentos más sexualizados de la trama, se combina con semidesnudos, principalmente senos —ropa interior minimalista, encajes, tanga— o desnudos completos en tomas de perfil o de espaldas —jamás frontal completo, evitando enfoques de la cintura para abajo— con variados acercamientos y alejamientos de cámara y todo tipo de elementos decorativos, como brillantinas y un ultra abundante maquillaje, que se plasma en el cuerpo femenino.

Ahora bien, si en el nivel de la puesta en escena y en la puesta en cuadro hemos analizado el conjunto de imágenes que se construyen entre personajes y ambiente, atravesados por unas temáticas y unas narrativas recurrentes, necesitamos ahora unir todo esto en la puesta en serie. Entonces veremos qué es lo que

hace el montaje al unir planos para dar cuenta de un contexto vital, es decir, de unas presencias que se articulan y que al mismo tiempo nos hablan de unas ausencias.

Poner en serie es sinónimo en términos técnico-cinematográficos de montaje; es decir, se trata de unir trozos de película, un ensamble físico de imágenes que nos remite a una sintaxis propia del lenguaje fílmico. Entonces, se entablan relaciones que se entremezclan, que dialogan de forma no lineal, sino, antes bien, multiplicativa. Ahora bien, debemos preguntarnos qué tipo de asociaciones se construyen a través del montaje de los films analizados. En particular, habrá que distinguir si, en términos globales, priman las asociaciones por identidad, proximidad o acercamiento (transitividad) propias de la espectacularidad del cine clásico *hollywoodense*, donde cada fragmento se integra perfectamente en el que sigue, sin rupturas, o bien las que marcaron la identidad originaria del cine ruso de los años veinte o de la *nouvelle vague* francesa de los años sesenta, donde prima el tipo de asociación neutralizada, a través de universos fragmentarios, inconexos, yuxtaposiciones o bien directamente caóticos, laberínticos y dispersos. Se trata, en definitiva, de las distintas visiones del mundo que se proyectan en términos ideológicos, siguiendo la línea de los estudios culturales en el sentido de cómo nos interpelan las ideologías en la esfera de lo imaginario y de cómo se constituyen los sujetos en relación a los diferentes discursos que los atraviesan (Hall, 1983, p. 180).

En los casos que nos ocupan, el tipo de montaje en clave de linealidad identitaria o por proximidad/identidad estructura cada uno de estos films. En otros términos, asistimos a una

primacía del *découpage*, puesto que cada escena se fracciona en planos diferentes dotados cada uno de ellos de su propio sentido, sobre el montaje de tipo ideológico donde la contraposición de planos construye el sentido. Esto lo vemos en momentos de desequilibrios de la narración. A modo de ejemplo, podemos verlo en *Hay que romper la rutina* (1974) en la secuencia donde se resuelve la posibilidad de contratación de Olmedo y Porcel como expertos en un centro de belleza femenina, núcleo conflictivo de la película: se pasa de una primera escena en la que Alberto y Jorge, despedidos de sus trabajos por propasarse sexualmente con una empleada, exploran la posibilidad de acceder a un puesto de trabajo en el referido centro de belleza para lo cual, necesitados de unos currículos acordes con el puesto, engañan a un par de postulantes *gay* dotados de los requerimientos exigidos. Allí, el montaje por identidad-proximidad-contigüidad es clave para construir una secuencialidad lineal, dando cuenta de un universo compacto del cual nada se escapa.

Otra variante de montaje en el cual también se facilita la orientación y seguimiento lineal de la trama argumental por parte del espectador es sin duda la composición de la secuencia inicial de *Los caballeros de la cama redonda* (1973), cuando al inicio del film nos encontramos con una escena en una confitería del centro porteño con un espejo redondo en el techo de estilo pop-funcionalista que es presentado a partir de un *plano contrapicado* y al comentar la película que vienen de ver las tres parejas amigas se hace referencia a un dormitorio con espejo arriba de la cama. Aquí, se construye una suerte de elipsis cine-

matográfica para anticipar o inducir la búsqueda por parte del espectador de la *cama redonda* que forma parte del título del film. Entonces, estos elementos asociación por analogía, similares, pero no idénticos —cama redonda, dormitorio con espejo en el techo, espejo redondo en el techo de la confitería— brindan al espectador una primera orientación y agilizan la trama argumental.

En otro de los films, *Los doctores las prefieren desnudas* (1973), la secuencia que componen las escenas iniciales desde que Olmedo recibe la orden de su patrón de entregar el Mercedes Benz de la concesionaria en la que trabaja, la picaresca de posponer la entrega para el día siguiente, engañando al cliente, el encuentro con su amigo Porcel en el bar donde paran habitualmente y la planificación del dúo para concretar una salida con mujeres, previa obtención del dinero necesario —engaño mediante de Porcel a su hermano médico, a quién logra sustraerle el efectivo—, dan cuenta de esa linealidad en un montaje por proximidad e identidad, poniendo en evidencia un planteamiento tan homogéneo como compacto. Asimismo, nexos por analogía y proximidad/transitividad son utilizados en *Maridos en vacaciones* (1975) para darle forma al núcleo conflictivo que desata la trama una vez que los maridos que se quedan *de Rodríguez* son enviados por su jefe al restaurante donde se encuentra el cliente Sagastume para que firme la póliza de seguros. En esas circunstancias es cuando conocen a las vedettes Ethel y Gogó Rojo que primero rechazan las proposiciones que éstos les hacen para luego rectificar cuando constatan que tienen cierta relación de confianza con el empresario de espec-

táculos Sagastume, de quien anhelan alguna contratación. La resolución se da aquí por la vía de las analogías, proximidades y transitividades, dando cuenta de un modelo de ensamble de imágenes/planos, propio de unas estructuras sintáctico-discursivas que, fundamentalmente, por la vía del referido *découpage*, construyen, una vez más, ese mundo compacto, sintético, simple y homogéneo propio de la narrativa de estas producciones.

Pues bien, los films analizados y en general el conjunto de sexicomedias de Olmedo y Porcel remiten netamente al formato de ensamble/montaje de tipo hollywoodense más elemental dando lugar a un universo compacto, fluido y sobre todo homogéneo —la heterogeneidad de elementos que no se integran o reconocen relaciones precisas está fuera de este universo a no ser que cumpla la función ejemplificadora del *contraste purificador*— volviéndolo todo perfectamente reconocible. Todo esto supone, a su tiempo, unos guiones enteramente estandarizados que proyectan una reconocible continuidad entre unos y otros films. Además, el espectador es introducido en una *zona de confort* donde no debe hacer esfuerzo alguno para identificar unas tramas narrativas construidas sobre esquemas muy básicos, de equívocos y enredos, así como tampoco deberá hacerlo respecto de los personajes-arquetipos, ni tampoco habrá de sorprenderse con esa cierta laxitud para ir un poco más allá de los límites autorizados en materia erótico-sexual. En otras palabras, estamos frente a unos permisos vacacionales, de descarga autorizada, que tienen fecha de inicio y de finalización para acabar restituyendo indefectiblemente la moral tradicional imperante.

Antes de dar el salto a la segunda subserie (1976-1978), debemos hacer una mención especial al caso del film *Mi novia el...* (1975) con Alberto Olmedo y Susana Giménez en los roles protagónicos; es decir, en esta ocasión sin Jorge Porcel quién sólo hace una breve aparición en lo que se denomina un cameo. Aquí, la propia temática se aparta de la sexi comedia arquetípica del resto de la filmografía, no sin una inequívoca vinculación con el conjunto en esa tensión u oposición vicio/virtud que nos remite al binarismo del tipo Juliette/Justine de la obra del Marqués de Sade (1787/2019). En rigor de verdad se trata de una adaptación de la película alemana de 1933 *Viktor und Viktoria*, dirigida por el realizador Reinhold Schünzel.

El guión está construido en torno a un encuentro casual entre Alberto -un empleado que está transitando la treintena, trabaja como supervisor de una pequeña fábrica textil, vive con los padres y tiene una novia a quién aún no le ha propuesto matrimonio- y una vedette que oficia de travesti sin serlo, Susana Giménez, para poder trabajar en *cabarets* porteños. Por cierto, la locación elegida para el rodaje merece una mención especial: el desaparecido pasaje Seaver, por cierto, la travesía más parisina de Buenos Aires situada en la convergencia de las calles Cerrito, Carlos Pellegrini y Posadas con la Avenida del Libertador —antiguo barrio del Socorro— en lo que en la actualidad es la entrada a la Autopista Illia. Allí se situaban una serie de bares nocturnos y cabarets, donde supo actual el legendario actor transformista Jorge Pérez *Evelyn*, a quién originalmente se ofreció el protagónico de la película, que luego recayera en Susana Giménez, pero que la censura lo acabó impidiendo.

La trama argumental parte del encuentro iniciático de Alberto y la vedette-travesti, que simula travestirse de mujer para actuar haciéndose pasar por varón fuera del escenario, en una circunstancia bien significativa: se da con motivo del festejo de una «despedida de soltero», con todo los rituales machistas y patriarcales que puedan caber, llevando al novio sucio y medio desnudo en el maletero de un coche por la calle Corrientes para dejarlo en ese estado en el obelisco porteño mientras el grupo de amigos, entre los que se encuentra Alberto (Olmedo), terminan la noche en un cabaret o bar nocturno, por cierto, del referido pasaje Seaver. Allí, la barra de amigos asiste al espectáculo del presunto travesti Dominique que acaba por deslumbrar a Alberto. Sin embargo, este deslumbramiento/descubrimiento toma inicialmente la forma de un brote homofóbico que deviene en una apuesta por parte de sus amigos para poner a prueba su virilidad, hombría y heterosexualidad: conquistar a Dominique para después «fajarlo» (golpearlo, en lunfardo porteño). Ahora bien, aquí deviene el núcleo conflictivo de la película ya que Alberto no logra cumplir con el desafío y, por el contrario, entabla una relación amorosa con Dominique para finalmente descubrir que, en rigor de verdad, se trata de una mujer, una vedette que, necesitada de trabajo, actuaba como travesti mujer y disimulaba su condición de mujer vestida y ataviada de varón.

Si hasta aquí la narrativa descansa sobre la procacidad en las palabras y en el comportamiento burdamente machista y homofóbico —grotesco, por momentos— de Olmedo y de su entorno de amigos, la narrativa da un giro para mostrar el lado sensible y hasta romántico de Alberto, sobre todo cuando se

siente *aliviado* al saber que Dominique es, en realidad, Susana, una mujer en términos anatómico-biológicos y que él no transgredió esa hegemónica masculinidad heteronormada. Entonces, hay una aparente exploración, muy superficial, de los *fantasmas* o pulsiones homosexuales que atraviesan la sexualidad masculina, pero que será inmediatamente obturada. Ya a esta altura del guión es evidente la estrategia narrativa: Alberto es ante todo un *actante*, un elemento indispensable, insustituible de la narración por la contribución que realiza para que ésta avance hacia un lugar muy preciso. Así, cuando Alberto se ve inmerso en esta nueva relación que pretende ser clandestina, unas fotografías que aparecen en una revista de espectáculos rompen el secreto y la consecuencia inmediata es el repudio, violencia incluida, que recibe por estar saliendo con un *marica*, con el travesti Dominique. En estas circunstancias, Susana mantiene el secreto del personaje para darle realidad a un número musical del que, en buena medida, depende económicamente.

Aquí el giro dramático toma aún más fuerza cuando la propia familia de Alberto se entera del *affaire* —su novia oficial incluida— por lo que, dada la deshonra, lo compele a casarse para resolver el desaguisado. Alberto, que tiene una suerte de lucha interior al respecto, sucumbe finalmente a la presión de amigos y familiares y se casa. Entonces, la estructura narrativa descubre su perfil parabólico, moralizante y autorepresivo: si el film se abría con una imagen de Olmedo como espectador en un teatro de revista donde la vedette era justamente Susana, luego devenida Dominique, ahora, en el final de la saga, asiste con su futura esposa y familia —despedida de solteros me-

dian­te, en otra imagen asociada a la del comienzo del film— a otro teatro/espectáculo de revista donde la vedette también es Susana, no Dominique. Los diálogos finales entre Alberto, la suegra, la esposa, etc. muestran un renovado desprecio público de Alberto por Susana, afirmando que debe ser una “reventada” para, finalmente, en una suerte de reflexión interior, avergonzarse de sus propias palabras, así como de su falta de valentía y decisión para sostener la relación con la vedette. De hecho, la reflexión final de Alberto previa a la fijación de la imagen que antecede a los créditos es un «¡Qué boludo!». No obstante, es un «¡Qué boludo!» interior, en un diálogo consigo mismo absolutamente resignado al imperio de la moral vigente. Una vez más, las aventuras de estos personajes, que rompen circunstancialmente lo normado en términos de moral sexual monogámica, son sólo eso, unas aventuras finalmente mal avenidas que acaban reducidas al recuerdo y a su proyección onírica.

En cualquier caso, la estrategia narrativa utilizada merece ser analizada. La clave la encontramos en el personaje de Alberto, que complejiza el arquetipo más sencillo manejado hasta entonces del *piola cuarentón* que se ve envuelto en problemas por su afán de conquistar mujeres para convertirse en un *actante* que moviliza la dimensión de un deseo inconfesable y desautorizado por la moral sexual imperante, absolutamente desviado de la *doxa*.<sup>18</sup> Así, el personaje interpretado por Olmedo,

---

18 Aquí se utiliza la categoría *doxa* en términos de aquello de lo que nadie cree que merezca ser relatado u explicado como tal por considerarlo un hecho dado y por tanto incuestionable. En francés, siguiendo a Pierre Bourdieu: «ce qui est admis comme allant de soi» (Bourdieu, 2002, p. 39).

contrariado por una estructura tanto psíquica-personal como socio-cultural y hasta política —en términos de Foucault- que condena cualquier tipo de relación afectivo sexual que no se enmarque en los parámetros heteronormados, se encamina a un cierre que pretende ser moralmente ejemplificador: no cabe otro camino para los *hombres de bien* en contraposición al mudo de la *desviación* o *degeneración* que el matrimonio tradicional, el hogar, la vida familiar y el trabajo. En resumen, *tradicción, familia y propiedad*.

Entonces, si la puesta en escena y la puesta en cuadro construyen de manera inequívoca esta narrativa, será la *puesta en serie* la que termine de amarrar el *paquete* para que todo quede *atado y bien atado*. La estrategia del montaje transparente de imágenes/planos de este tipo de producciones responde a una serie de universos variopintos pero siempre articulados, de manera que nada pueda escapársele al espectador del camino trazado por el realizador/guionista en ese contraste al que hemos aludido al comienzo de este abordaje en referencia a la obra del Marqués de Sade: la tensión virtud-normalidad versus vicio-desviación que el film resuelve indefectiblemente a favor de la primera en un triunfo aplastante de la *sociedad de orden*. Por este motivo, no priman aquí tanto las asociaciones por identidad o por proximidad sino más bien aquellas que se dan por analogía, asociación y por contraste: Susana es la vedette del teatro de revista al principio y al final del film, pero, análogamente, es el falso travesti Dominique en el núcleo conflictivo del guión, por lo cual la analogía y el contraste fueron la solución narrativa más explotada y hasta, podría decirse, sobreex-

plotada. No obstante, hay en este film, con una narrativa algo más compleja que el resto de los analizados en esta sub-serie, un cuidado especial para evitar, insistimos, dejar retazos o fragmentos del mundo sin integrarse o reclamarse recíprocamente. Esto muestra simplemente un mayor cuidado en la composición de imágenes antes que una elección deliberada por el montaje transparente propio del cine clásico en contraposición con lo que se conoce en el cine moderno —finales de los años cincuenta en adelante— como *falso raccord* (Casetti, Di Chio, 1991, p. 136).

En lo que respecta a los filmes de la segunda sub-serie (1976-1978) no puede dejar de trazarse la conexión narrativa que vincula a *Los hombres sólo piensan en eso* (1976) con *Las turistas quieren guerra* (1977), ambas dirigidas por Enrique Cahen Salaberry, así como el salto *cualitativo* que puede apreciarse en *Encuentros cercanos con mujeres de cualquier tipo* (1978), dirigida por Hugo Mosser. En este último film se rompe con esa aparente neutralidad socio-política que caracterizó hasta entonces al tratamiento ideológico de estas producciones, inscribiéndolo en los momentos culminantes del Mundial '78, lo que da lugar a una narrativa signada por una argentinidad tan festejada como artificiosa que vuelve muy forzado su encaje en el esquema de estas sexicomedias.

Observemos ahora la organización narrativa de *Los hombres sólo piensan en eso*. Una vez más, se trata de una comedia de enredos en base a un guión con un esquema de encadenamientos conflictivos, aunque en este caso algunos nexos son resueltos de manera muy defectuosa. La falta de verosimilitud recurrente en

distintas situaciones no logra ser subsanada ni por los recursos propios del grotesco, ni del absurdo, quedando al descubierto la defectuosidad del guion. La historia se construye en torno a tres buscavidas, estereotipos del *chanta* porteño, que viven de pequeñas estafas o engaños y que, por puro azar, al entrar en un restaurante donde iban a comer sin pagar haciendo una de sus escenas habituales, el primero de ellos en hacerlo, Palomita, al ser el primer cliente que ingresa en la noche del veinte aniversario de una compañía de turismo, resulta beneficiado con un viaje a Caracas —dos billetes aéreos y 500 dólares— y la invitación para los tres a la cena-celebración. Pero a consecuencia de los excesos que comete Palomita a lo largo de esa noche de gula y lujuria acaba con un paro cardiorrespiratorio que le provoca la muerte cuando se encontraba acostado con una prostituta. Por su parte, Jorge y Alberto, sus *partenaires*, asistirán esa misma noche a un espectáculo de teatro de revista —como siempre, sin pagar, engañando al empleado acomodador del teatro— protagonizado por *Susana*, una vedette *infartante* que, casualmente, acabará por develarse como la hermana de Palomita.

El desequilibrio en la trama argumental ocurre cuando, al salir del teatro, Jorge y Alberto pasan por el cabaret en el que se encontraba Palomita y una de las prostitutas les avisa que Palomita se estaba sintiendo mal; luego van hacia su encuentro y un moribundo Palomita les recomienda que, en su calidad de amigos, se encarguen de cuidar y proteger a su hermana. Así, la comedia da pie al encuentro de Susana con Jorge y Alberto, quienes no pueden creer que se trate de la vedette del espectá-

culo que frecuentaron. Susana se queda con el premio de Palomita y los nuevos “protectores” de Susana deciden sustituir a Palomita en una partida de póker arreglada —que ya tenía concertada— de la que saldrán intimidados al descubrirse que jugaban con mazos marcados. Frente a esta situación y dada la misión de cuidar a Susana deben sortear quien de ellos la acompañará a Caracas. En el sorteo Alberto resulta beneficiado como acompañante de Susana; no obstante, Jorge terminará viajando también ya que al acompañarlos al aeropuerto logra, también por azar, que un pasajero le pida que le sostenga sus pertenencias para ir previamente al baño, con lo cual se hace con un pasaje para embarcar.<sup>19</sup>

Recién entonces se despliega el núcleo conflictivo de la comedia picaresca/sexicomedia. Ya en Caracas, el trío decide alojarse en un gran hotel internacional cinco estrellas, típico de los años setenta, en un ambiente de potentados empresarios vinculado al *boom* petrolero de finales de los años setenta, de hombres de negocios y bellas mujeres extranjeras. Es allí donde tiene lugar un encadenamiento de enredos y equívocos que construye una trama conflictiva en torno a unos cuidadores/protectores que se comportan como vulgares proxenetas para intentar que Susana conquiste a algún potentado petrolero. Pero, en lugar de un petrolero quien pone los ojos en Susana

---

19 Aquí la falta de verosimilitud en la resolución de este nexos es total, ya que resulta absolutamente inverosímil que una persona pueda embarcar en un vuelo con un billete a nombre de otra persona, aun valiéndose de su pasaporte, dado la falta más absoluta de parecido físico entre una y otra, como es el caso de esta película.

y ella en él es un joven apuesto, aunque también rico empresario, pero no petrolero sino dueño de una *afamada* agencia de publicidad y producciones audiovisuales. Los enredos recién se irán resolviendo una vez que Susana confiese que ha estado formando parte de una farsa debido a sus carencias económicas y su pretendiente la perdona dando curso a un despliegue de amor romántico triunfal, lo que la lleva a permanecer en Caracas junto a su novio, mientras que los antihéroes Alberto y Jorge regresan a Buenos Aires tal como llegaron, no sin antes haber dado rienda suelta a todo tipo de picarescas siempre inscritas en el eje sexo-mujeres. A modo de síntesis, la estructura narrativa del film sería la siguiente:

1º- Presentación: Desde las escenas iniciales en las que aparecen los tres amigos, Palomita, Alberto y Jorge, haciendo números callejeros para luego pedir dinero —en un oficio que podría leerse como de *trileros*— hasta los intentos de comer en restaurantes sin pagar, previo al premio que obtiene Palomita, tenemos la caracterización de los personajes en clave de búsquedas, en tanto anticipación de las situaciones de enredos en las que prontamente se verán involucrados Alberto y Jorge.

2º- Desequilibrios: Se articulan con arreglo al azar, la fortuna o la mala fortuna, la obtención del premio, el haber asistido al espectáculo revisteril de Susana, la muerte de Palomita, la amenaza de los jugadores mafiosos a los incautos Alberto y Jorge y el viaje a Caracas del trío Susana, Alberto, Jorge.

3º- Núcleo conflictivo: Comienza con el desafío para transitar la estadía en un gran hotel internacional sin dinero, para

lo cual Alberto y Jorge devienen en una suerte de proxenetas sin oficio que buscan explotar la belleza de Susana.

4º- Resolución: Será el amor romántico aquello que redima tanto a Susana como, subsidiariamente, a sus eventuales socios de los proyectados engaños y aporte el “final feliz” para una Susana que sale de su situación de marginalidad en un sector más bien periférico del mundo de la revista porteña por la vía de ese *príncipe* que se apresta a rescatarla y convertirla en *princesa*, al tiempo que sus *protectores* cómplices devienen meros bufones, sin maldad, pero con acreditada torpeza y regresan al *origen* (Buenos Aires).

En cuanto al guion cinematográfico de *Las turistas quieren guerra* debemos subrayar que aquí se devela un desplazamiento en la organización narrativa hacia una mayor vinculación entre los componentes básicos que nutren esta suerte de saga picaresca en clave de sexi-comedia y una más nítida definición socio-cultural de clase media-media porteña. Esto se traduce en unas coordenadas espacio-temporales que condicionan el núcleo conflictivo: en este caso estamos frente a dos porteños prototípicos en versión estilizada —casados, de entre treinta y cuarenta años, subsumidos en sus rutinas laborales— que, de buenas a primeras, son embaucados y se dejan embaucar para trabajar como guías turísticos en esa Argentina de la apertura económica externa de los primeros años de la dictadura. Entonces, la presentación que se hace de una Buenos Aires orgullosa de esa idiosincrasia porteña que deviene en argentinidad es clave para entender por qué los extranjeros/as llegan masivamente a una suerte de país de fantasía pintado en estilo *naïf*,

acorde con la imaginería política de la dictadura. En otros términos, se trata de una operación que busca ocultar el carácter ideológico de lo social. Todo esto da pie para mostrar las obras preparativas del mundial de fútbol '78; por cierto, adelanto de la película que sigue en esta saga, donde la promoción del mundial y su concomitante nacionalismo/argentinismo irrumpen definitivamente en escena como respuesta a la campaña antiargentina de la que hablara la dictadura para referirse a las denuncias y reclamos por las violaciones a los DD. HH. que se hacían desde el extranjero. También reaparecen locaciones de la ciudad de Buenos Aires utilizadas en películas anteriores, como el ya referido Pasaje Seaver, para mostrar ese costado parisino-Montmartre de los cabarets de la noche porteña. Estos espacios actúan también de soporte para humoradas como la de una visita engañosa por parte de un contingente de jóvenes extranjeras guiadas por el dúo capocómico a un supuesto castillo que acaba siendo un hotel alojamiento, momento en el cual Olmedo, ante los ruidos/gemidos que se escuchan desde una de las habitaciones, explica que se trata de la «sala de torturas», en consonancia directa con las prácticas terroristas de la dictadura. Veamos entonces la estructura narrativa del film:

1º- Presentación: Se trata de tres grandes secuencias compuestas de una serie de escenas asociadas por analogía/identidad y por contraste/proximidad. En la primera secuencia se muestra a Jorge y Alberto, amigos inseparables, en el frigorífico donde trabajan desempeñando labores de supervisión y contralor de ganado. La segunda secuencia los encuentra en el departamento de uno de ellos —viven en el mismo edificio—

con sus respectivas esposas que también son amigas. Allí, la esposa de uno de ellos inicia una conversación sobre una vecina cuyo marido trabaja en una empresa de publicidad, poniendo en valor esa actividad. Allí aparece el contraste con el trabajo poco glamoroso de Alberto y Jorge en el frigorífico. También en este encuentro de los dos matrimonios se acuerda una salida conjunta para llevar a los niños al parque el sábado por la tarde. Aquí aparece el nexo que le da continuidad a la tercera secuencia con una serie de escenas familiares en el parque. En ese cuadro, el azar será el encargado de que Alberto y Jorge tomen contacto con un presunto responsable de una agencia turística a cargo de un contingente de visitantes extranjeras, fundamentalmente mujeres, caracterizadas en el estereotipo europeo nórdico como *guiri*.

2º- Desequilibrios: Ese cruce azaroso deriva en un diálogo tan forzado como inverosímil entre el responsable de la agencia —interpretado por Javier Portales, actor referente en el elenco de estas sagas— y el dúo capocómico que no denota sino un problema irresuelto del guion para hacer avanzar la escena hacia el ofrecimiento que van a tener Alberto y Jorge para trabajar como guías de turismo. Se trata, en rigor de verdad, de una empresa de estafadores que encuentra dos incautos, atraídos con la idea de trabajar como guía de mujeres jóvenes extranjeras, para así desarrollar sus desfalcos, vaciando la empresa. Aquí, la desestabilización de las otrora vidas rutinarias de Alberto y Jorge va de la mano del típico formato de la comedia de enredos, no exenta de grotescos y, sobre todo, habilitando el humor subido de tono en lo sexual-patriarcal, propio de estas sexicomedias.

3º- Núcleo conflictivo: El conflicto aparece cuando Alberto y Jorge insisten en no contarle a sus respectivas esposas que han cambiado de empleo y, concomitantemente, ya no saben cómo engañarlas para salir a horarios que no coinciden con los de su trabajo anterior. A ello se le suma la estafa perpetrada por los directores de la compañía que, nuevamente de la mano de los dispositivos propios de la comedia de enredos, es puesta al descubierto de manera tan casuística como forzada por los guías Alberto y Jorge; todo esto en una serie de escenas muy inverosímiles tamizadas por lo picaresco-fálico-sexual que toman como eje los sucesivos intentos por parte de los guías de propasarse con unas turistas extranjeras jóvenes que responden al estereotipo noreuropeo, de costumbres liberales en lo sexual, que ellos catalogan como *fáciles*.

4º- Resolución: El final viene de la mano de una resolución muy forzada y torpe, en consonancia con el tratamiento mismo de los núcleos conflictivos. La empresa acaba siendo rescatada por el ubicuo jefe/responsable —el *actante* Javier Portales— que se aviene también a arreglar la explosiva situación familiar de Alberto y Jorge intercediendo ante sus esposas, a quines logra convencer tanto de la inocencia como de la honradez y valentía de sus maridos. Así, perdón mediante de sus esposas, Alberto y Jorge se avienen a continuar con su nuevo trabajo, esta vez guiando un contingente de mujeres italianas —una vez más recurriendo a lo onírico para llevar a los protagonistas a imaginar escenas lujuriosas—, aunque en esta oportunidad no se trate de chicas jóvenes y bellas sino de un grupo de aldeanas octogenarias de la Italia profunda.

En línea con aquel film, en un 1978 atravesado por el paroxismo mundialista, se estrena *Encuentros muy cercanos con mujeres de cualquier tipo*. Aquí, el guión cinematográfico suma al eje de la sexualización femenina en clave prostibularia, el nacionalismo-chauvinismo futbolero, que sirve de plataforma para dar rienda suelta a una diatriba inicial en la voz de uno de los locutores del campeonato mundial sobre los valores de «[...] un pueblo joven y feliz, dueño de su destino; un país unido y respetuoso con un orgulloso modo de vivir que quienes lo atacaron sin conocerlo, deberán aceptarlo ahora con admiración.» Por cierto, un locutor que hace alusión al gobierno nacional como «el gobierno de las FF. AA», con una forzada normalidad que induciría a considerar el apelativo FF. AA como una opción más dentro de los regímenes políticos posibles en el marco de un sistema republicano. En otros términos, un film donde la voz de la dictadura captura el guión a través del campeonato mundial de fútbol Argentina '78, irrumpiendo en escena en el preámbulo de la película para oponer a las acusaciones y denuncias por violación de los DD. HH., aquello de que «los argentinos son derechos y humanos».

Así, la trama argumental del film se inserta de lleno en el clima del mundial a través de los avatares de dos artistas de vodevil, Alberto y Jorge. En ese ambiente de cómicos de *poca monta* que viven de números de varietés en un pequeño teatro-bar, se pone en escena la relación de Alberto y Jorge con las vedettes del cabaret, tan deseadas como inaccesibles para ambos, entre las cuales figuran quienes tendrán los papeles de partenaire del dúo, Viviana y Marcela, interpretadas por las actrices vedettes Moria Casán y Adriana Aguirre.

En esta producción, la consabida cosificación de la mujer como objeto de deseo en Alberto y Jorge, con sus habituales escenas de humor subido de tono, se sintetiza en sus confesadas aspiraciones de «tener un teatro propio, ser famosos y estar rodeado de mujeres», en tanto móvil que impulsa la acción de la película. El otro tópico fundamental es el de unos protagonistas que no dejan nunca de presumir de una masculinidad falocentrista y homofóbica, incluyendo una escena donde de manera explícita se denigra a un personaje homosexual masculino. En ese afán de «dar el golpe» y poder tener el teatro propio para estar «rodeados de mujeres», Jorge y Alberto se ven involucrados en una serie de negocios de un empresario estafador, para lo que buscan la complicidad de sus colegas femeninas del teatro-bar, que devienen partenaires. Es en esas circunstancias que se desarrolla el núcleo conflictivo para terminar estafados y literalmente presos, dedicándose a repetir sus números artísticos en el teatro de la cárcel a la que fueron confinados. Escena que se presenta como una simbolización de los riesgos que rodean al mundo del espectáculo, en particular nocturno, aún tratándose de unos artistas de poca monta, que viven de sus números de ocasión, sin ningún tipo de adscripción ideológica cuestionada por el poder, pero que bien podría proyectarse a cualquier otro tipo de actividad que contravenga lo dispuesto por las autoridades. Asimismo, esta escena e imagen final que muestra al dúo capocómico entre rejas bien podría leerse en clave de parábola, si tenemos en cuenta que la película comienza con escenas de gente ingresando al estadio de River Plate para asistir a los partidos del Mundial, cuando a poco más de un kilómetro, en la Escuela Superior de Mecánica de la Armada

(ESMA), la gobernante dictadura cívico-militar-ecclesial estaba torturando y asesinando personas. Analicemos ahora la estructura narrativa del film:

1º- Presentación: aquí las imágenes y la locución oficial del mundial de fútbol Argentina '78 en torno al estadio Monumental de River Plate dan pie a través de un montaje paralelo o alterno a dos escenas fundamentales para impulsar la acción del film. En una de ellas Alberto y Jorge dan cuenta de sus deseos personales respecto de la ascendente selección argentina, brindando así datos claves sobre los protagonistas; en la otra, se da cuenta de una conversación entre dos inescrupulosos personajes —uno de ellos será el empresario con quién colaborarán Alberto y Jorge en pos de obtener como paga el «teatro propio»— acerca de un negocio de compra venta de jugadores al exterior, en clara sintonía con el clima de euforia que conecta el mundial de fútbol con la apertura externa de la economía argentina de esos años.

2º- Desequilibrio: La historia entra en fase de desequilibrio una vez que el empresario inescrupuloso logra convencer a Alberto y Jorge para que colaboren en su negocio de venta de jugadores al exterior a cambio del referido teatro como pago por el trabajo. Para poder desarrollar ese operativo, necesitan montar una empresa ficticia con dos gerentes respetables y casados para recibir a inversores extranjeros y, como no podía ser de otra manera, los elegidos serán Alberto y Jorge.

3º- Núcleo conflictivo: Para poder hacer operativo el negocio-estafa, siempre con el sebo de obtener un teatro propio,

Alberto y Jorge logran que sus compañeras vedettes Viviana y Marcela representen el papel de sus fieles esposas, siempre con la contraprestación del susodicho teatro propio. Aquí tenemos la plataforma dilecta para que el dúo capocómico avance sexualmente sobre las actrices Casán y Aguirre dando rienda suelta a ese humor sexualizado y a toda una picaresca de corte sexual patriarcal.

4º- Resolución: En este film, la resolución es nítidamente moralizante, aunque sin perder el eje del humor. Alberto y Jorge terminan presos realizando su número habitual entre rejas. Allí se dejan ver encausados con trajes a rayas y guardia cárceles, porra en mano, en el marco del humor de Olmedo y Porcel, quienes aceptan como parte de un destino inexorable su *nueva suerte*. También es notorio, en línea con guiones de films anteriores, que las vedettes no corren igual suerte que los antihéroes Alberto y Jorge y, en este caso, una de ellas —Moria Casán en el papel de Viviana— logra conquistar a un magnate venezolano saliendo así de su situación de vedette de baja monta y mostrando que, en última instancia, la única vía que puede encontrar, cuanto menos, la mujer artista para ascender social y económicamente es a través de algún hombre con poder y dinero, en una reafirmación categórica del patriarcado.

Lo que hemos categorizado como tercera subserie concierne a un conjunto de producciones que dejan atrás el contexto o clima social del campeonato mundial de fútbol 1978 y se extiende hasta el año 1981. En esta fase asistimos a una suerte de bifurcación entre producciones protagonizadas, unas por Olmedo y otras por Porcel —siempre secundados alternativa-

mente o conjuntamente por Moria Casán y Susana Giménez o, en algún caso por Graciela Alfano como infaltables *partenaires* femeninas— de forma exclusiva, aunque en cada una de ellas aparezca un *cameo* del capo-cómico faltante. Tales son los casos de *Custodio de señoras* (Dirección: Hugo Sofovich, 1979), *Así no hay cama que aguante* (Dirección: Hugo Sofovich, 1980), *Departamento compartido* (Dirección: Hugo Sofovich, 1980), *Un terceto peculiar* (Dirección: Hugo Sofovich, 1981), *Te rompo el rating* (Dirección: Hugo Sofovich, 1981), *Amante para dos* (Dirección: Hugo Sofovich, 1981). No obstante, también son los años de tres producciones emblemáticas del dúo en las que focalizaremos nuestro análisis: *Expertos en pinchazos* (Dirección: Hugo Sofovich, 1979), *A los cirujanos se les va la mano* (Dirección: Hugo Sofovich, 1980) y *Las mujeres son cosas de guapos* (Dirección: Hugo Sofovich, 1981).

De aquellas tres películas, *Expertos en pinchazos* y *A los cirujanos se les va la mano* comparten una cierta unidad temática de la que es ajena *Las mujeres son cosas de guapos*: en un caso, empleados de una farmacia que colocan inyecciones y auxiliares médicos/camilleros en otro. La otra vinculación que también comparten dos de las tres —*A los cirujanos...* y *Las mujeres...*— es el formato de cuarteto protagonista: el dúo capocómico junto a las consagradas y muy populares vedettes Moria Casán y Susana Giménez. Ambas actrices-vedettes, deliberadamente estereotipadas tanto en términos estéticos como en lo que hace al perfil de sus caracteres: una morena y sexualmente exuberante e intrépida y la otra rubia, algo más apocada pero igualmente provocadora. Ahora sí, aquello que comparten

los tres films es una estructura narrativa muy básica y similar: la comedia de enredos con eje en la figura femenina que perturba y enciende sexualmente al dúo capocómico. A su vez, la puesta en escena, el propio planteamiento estético, es muy similar en *Expertos en pinchazos* y *A los cirujanos se les va la mano*; por el contrario, debido a las exigencias del propio guión que toma como eje una situación histórica —el fraude electoral de la década de 1930—, *Las mujeres son cosas de guapos* está sujeta a una impronta de época específica, aunque no por ello deja de estar adaptada a las necesidades de la comedia picaresca en clave de sexicomedia que la emparenta con el resto de la saga.

Comencemos por *Expertos en pinchazos*. ¿Qué tipo de imágenes-movimiento presenta la película?<sup>20</sup> Si bien puede parecer una pregunta superficial o demasiado amplia, sus posibles respuestas serán claves importantes para trazar desde la estética ciertas líneas narrativas que le den sentido a la comedia de enredos que ha de plantearse. En este sentido, la película comienza con una serie de planos generales de la noche porteña, llamémosla joven, donde se destacan las motos con sus luces y sonidos, bares de copas y jóvenes *à la mode* de finales de los años setenta en locaciones que van de Palermo al barrio norte porteño. A continuación, el rodaje pasa a interiores, concretamente a la farmacia en la que va irrumpir el nudo del conflicto.

---

20 La noción imagen-movimiento remite a: Deleuze, Gilles (1987): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Entonces, una vez expuesta la trama conflictiva del enredo se alternan interiores en bares nocturnos, un hotel por hora, domicilios particulares (departamentos) y hasta un estudio de televisión, con exteriores en aceras y calles de la referida *noche porteña* en una gama de colores muy a tono con el impacto visual de los brillos nocturnos. De hecho, la película convierte a esa noche porteña que hemos caracterizado como joven y a la moda en su escenario dilecto y cuya geografía conlleva una inequívoca adscripción de clase. Por otra parte, estamos una vez más frente a una narrativa fílmica propia de la imagen-movimiento, puesto que el sentido se teje a partir de un montaje que tiene por función construir la acción a partir de las imágenes. A tal punto la acción-movimiento domina la imagen y teje el sentido, que el guión da lugar, por momentos, a escenas muy poco verosímiles que sólo buscan agilizar —resolviendo de manera defectuosa— la trama, como es el caso de la escena en la que Olmedo y Porcel vestidos de *cuarentones* no logran entrar en el ambiente joven y a la moda (*cheto*) de la noche porteña y en una malograda elipsis que busca modificar el perfil de los protagonistas, Alberto (Olmedo) le dice a Jorge (Porcel): «Empilchados así no vamos a conseguir nada. Conseguite una moto prestada y nos vemos aquí en media hora». En síntesis, lo óptico y lo sonoro queda totalmente subordinado a la acción, por lo cual el enredo se sostiene en el puro movimiento y es allí donde se construye la narración, cuya estructura temática es, una vez más, muy simple:

1.-Presentación: Se sitúa en la farmacia de Don Antonio, dónde dos incompetentes y grotescos empleados —Alberto y

Jorge— se muestran ávidos de colocar inyecciones a mujeres jóvenes y guapas que el guion las traduce estéticamente como vedettes de teatro de revista.

2.-Desequilibrio: El perfil de *voyeristas* con desenfrenados deseos sexuales de aquellos empleados habilita una serie de traspies que derivan en escenas cómicas basadas en el descuido de sus obligaciones.

3.-Núcleo conflictivo: El descuido y falta de profesionalismo de estos empleados lleva a que uno de ellos confunda un preparado farmacológico con veneno para ratas que tenía apartado el dueño de la farmacia para llevárselo a su casa y a que venda ese veneno a una bella joven que venía a buscar el preparado medicinal que había encargado. Una vez advertido el traspie se abre el conflicto: Jorge y Alberto advierten el error cometido a partir del reclamo que les hace el dueño sobre el veneno que había apartado y que no encuentra. A esto le sigue la desesperación y la promesa que Alberto y Jorge le hacen a su jefe: localizar a la joven lo antes posible para impedir que consuma el veneno. También se pone de manifiesto que la prescripción médica indicaba que el medicamento tenía que ser consumido por la mañana cuando la venta se había producido sobre la tarde/noche. Esta constatación justifica que Alberto y Jorge se aboquen a lo largo de la noche a dar con la joven.

4.- Resolución: Una frenética noche de búsqueda, a partir de unas pocas pistas básicas, en bares, fiestas y domicilios particulares hace que Alberto y Jorge hagan una inmersión en la noche porteña con la ayuda de Fabiana (Moria Casán), una

despampanante joven habitué de los bares de la zona que termina haciendo migas con estos cuarentones sin conocimiento alguno del ambiente *cheto* de la noche porteña. Finalmente, luego de múltiples fracasos y peripecias, Alberto y Jorge logran dar con la joven a la que le vendieron el dinero y evitar que lo ingiera. Ahora bien, estos falsos galanes quedan una vez más entrampados en sus habituales papeles de antihéroes al ver como la mujer que desean —Fabiana— y sus amigas, si bien se aprestan a colaborar con ellos, una vez resuelto el problema, los despiden y se van de fiesta con unos *verdaderos galanes* que, casualmente, son los policías de la comisaría en la que habían quedado detenidos por «averiguación de antecedentes» al final de esa frenética noche. También se muestra cómo unas prostitutas, a las que previamente habían rechazado por creerse merecedores antes bien de Fabiana y sus amigas, los terminan despreciando y riéndose de ellos en un cruce casual que cierra la comedia.

Al margen de la comicidad a costa de cuerpos femeninos hiper sexualizados y muy ligada en el plano de las imágenes a lo visual-táctil-voyerista, hay toda una puesta en escena que merece analizarse tanto por lo que contiene como por lo que descarta o esconde. Hay un uso y abuso de las miradas libidinosas de Olmedo y Porcel hacia las jóvenes que llega en ocasiones a que los protagonistas manoseen el cuerpo femenino de unas presuntamente ingenuas o distraídas partenaires en escenas bien señaladas: farmacia, tienda de lencería, baño turco. También en este film se utiliza la humorada para dar rienda suelta a una heteronormatividad excluyente que más temprano que tarde

deriva en homofobia. La escena en la que Olmedo se viste de mujer para entrar en un hotel alojamiento junto a Porcel con el propósito de hallar a la joven a la que le vendieron el veneno es elocuente al respecto. Así, en la entrada del hotel alojamiento Jorge (Porcel) mira a Alberto (Olmedo) en actitud de mofa y le dice: «nunca vas a ser marica. Esa cara no sabés como te defiende el culo».

Por otra parte, se oculta toda historicidad social o política y de esta manera los protagonistas de la saga aparecen contruidos con el molde clásico y atemporal del anti-héroe grotesco, a no ser por el aditamento de la idiosincrasia propia del porteño *cuarentón* de clase media, pretendidamente *piola* y presuntamente soltero —no aparecen vínculos familiares en esta ocasión—, cuyo único anhelo vital serían las mujeres en un imaginario de disfrute y goce sexual heteronormativo patriarcal. También, como en las entregas anteriores, las mujeres se dividen entre señoras de su casa y familia —que en este caso sólo aparecen en algunas pocas clientas de la farmacia— y bellas jóvenes que exponen sus atributos corporales mostrándose provocativas frente a los hombres y proyectando una imagen inequívoca de avidez sexual, como es el caso de aquellas que, casualmente, acuden a la farmacia sólo a colocarse inyecciones.

No obstante, el guión de *Expertos* agrega una nota adicional a la composición de esa suerte de harén femenino que acompaña a Olmedo y Porcel en el resto de la saga: ahora estamos frente a unas mujeres *chetas*, apelativo que hace referencia a las y los jóvenes porteños *a la moda* de los barrios más acomodados de la ciudad de Buenos Aires, básicamente, un imaginario que

podría recorrer un circuito que conecta Barrio Norte, Retiro, Recoleta, Palermo y Belgrano. Aquí tenemos entonces una asociación adicional: lo bello, lo moderno, el *buen gusto*, el estar al *top* de la moda es directamente subsidiario de la riqueza y además está localizado en ese reducto suntuoso de Buenos Aires. Por cierto, esta realidad viene reforzada con un contraste, el de los propios antihéroes protagonistas que ya pasados en edad, siendo meros empleados de una farmacia y sin fortuna tampoco pueden ser bellos y su aspiración a salir con mujeres jóvenes y bellas acabará siendo una mera ilusión, una quimera que ni la picardía puede resolver a su favor; ergo, subyace aquí un determinismo propio de un estadio de inmovilidad de clase si consideramos que a todos aquellos que no tienen el privilegio de *pertenecer*, sólo les estaría reservado el goce onírico, de lo ilusorio o bien de lo voyerístico, pero sólo hasta allí.

Este juego morboso de asociación entre lo sanitario y lo sexual propio del cine erótico *light* –aquel de la categoría “S” en la España de la transición, que va del destape al porno- adquiere un grado superlativo en *A los cirujanos se les va la mano*, film de 1980 que reúne a Olmedo y Porcel con la dupla de partenaires femeninas Moria Casán-Susana Giménez. En rigor de verdad, si partimos del propio título de la película para luego detenernos en dos inequívocas secuencias, en el ecuador y al final del film, donde se naturaliza en clave *humorística* la violación femenina, estamos en condiciones de certificar que en esta película el humor propio del subgénero *sexicomedia* desborda en una cosificación y sexualización de la mujer que alcanza límites extremos. Si tuviéramos que buscar algún tipo básico de alegoría

para encuadrar el móvil argumental de la película podríamos hablar de dos cazadores furtivos frente a dos presas de caza. No obstante, antes de retomar esto que sin duda se convierte en el eje que articula el sentido del film, veamos cómo está planteada su estructura narrativa:

1.-Presentación: Las primeras imágenes ubican raudamente al espectador en contexto al pasar de una serie de planos generales nocturnos de grandes avenidas-autovías de Buenos Aires en torno al eje Avenida General Paz-Ruta Panamericana para luego enfocar la llegada de una ambulancia a un nosocomio, de la cual varios camilleros y paramédicos hacen descender dos camillas con dos falsos enfermos. Se trata de los también camilleros Jorge (Porcel) y Alberto (Olmedo) que llegan de ese modo a su trabajo para disimular el retraso en el ingreso. En síntesis, dos pícaros trabajadores, irresponsables (*chantas*) obsesionados por hacer realidad sus fantasías sexuales vinculadas a la figura de la *enfermera prostibularia* —propias de un porno muy trillado— con mujeres bellas y sexualmente voraces.

2.-Desequilibrio: El desequilibrio lo encontramos cuando llegan al hospital dos nuevas y jóvenes doctoras-residentes que resultan ser Susana (Giménez) y Moria (Casán). Estas nuevas e inexpertas doctoras dejan embelezados a Alberto y Jorge, quienes no dan crédito de su belleza y atractivo sexual.

3.-Núcleo conflictivo: El conflicto como tal se desprende del momento mismo en que Alberto y Jorge se presentan a las nuevas doctoras como sendos cirujanos, encubriendo su condición de camilleros. A partir de allí comienzan los enredos y

toda una serie de situaciones tan desopilantes como inverosímiles que sólo buscan amplificar el desborde sexual heteronormativo-patriarcal del dúo capocómico. Entonces, en ese formato caben las más absurdas escenas que, en general, no tienen otro objetivo que dar cuenta de los referidos *cazadores* furtivos detrás de sus *presas femeninas*.

4.- Resolución: La resolución del *conflicto-enredo* no puede ser más elocuente con lo que se pretende mostrar. Los falsos doctores logran superar los desafíos médicos que se les presentan gracias a la labor de las sí verdaderas doctoras Moria y Susana, pero con un cierre acorde con la finalidad que en todo momento persigue el guión. Los *cazadores* logran hacerse con sus *presas* por la vía del artilugio en clave *humorística* de hacer respirar un gas anestésico a Moria y Susana y así se llega al plano final donde ambos -Alberto a un costado del plano y Jorge al otro- se apartan del encuadre, cada quién cargando con una de las doctoras en lo que será el fotograma final de la película.

Tal como lo reseñábamos, el pretendido *gag* final en ese encuadre en el que el dúo capocómico *gasifica* con anestesia a Moria y Susana para, al fin, hacerse con ellas, cual cazadores tras sus presas, nos permite conceptualizar a esta sexy-comedia o comedia picaresca en términos de una apología de la *cultura de violación*. Nos referimos a esta “cultura de la violación” tanto en términos antropológicos clásicos como acorde al ya muy desarrollado corpus teórico de los más actuales estudios de género. En este sentido merece la pena reflexionar acerca de lo que Joseph Vicent Marques refiere como la «fenomenología de fantasmas y expectativas masculinas sobre la mujer, proponien-

do un listado de imágenes masculinas al respecto, de las cuales creemos que esta saga y en particular esta entrega juega con tres de ellas: la mujer *zorra o 'buena puta'*, la '*mala puta*' y finalmente la *diosa*» (Marques, Osborne, 1991, pp. 82-86)

¿Cómo juegan estos imaginarios masculinos en el caso de *A los cirujanos...*? Creemos que en un permanente juego de tensión entre aquellos tres imaginarios. Si al tomar contacto con las nuevas doctoras Alberto y Jorge creen estar frente a unas *diosas*, en lo que Marques presenta como la *versión paganizante de esa idealización*, más temprano que tarde este imaginario entrará en tensión con el de la *zorra o buena puta*, cuando Moria y Susana se muestran presuntamente complacientes con sus compañeros acosadores, pero que a su vez acabará sucumbiendo al de la *mala puta*, cuando éstas doctoras se nieguen a complacerlos sexualmente, no sin antes *provocarlos*, lo que estaría justificando la escena final donde los protagonistas anestesian a sus *presas*. En esta resolución podríamos pensar, dentro del esquema propuesto por Marques, en un imaginario masculino final para esta trama, la de mujer *animal de lujo o felina*, a cuenta de una sexualidad omnívora propia de esa fantasía masculino-patriarcal. En todos los casos, estamos siempre frente a la negación del carácter de sujeto pleno de la mujer, lo que acaba por cosificarla enteramente, convirtiéndola en una prótesis de ese varón patriarcal que sólo podrá percibirla a través de esa fenomenología de fantasmas-expectativas que él mismo fabrica. (Marques, Osborne, 1991, pp. 87-89)

Esa negación del carácter de sujeto pleno de la mujer queda inmortalizada en ese diálogo entre Alberto y Jorge en el plano

final de la película: frente a unos *asquerosos, degenerados* propinados por Susana y Moria antes de desvanecerse, Albero le dice a Jorge: «que te diviertas» y Jorge le responde: «gracias, después te cuento», a lo que siguen unas risas hasta que se congela la imagen. No obstante, este diálogo no puede escindirse de las imágenes en las que se inscribe, con las gesticulaciones propias del dúo capocópico en clave de estar a punto de devorar la presa atrapada conformando así una suerte de metalenguaje.

Una vez más, esta cultura de la violación que llega al paroxismo en el final tiene, como bien lo ha analizado la cineasta Lucila Mariani (2018) en su trabajo de tesis, un momento anticipatorio en el ecuador de la película cuando los falsos doctores Alberto y Jorge llevan a las verdaderas doctoras a un hotel alojamiento pretextando que llamaron de ese lugar por una emergencia sanitaria. Allí se desarrolla toda una secuencia que comienza con un diálogo entre Alberto y Susana en una habitación del hotel. Allí, Susana constata que la habitación está vacía y que no hay a quién atender, entonces Alberto le propone revisar el baño mientras que ella al percibir la situación como *rara* le dice que va a ir sola. Entonces tiene lugar el siguiente intercambio:

A- Bueno, desconfiada, vaya.

(Susana entra a la habitación, al darse vuelta, lo ve a Olmedo semi-desnudo, con una sonrisa libidinosa y grita)

No grites, vení, dame un besito.

(Olmedo se para y empieza el forcejeo)

S- No me toque o grito.

A- ¡Ay!, qué miedo, ¿vas a gritar? ¡Pero si acá gritan todas!

A renglón seguido hay una serie de forcejeos y gritos, entran en la habitación Moria y Jorge, preguntan qué pasa, Alberto da a entender a Jorge que Susana se le está *haciendo la difícil* e inmediatamente en un cambio brusco de registro Moria le hace una seña a Susana para que se amolden y le sigan el *juego* a sus compañeros. Entonces, las doctoras fingen interesarse en la propuesta de los desafortunados camilleros, los besan y en esa situación aprovechan para golpearlos con sus zapatos y escapar, no sin antes dejarlos en ropa interior. Ya una vez en la clínica y después de un enfado inicial, tiene lugar una escena en la que Susana le dice a Moria en términos cándidos que «tendríamos que ayudarlos» porque «en el fondo son buenos». Nuevamente ese juego morboso entre varones perseguidores y mujeres perseguidas que no desisten de esa picardía cómplice y sexualmente provocativa tamizada por cierta candidez e inocencia lujuriosa siempre cómplice generan un constructo de relaciones sexo-afectivas patriarcales que reflejan un modelo imperante en la sociedad, al que sin duda se busca contribuir.

La otra entrega a la que hemos hecho mención, estrenada en 1981, reúne también como partenaires de Alberto y Jorge a Moria Casán y a Susana Giménez, aunque se trata más bien de una comedia picaresca clásica, antes que estrictamente de una sexicomedia. Así, en *Las mujeres son cosas de guapos*, el título mismo y la foto del cartel de promoción develan dos notas a retener: se trata de la primera y única película de esta saga ambientada en época, es decir, históricamente; por otra parte, la apelación al sustantivo *cosas* conecta automáticamente con ese hilo conductor de la saga, el recurso a la cosificación de la

mujer. En síntesis, la novedad viene dada por la ambientación histórico-social.

El film está ambientado en la Argentina-Buenos Aires de la década de 1930, conocida también como *década infame*; una época signada por el fraude electoral, la violencia y la corrupción política. Por cierto, un recorte temporal en absoluto inocente como contexto de *la política y lo político*. Una democracia fraudulenta, con métodos violentos y con una corrupción generalizada deviene el escenario ideal para denostar el Estado de derecho, al tiempo que legitima el lugar de la autoridad militar para restaurar el *orden perdido* en la sociedad. El encuadre situacional se construye sobre la víspera de unos comicios en un pueblo rural, presumiblemente bonaerense, controlados por el oficialista *Partido Conservador* y con una oposición que desde el *Partido Vertical* denuncia los atropellos del oficialismo. El planteamiento alude al tradicional enfrentamiento político-electoral de la década del '30 en la provincia de Buenos Aires, donde los conservadores controlan el gobierno provincial y la mayoría de los municipios a través del fraude comicial por el que se imponen sobre los radicales, impotentes para revertir esta situación.

Esta nueva entrega se recuesta sobre la historia política contemporánea —aunque sin apartarse del eje porteño/bonaerense— en una década de desprestigio de la política democrática para mofarse y reírse con y de la política por cuenta de dos torpes peones *aspirantes* a guapos —ahora estos antihéroes son dos guapos fallidos—, Rufino (Olmedo) y Jacinto (Porcel) que trabajan para el líder local del fraudulento *Partido Conservador* (nombre de fantasía que se asocia a Partido Conservador), Igna-

cio Malatesta. Las dos mujeres-partenaires, como siempre, son bellas y exuberantes con el clásico contraste de ese imaginario masculino patriarcal que opone morena-bataclana/rubia-chica bien. Susana Giménez en el papel de Mercedes es la viuda de Adolfo Gustambide, líder del opositor *Partido Vertical* (nombre de fantasía que se asocia al Partido Radical-Unión Cívica Radical), asesinado a manos de elementos del oficialismo, que se ha propuesto encontrar a los autores del crimen haciéndose pasar por la prostituta Yvonne. Entonces, en el prostíbulo donde se infiltra, Yvonne/Mercedes conoce a la Mendocina, interpretada por Moria Casán, quien es también una falsa prostituta que busca vengarse de la estafa que el líder conservador le hizo a su familia, arruinándola económicamente. En lo que respecta a la estructura temático-narrativa, una vez más, se impone el típico formato de la comedia de enredos con sus confusiones, equívocos y malos entendidos, siempre tendientes a poner en valor la veta sexual heteronormada-patriarcal en los gags y *sketches* que empujan una comicidad empeñada en la cosificación del cuerpo y sexo femeninos. También como en las entregas anteriores no ha de faltar el trazo moralizante y reestabilizador del orden en los roles reforzados de falsas prostitutas de Moria y Susana, quienes simulan serlo sólo para hacer justicia en concordancia con dicho orden social. Veamos entonces:

1.-Presentación: El cuadro de situación está construido por unas secuencias iniciales donde el líder “conversador” convoca a los peones Rufino (Olmedo) y Jacinto (Porcel) para encargarse ciertas *labores* electorales que garanticen el triunfo oficialista en los comicios venideros.

2-Desequilibrio: La desestabilización que ha de llevar al conflicto viene de la mano del asesinato del referente del opositor *Partido Vertical*, Adolfo Gustambide, recayendo las sospechas sobre los autores del crimen en el oficialista Partido Conversador. Quien se convierte en portavoz de la acusación y artífice de la búsqueda de justicia es la viuda de Gustambide, Mercedes (Susana Giménez).

3-Núcleo conflictivo: Mercedes, la viuda de Gustambide se propone dar con la autoría del crimen de su esposo; para esto se dispone a trabajar como prostituta bajo el nombre de Yvonne en el prostíbulo local, donde conoce a la Mendocina (Moria Casán), quien a su vez le devela que tampoco es una prostituta y que está allí para vengarse de una afrenta/estafa que Malatesta le hizo a su familia. Ambas traban relación con dos de los hombres más próximos al líder conversador, Rufino (Olmedo) y Jacinto (Porcel), quienes acaban cediendo a los encantos femeninos y trabajando para éstas.

4-Resolución: Rufino y Jacinto ayudan a Mercedes/Ivonne y a la Mendocina traccionando apoyos hacia el Partido Vertical y así negociar con Malatesta desde una posición de fuerza para imponerle sus reclamos: dar con el autor material del asesinato de Gustambide y destruir el documento por el cual Malatesta se había hecho con el dominio de la finca viñatera de la familia de la Mendocina. En el cierre, la comicidad se acopla con lo inverosímil. En una serie de escenas mal planteadas y peor resueltas, Rufino y Jacinto logran impedir que el matón Funes (leal a Malatesta) acabe con todos ellos a punta de pistola y hacer que Malatesta ceda a las pretensiones de Mercedes y la

Mendocina. En pago de estos servicios, Jacinto y Rufino exigen acostarse con Mercedes y la Mendocina, quienes finalmente acceden. Entonces nuevamente un último *gag* cierra el film con una escena campestre que muestra a un lado a Mercedes con Rufino y al otro a Jacinto con la Mendocina arrojándose a sendos catres de paja, tabique mediante, ubicados a cada extremo del encuadre cuando, entre gritos, alaridos y movimientos, un farol de keroseno comienza a quemar la paja. Es en ese instante cuándo se congela la imagen en lo que será el último fotograma de la película, no sin una ulterior humorada del dúo capocómico sobre el excesivo calor que sentían.

Si la cosificación del cuerpo y sexo de la mujer teje nuevamente la construcción de sentido de este último film con los dos analizados previamente, su ambientación en época —la década del '30 en Buenos Aires— que en apariencia lo diferencia de los anteriores, no deja de ser funcional a ello. La política, en particular la política democrática, es presentada por la vía del humor en calve prostibularia; es decir, acaba funcionando como una mercancía más donde todo se arregla con dinero y violencia, apoyándose sobre la institución-prostíbulo, espacio donde acaba de resolverse el conflicto. Tampoco resulta sorprendente que el momento histórico elegido para un guión que buscaba llevar la comicidad de Olmedo y Porcel a un ambiente de época haya sido la denominada *década infame*. Se trata de un período histórico dilecto para reírse de una política desprestigiada, donde todo es violencia, fraude y corrupción y así desviar la atención de esa otra corrupción y crisis política, social y económica como la de 1981 —año de rodaje y estreno de la

película— de la dictadura imperante. Entonces, el fracasado dictador Jorge Rafael Videla le dejaba el relevo a su camarada de armas Roberto Viola en medio de la crisis de la deuda externa, de las denuncias por el terrorismo de Estado y de las presiones políticas para clausurar el *proceso* y dar paso a una transición democrática o semidemocrática, que aún no habría de concretarse (Quiroga, 2004).

Nuevamente, resulta interesante retomar el análisis que el guion le otorga al prostíbulo para albergar el nudo de la trama: aquí, el espacio construido para cobijar esa comicidad centrada en el cuerpo-sexo cosificado de la mujer como instrumento de satisfacción masculino-patriarcal no es otro que el prostíbulo. Por otra parte, en la escena final con las pajas del corral-alcoba ardiendo, en una salida de guión por parte del dúo, se acaba por rematar esa asociación *sexo femenino = trozo de carne* en una imagen que bien podría ser la de un asado en cruz presto a ser engullido por dos voraces devoradores: «-Rufino: Jacinto, creo que se nos está yendo la mano»; «-Jacinto: Y ¿qué querés?, ¡hace veinte películas que estábamos esperando esto!». Ahora bien, en rigor de verdad, no hacía tanto que estaban esperando aquello. Este final no hace sino replicar en un formato campestre y bajo un aparente consentimiento de sus partenaires la escena final de *A los cirujanos* cuando Olmedo y Porcel se llevan en brazos, cada uno por su lado, a sus *presas* anestesiadas, Susana y Moria respectivamente.

Este *sketch* final con esa simbolización ardor-sexo agota a su tiempo la propia saga. Los *cazadores furtivos*, aunque torpes y faltos de oficio, acabarán consumando el acto de forma consen-

tida si antes nos los consume el fuego. En definitiva, una meta construcción simbólica. Sea como fuere, en el análisis de esta subserie nos hemos encontrado frente a una suerte de *cultura de la violación* por la vía de la humorada fácil, fisicalizada-sexualizada donde —recordemos— aparecen diálogos en los que las mismas Susana y Moria la hacen propia. Una vez más, el paroxismo lo encontramos en *A los cirujanos...* con una puesta en escena que conlleva un clima de acoso y hasta de abusos a golpe de tocamientos por parte de Alberto y Jorge a enfermeras y pacientes mujeres siempre jóvenes, con uniformes insinuantes en el primer caso y con ropa interior de encaje en el segundo, en contraposición con la enfermera jefa, ya entrada en años, de baja estatura, robusta y autoritaria. Así, el guión pone en valor a unas doctoras ultra sexualizadas que, como hemos descrito, frente a un intento de violación en plena jornada laboral por parte del dúo capocómico, las propias víctimas minimizan y banalizan el incidente. Se trata del momento en que Alberto y Jorge les reprochan el haberles golpeado y dejado en ropa interior cuando intentaron propasarse, a lo que Susana responde: «Si no reaccionábamos así nos violaban», para después buscar reconciliarse con un «no queremos estar enojadas con ustedes», por parte de Moria.

No obstante, ¿qué quiere decir todo aquello desde lo ideológico o más bien de lo que Michel Foucault en *Histoire de la sexualité-La volonté de savoir* (1976) ha conceptualizado en términos de sexualidad como institución y dispositivo de poder que da cuenta de lo que luego definirá como *gubernamentalidad*? Estamos frente al núcleo duro de una escritura cinematográfica

que por la vía de lo que Deleuze (1987) define como imágenes-movimiento convierte al sexo en una suerte de *acción sin conciencia*, pero sin duda *teleológica*; unas pulsiones por las que estos dos antihéroes encuentran un objetivo movilizador y con esto insuflan de un sentido unívoco a sus personajes, sometiendo al sexo femenino para poder gozar de él y no con él. Un goce sobre él, es decir sobre un sexo femenino enteramente cosificado y mercantilizado —al cual se accede como a una mercancía más— como bien lo ilustra el recurso a la política prostibularia de la década del '30 en *Las mujeres son cosas de guapos*.

Esta sexualidad heteronormada, patriarcal y mercantilizada opera como un dispositivo ideológico de alto calado: el goce sexual siempre masculino heteronormado sólo puede encontrarse en un afuera respecto de un adentro entendido en términos de familia-hogar-matrimonio. Por cierto, un afuera que habilita a unas mujeres diferentes a las del estereotipo reproductivo madre-esposa y que son objeto del goce masculino, pero justamente por el hecho de ser objeto-mercancía y no sujeto, puesto que no tienen relación alguna con el goce propio sino con el *hacer gozar*. Un servicio, un hacer gozar que no puede sino plantearse por la vía de la *provocación* que bien puede tomar el formato directo de la mujer “come hombres”, muy vinculado en esta saga al papel de Moria Casán, o al de una inocencia pícaro, que no es otra cosa que un velo que cubre a la *femme fatale* —esa *mala puta* que agravia al varón al negársele sexualmente—, propio del papel de Susana Giménez (Marques, Osborne, 1991: 85-86).

Este contraste entre las dos variantes de la *mujer modelo mercantilizada* nutre de sentido a la escritura cinematográfica de *Un terceto peculiar*, película rodada a finales de 1981 y estrenada al año siguiente, protagonizada por Jorge Porcel, Susana Giménez y Moria Casán, pero que no incluye a Olmedo (qué sólo participa de un *cameo*), lo cual la aleja de nuestro corpus de análisis fílmico. No obstante, resulta pertinente observar la estructura del guión, construido en base a esa oposición de «modelos» de mujer del patriarcado, pero que, sin embargo, acaban siendo convergentes, ya que muy pronto la mujer aparentemente recatada, Susana, acabará revelando sus impulsos sexuales, una suerte de lado B, hasta entonces reprimidos.

La historia narrada tiene como pivote el alquiler de una mansión para filmar una peli porno por parte de una productora en la que Porcel es el asistente de dirección —a cargo de la organización del rodaje—, quien en un acto de condescendencia con una joven comprometida con un magnate español (Susana Giménez), también deseosa de alquilar la mansión para simular un *status* que no tiene, le permite utilizarla con la condición que sea sólo durante los días previos al rodaje. Pero al adelantarse los tiempos del rodaje, Susana, el novio, su familia y el equipo y elenco de la película acaban convergiendo y colisionando, por lo que se suceden todo tipo de enredos, equívocos y malos entendidos. Así se construye la puesta en escena que habilita el contraste entre la exuberante y desinhibida figura de Moria Casán en el papel de Sonia Dupont, *estrella* internacional del cine porno y la aparentemente pacata y recatada Susana Giménez en el papel de Susana Sanguinetti,

cuyo objetivo no es otro que impresionar a la familia española de su novio para así sellar su boda. En la trama de enredos que despliega el film anidan toda una serie de elementos que dan cuenta de ese contraste entre la *puta/demonio* y el *ángel/princesa*, dos arquetipos muy caros al patriarcado, reflejados en la historia del cine en films emblemáticos como *Belle de jour* (Luis Buñuel director, Francia, 1967), pero aquí en clave muy equívoca y grotesca.<sup>21</sup>

Como en el resto de la saga, aquí también se trata de lograr la risa fácil, siempre acompañada de una gesticulación ampulosa y unos diálogos inverosímiles, nutridos de un lenguaje soez. La presentación que hace el asistente Jorge de Sonia (actriz porno) a Susana (prometida), diciéndole que en temas amorosos «Ella sabe mucho, ganó la “catrera de oro”» es elocuente al respecto. El propio título de la ficticia peli porno, «No me toques el instrumento», juega al límite de esa humorada básica sustentada en el sexo femenino, que a su vez se nutre de no pocas escenas homofóbicas, por ejemplo al introducir como partenaire de la actriz porno un arquetipo de «gay-marica», al sólo efecto de facilitar los chistes homofóbicos de Porcel.<sup>22</sup>

En todo este esquema ideológico-operativo, la composición orgánica de las imágenes (tratándose siempre de imágenes-movimiento) cobran una importancia sustancial. En este esquema

---

21 Para un análisis exhaustivo de la obra cinematográfica de Buñuel: Sánchez Vidal, Agustín (1991). *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.

22 A modo de ejemplo, podemos citar un diálogo entre el asistente de producción Jorge y el actor de la película porno cuando éste dice: «¡Eso es un macho!» y Porcel responde: «Eso es un puto».

toma protagonismo central un cierto morbo que se expresa en la figura del prostíbulo o en figuras que remiten al cine porno, como es el caso del papel de las enfermeras o el de las doctoras jóvenes sexualizadas. Esto da lugar a espacios especialmente accesibles para dar rienda suelta a las acciones de esos *cazadores furtivos* de mujeres-sexo, siendo más adecuados aún que el del teatro de revistas o del mundo del espectáculo en general de las películas precedentes que colocan a los *protagonistas-cazadores* a una mayor distancia simbólica para alcanzar sus presas. En cualquier caso, el sustrato último de esta ideología sexual heteronormada patriarcal no es otro que el sometimiento. En definitiva, estos *cazadores* tienen por misión someter a esas *mujeres presas* para desnudarlas y poseerlas, sea en clave realista o sublimada.

El trabajo ideológico, que desde lo sexual llega a su paroxismo en las tres últimas sexicomedias estudiadas, se ocupa de forma denodada de la construcción de estereotipos varón-mujer. A lo analizado hasta aquí, con eje en una perspectiva propia de los estudios de género, falta añadirle lo relativo a la idiosincrasia socio-cultural en tiempo y espacio. En otros términos, sostenemos que dichos estereotipos se construyen de forma situada. Estamos hablando genéricamente de la década del setenta en la ciudad de Buenos Aires. Pero esta caracterización la podríamos cerrar aún más en términos etnográficos: la puesta en escena podría bien reducirse a un cuadro de situación propio de esa vida porteña de clase media zonificada entre Belgrano, Barrio Norte, Retiro, Recoleta, Palermo o Caballito, pasando por las inefables avenidas Corrientes y 9 de Julio. Esto conlleva de

por sí una idiosincrasia y con ello una ideología. Un modelo de argentino que se reduce a esa vida porteña así definida en términos espaciales y que nos habla también de una configuración psico-social. Con ello nos referimos a ese universo mental masculino patriarcal que divide a los hombres entre *piolas* ganadores y *giles* perdedores (la *gilada*) y a las mujeres entre *madres-esposas-hijas* sacralizadas en un hipotético hálito de castidad y pureza y, por otra parte, las ya referidas *putas-bataclanas-mujeres sexo* que a su vez vuelve dicotómico el espacio, entre ese adentro familiar y ese afuera prostibulario.

En este sentido, cabe traer a colación el planteo que hace Hugo Salas (2006) en un artículo de *Radar-Página/12*. Allí, Salas se pregunta *cómo es posible* que en estas películas las mujeres, mucho más astutas y *piolas* que los protagonistas masculinos que, aun presumiendo de *piolas*, de vivos que tratan de *zafar*—o que encuentran el modo de adaptarse a las circunstancias para sacar algún provecho personal—, jamás logran sus cometidos sin recurrir a sus *partenaires* femeninas. Sin embargo, esas mujeres que resuelven sus asuntos por sí mismas, acaben siempre dependiendo y en cierta medida subordinadas a esos “*piolas*” fallidos. Entonces Salas se pregunta *¿para qué los necesitan?* La respuesta que podemos ofrecer subyace nuevamente del sustrato ideológico sobre el que se han construido estas producciones: curiosamente el sistema que habilita esta ideología convierte a esas mujeres del afuera, aquellas que *voluntariamente* se ofrecen como mercancía en esa *gran superficie* del universo masculino patriarcal, en modelos o arquetipos de belleza sexualmente desbordante y astutas pero carentes de la suficiente

picardía, un atributo reservado a los hombres. Será entonces esa ausencia de picardía aquello que las vuelve dependientes de los hombres, como si se tratara de una inteligencia desperdiciada que, en última instancia, sólo el varón puede volverla operativa. Eso sí, aquellos varones que vuelvan finalmente operativas las dotes y astucias femeninas no podrán ser nuestros antihéroes capocómicos, sino los verdaderos referentes de la dominación patriarcal, hombres ricos y poderosos.<sup>23</sup>

En otros términos y como bien sostiene Salas, a esa mujer del afuera no se le concede autonomía desde el momento en que es parte de un mercado dispuesto para el consumo masculino y además le está negado el atributo de la *picardía*, reservado sólo a lo masculino. Podríamos agregar que, justamente, esa mujer cosificada puede ser un excelente *potiche* para el disfrute y satisfacción estética del hombre y de su universo heteronormado y, en términos cinematográficos, hasta un verdadero *McGuffin* en tanto motor de las historias narradas y elemento clave para resolver los enredos pero siempre lo es por intermedio de esos antihéroes dotados con ese don de la picardía.<sup>24</sup>

---

23 Esta caracterización, *a priori*, podría contrastar con la definición de mujer en clave de una *moral* occidental y cristiana, pero sólo si desconocemos aquella escisión que el propio régimen habilita entre ese adentro del *hogar familiar* y un afuera *prostibulario* que sólo se vuelve legítimo cuando aquella mujer acepta de buen grado el *pase habilitador*: convertirse en objeto-mercancía sexual destinado al goce u ornamento masculino-patriarcal.

24 Por McGuffin se entiende en términos cinematográficos a cierto elemento de suspenso que hace que los personajes avancen en la trama, pero que no tiene mayor relevancia por sí mismo. La expresión fue acuñada por Alfred Hitchcock para designar una excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de una historia.

A modo de síntesis, podría afirmarse que, en este esquema fílmico, sin los actantes masculinos, aún con la astucia y superior clarividencia de las *partenaires* femeninas, las resoluciones no podrían volverse operativas. Se necesitan y en ese necesitar aflora el núcleo duro del patriarcado: el varón es el que tiene el poder y en última instancia es quien puede hacer operativa la solución a un problema, aunque para ello necesite del insustituible aporte femenino. En otros términos, en esta operación vemos cómo queda obturado cualquier resquicio, aunque sea mínimo, que habilite la liberación e independencia femenina. Hay aquí una intención clara de reforzar la ulterior dependencia femenina con una aceptación consentida o resignada de la propia mujer, ya que en última instancia ellas, en tanto que bellas y listas, aceptan o se resignan a la tutoría de unos varones nada bellos ni inteligentes, pero siempre pícaros y *piolas*, aunque se trate de unos inefables antihéroes para recalar luego en manos de otros varones posiblemente no tan pícaros ni *piolas*, pero con seguridad ricos y poderosos. El patriarcado impone así su sello sobre el funcionamiento de lo social.

## Los films en análisis: Serie B

Del mismo modo en que hemos procedido para el apartado anterior, también aquí vamos a complementar siguiendo a Roland Barthes (1971) esa primera lectura de lo que se denomina el mensaje lingüístico de los afiches promocionales de las películas con los otros dos mensajes que nos deja la lectura de esos afiches-imágenes. Por una parte, el mensaje icónico no codificado, el de la *imagen denotada* o literal, aquella que tiene que ver con lo inmediatamente perceptivo y por otra, el del mensaje icónico codificado, el de la *imagen connotada* o simbólica que hace a los componentes socioculturales del mensaje. Así, haremos un repaso por los distintos afiches de las películas de esta serie relacionando *mensaje literal* y *mensaje simbólico* antes de proceder al análisis tanto de la *linealidad* como del *espesor* de los films.

La reapertura de la saga Olmedo-Porcel en clave ATP-comedia familiar bajo la nueva dirección de Enrique Carreras se lanza con tres films sucesivos que se ubican temporalmente en el escenario que conecta la Argentina post Malvinas con la reapertura democrática que lleva a las elecciones generales del 30 de octubre de 1983: *Los fierecillos indomables* (1982), *Los fierecillos se divierten* (1983) y *Los extraterrestres* (1983). En los tres casos, se trata de parodias de películas extranjeras con éxitos de taquilla, las dos primeras sobre la base de *Il bisbetico domato* (1980) protagonizada por el actor y cantante italiano Adriano Celentano y la tercera, de *ET El extraterrestre* (1982), una de las grandes producciones del director estadounidense Steven

Spielberg. Si en *Los fierecillos indomables* el afiche promocional las imágenes denotadas y connotadas se funden en una parodia caricaturesca de una de los fotogramas promocionales de la película protagonizada por Celentano —donde éste arrastra con un tractor la cama de su partenaire, la actriz Ornella Muti, con ella adentro—, en *Los fierecillos se divierten*, segunda entrega de esta misma parodia, se abandona la caricatura por un cuadro fotográfico más clásico, en línea con sus anteriores producciones. Una vez más, Olmedo y Porcel en el centro, en esta oportunidad con ropa de futbol, junto a las vedettes-*partenaires* Luisa Albinoni y Susana Traverso, ambas en traje de baño rojo, a tono con el color de la indumentaria de sus compañeros.

En la primera entrega, la caricatura que compone el afiche muestra a Olmedo en triciclo arrastrando una cama con Porcel adentro, ayudado a ambos lados por las renovadas *partenaires*, Luisa Albinoni y Susana Traverso, con sus infaltables minifaldas; dando cuenta de una continuidad estética con las *sexicomendias* de la primera serie A. En la segunda entrega, la comicidad del afiche se construye en un cuadro fotográfico más clásico, donde también lo risueño y lo divertido convive con la sexualización del cuerpo femenino en las figuras de las vedettes-*partenaires*; en ambos casos con una estética muy propia de los años ochenta que puede verse inclusive en la tipología de letra bauhaus. Una nota distintiva de esta segunda entrega es el complemento de recuadros o burbujas en este caso, en la parte inferior del afiche refiriendo a las estrellas o números de varietés que se incluyen en esta nueva presentación del dúo capocómico en clave de comedia familiar ATP. Se trata de un

recurso publicitario para los afiches de esta nueva versión de la saga de Olmedo y Porcel que vuelve a repetirse en *Los extraterrestres*; aunque aquí la imagen denotada con un coche espacial, donde se sitúan el dúo capocómico, sus compañeras de aventuras Albinoni y Traverso y el muñeco-personaje que emula a ET, en una suerte de cielo lunar, connota un parodiado escenario ficcional que busca atraer la atención de un público más infantil. No obstante, esa impronta infantil o *naïve* no constituye un impedimento para añadir en ese eclecticismo publicitario la veta sexualizada *revisteril* en tanto elemento identitario de estas producciones.

Por cierto, también es notorio cómo, en los afiches de las sucesivas entregas -*Los reyes del sablazo* y *Sálvese quien pueda*- vuelven a acercarse de forma inequívoca denotación y connotación en esa búsqueda de comicidad y belleza femenina filiadas en la tradición del teatro de revistas porteño, ahora con este nuevo sesgo familiar. Una combinatoria que en *Los reyes del sablazo* se construye a través de un cuadro fotográfico con un primer plano de Porcel vestido de árabe circense con sable en mano junto a un Olmedo saltando en el aire, en una imagen signada por las gesticulaciones y una profundidad de campo que deja ver en un segundo plano a las vedettes partenaires mirando a cámara en actitud provocativa. Este esquema se ve alterado en *Sálvese quien pueda* al abandonar el cuadro fotográfico por una composición caricaturesca del dúo capocómico, reafirmando la tradición del teatro de varietés en los recuadros inferiores, donde se presentan los números cómicos incorporados al film, autoría del imitador Mario Sapag.

También aquí vemos una marca de época en esos recuadros de los afiches promocionales, si tenemos en cuenta que se presentan las caracterizaciones clásicas de Sapag de los años ochenta: Carlos Menem, Roberto Galán, Dante Caputo y Raúl Alfonsín. Por el contrario, la entrega del año siguiente, *Mirame la palomita*, vuelve a reconducir a la saga en esa literalidad de la sexualización del cuerpo femenino como base de su comicidad, por lo que el afiche en este caso recurre a una imagen denotada de ambos protagonistas a cada lado de la vedette Susana Traverso, enfocada de la cintura para abajo, en tanga a la altura de sus respectivas caras que la miran de forma libidinosa. Un plano absolutamente connotado en lo que refiere a esa *palomita* que no puede ser otra cosa que el pubis femenino, aunque el plano fotográfico juega con la actriz de espaldas en el tramo de la cintura a los pies. Una vez más, vemos como la nueva perspectiva ATP del cine de Olmedo y Porcel se resiste a abandonar su impronta original de sexicomedia.

Los afiches de lo que podríamos denominar el *ciclo castrense* de la saga —ubicado cronológicamente entre 1986 y 1987, años de la sanción de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y del levantamiento carapintada de Semana Santa— alternan caricaturas con el clásico cuadro fotográfico de los protagonistas con sus respectivas *partenaires*. Así, tenemos una composición caricaturesca en *Los colimbas se divierten* (1986) —un cuadro fotográfico de los capocómicos y sus *partenaires* de este ciclo, Adriana Salgueiro y Cris Morena—, en *Rambito y Rambón* (1986) y una nueva presentación en formato de caricatura en *Los colimbas al ataque* (1987).

En *Rambito y Rambón*, el cuadro fotográfico retoma la composición clásica del dúo capocómico, en este caso en ropa de fajina militar con sus respectivas parejas en ropa interior y boinas militares en medio de un campo de batalla; en esta oportunidad, los cuatro con expresiones de temor en un plano entero. En esta misma línea, reforzando la denotación con la connotación cómico-sexual heteronormada, tenemos el afiche de *Los colimbas al ataque* con unas caricaturas de los capocómicos corriendo, con expresiones gestuales libidinosos y llevando en brazos a cada una de sus respectivas parejas-partenaires con sus infaltables minifaldas en el centro del encuadre. Una vez más, la tensión entre la comicidad llamémosla familiar y el resabio de sus clásicas sexicomedias adquiere todo su esplendor.

Por último, ya en el declive de la saga, las últimas dos películas vuelven a jugar en sus afiches promocionales con los típicos cuadros fotográficos de los capocómicos junto a sus respectivas partenaires, bien en *Atracción peculiar* (1988) o, utilizando caricaturas, en *Galería del terror* (1987). En este último caso, junto a las nuevas partenaires Susana Romero y Beatriz Salomón, la composición de un cuadro caricaturesco de terror gótico transmite una estética más bien infantil, aunque con el consabido componente sexy de las protagonistas femeninas, donde los elementos propios del género terror se alternan con las miradas *femme fatale* de las actrices-vedettes. No obstante, en la última producción de la saga, el afiche retorna una vez más al cuadro de los capocómicos con sus infaltables parejas, aquí Beatriz Salomón y Silvia Pérez, con un tono más definitivamente sexual, donde los protagonistas estelares aparecen vesti-

dos de mujeres mayores con atuendos de playa, acompañados de sus parejas en *topless*, aunque dando la espalda a la cámara. En síntesis, todo parece concluir como se inició la saga: la pareja cómica junto a sus compañeras de elenco semidesnudas en torno a un clima-ambiente siempre sexual libidinoso.

### ***Linealidad del film: las unidades del lenguaje cinematográfico***

El giro de la otrora sexicomedia a la comedia familiar con espectáculos de varieté a partir de artistas, cantantes y personajes famosos televisivos del momento en sus diversas versiones —parodiando éxitos de taquilla cinematográficos, comicidad de enredos siempre alrededor de bellezas femeninas con vedettes del momento o bien por la vía de la parodia castrense— no dio lugar a cambios notorios en lo que respecta a la escritura o sintaxis cinematográfica. En estos films, la puesta en escena es indudablemente determinante de la puesta en cuadro y de un tipo de montaje a su vez condicionado por ésta. Al igual que en los films de la serie A se impone la primacía de códigos sintácticos de asociación por proximidad y analogía o por contraste que llevan a un trabajo de montaje simple, propios de un *raccord* clásico, donde los ensambles se vuelven secuenciales, se prescinde en general del plano secuencia (*travelling*) y los nexos de transitividad son producto de un trabajo muy estandarizado y básico de *découpage*.

En este cine absorbido por el espectáculo en un sentido enteramente comercial —donde a la formulación de Jean-Louis

Comolli (2016) de *Cine contra espectáculo* habría que despojarla de la preposición *contra*— y tratándose además de un espectáculo cuyo objetivo central es distraer y desviar la atención de las propias condiciones sociales y materiales de existencias de esos sectores populares a los que se dirige, las propias cuestiones técnicas —planos, angulaciones, puestas en escena/en serie— no quedan exentas de la determinación ideológica. El cine como aparato ideológico, nos ilustra en esa segunda serie de la filmografía de Olmedo y Porcel una planificación precisa de lo que se pretende transmitir al espectador comenzando por la puesta en escena que a su vez condiciona la puesta en cuadro y da como resultado una determinada puesta en serie, por cierto, de muy similares características respecto a la serie A.

Comencemos por analizar la puesta en escena de los tres films que emulan y parodian películas populares extranjeras de comienzos de la década del '80: *Los fierecillos indomables*, *Los fierecillos se divierten* y *Los extraterrestres*. Las situaciones que habilitan las puestas en escena van desde un instituto de enseñanza con un profesor circunspecto, rígido y anticuado (Olmedo) y un estudiante gordito y bonachón (Porcel) junto a dos estudiantes sexis y provocativas (Traverso y Albinoni), a un club de fútbol de barrio que realiza un proceso electoral para conformar la comisión directiva donde Olmedo y Porcel son los artífices del triunfo comicial de la fórmula integrada por los padres de sus respectivas novias (Traverso y Albinoni) o la de un club nocturno en el que Olmedo y Porcel trabajan como camareros junto a las vedettes Traverso y Albinoni, lugar desde el que avistan la presencia de un extraterrestre al que deciden

proteger de una organización criminal *rusa* que se encuentra al acecho. Esto deviene en una puesta en cuadro que da lugar a su vez a una puesta en serie dónde priman los códigos sintácticos de analogía/identidad, proximidad y también los contrastes —noche/día, buenos/malos, gordo/flaco, sexi/anti sexi, humano/extraterrestre, maldad/bondad, etc.— cuando no los de transitividad para poner en marcha una serie encadenada de diálogos planificados en lo que se conoce como *découpage*. La gran ausencia en tanto modelo de construcción del discurso cinematográfico viene dada por los planos secuencia, que son muy escasos en unas historias (reflejada en los guiones) donde la consistencia es mínima.

La primacía absoluta de un *découpage* muy básico, planificando la secuencialidad de escenas que enlacen diálogos muy simples para dar paso al núcleo conflictivo y entre tanto insertar números artísticos y musicales para incorporar en ese espectáculo de varieté al imitador Mario Sapag o al dúo musical Pimpinella, entre otros, nos habla nuevamente de la condicionalidad de la técnica por la ideología. Ahora se trata de divertir con artistas y músicos populares en un espectáculo de varieté más de tipo familiar, pero sin abandonar el culto a la comicidad construida sobre el cuerpo femenino con insinuantes *destapes light*. Nuevamente siguiendo a Comolli (2016) diremos que para montar ese cine espectáculo se debe llevar a su máxima expresión lo que se conoce como *efectos de real* o *impresión de realidad*, de modo que la puesta en serie acerque lo más posible al espectador a lo que éste entenderá como realidad. Los espectáculos musicales, las imitaciones de personajes políticos y artísticos del momento

conectan al público-espectador con sus programas cotidianos de televisión y con toda esa *realidad construida* desde los medios hegemónicos de comunicación por los cuales naturaliza sus condiciones materiales y sociales de existencia y anula el más mínimo poder de crítica sobre aquella realidad.

El éxito de taquilla de estas nuevas y no tan nuevas producciones indica que, en el marco de las libertades y de las garantías democráticas del recuperado Estado de derecho, también se habrá de apostar al divertimento fácil y a la distracción del público-espectador, reconfiguradas como comedias familiares-ATP. Entonces, allí estará el aparato técnico de la cinematografía puesto a disposición del aparato ideológico del sistema. En este contexto sociopolítico, las tres películas filmadas y estrenadas entre 1984 y 1985 —*Los reyes del sablazo*, *Sálvese quien pueda* y *Mirame la palomita*— combinan la comedia ATP con el sainete, la parodia, los enredos en torno a sexo y mujeres, los infaltables espectáculos de varieté que incluyen personajes, artistas y cantantes del momento con un contenido más puntual de destape-desnudos en *Mirame la palomita*, pero con un nuevo aditamento que ya se insinuaba en los films anteriores, la incorporación de elementos de la nueva realidad nacional. Nos referimos a alusiones al divorcio vincular, cuya ley es de esos años, cierta recurrencia a presentar imitaciones que incluyen al presidente Alfonsín o la novedad del destape femenino para incursionar, incluso, con algún desnudo integral. La *fiesta* de la democracia deviene en *festivalización* y con esto la puesta en escena, la puesta en cuadro y, por supuesto, la puesta en serie de este tipo de producciones se pone a su servicio. La planifi-

cación de estos films en *découpage* tan simples como forzados para encajar las diversas piezas que conforman la estructura de la película da cuenta de un trabajo de montaje que construye el conflicto en la modalidad del enredo. De este modo, este tipo de montaje no pretende asociar imágenes que no estén directamente relacionadas por aproximación, analogía o identidad o que convoque al espectador a realizar algún esfuerzo mental, análisis o razonamiento más complejo. También como en toda la saga, los planos secuencia se reservan para los números espectáculos que se insertan o bien para las contadas escenas de desnudos e insinuaciones erótico-sexuales.

En lo que sigue de la saga hacia los años 1986-1987 parece retomarse el hilo que se había dejado suelto con *Los extraterrestres* en esa suerte de infantilización del humor de estas comedias ATP, aunque siempre con su marca de origen. Esto significa respetar el *formato cuarteto*, integrado por el dúo capocómico y dos vedettes partenaires a quienes procuran “conquistar”, aunque ahora con la novedad del *encuadre castrense*. Sí, aunque parezca sorprendente e incluso anacrónico, el cine como aparato ideológico del poder viene ahora a dulcificar a los militares en medio de los levantamientos carapintadas contra el noble gobierno democrático.

Aquella coincidencia vuelve enteramente verosímil las más elementales sospechas sobre la funcionalidad de estas producciones para digerir las leyes de impunidad conocidas con los nombres de Obediencia debida (diciembre de 1986) y Punto Final (junio de 1987), después de haber avanzado en térmi-

nos de Derechos Humanos desde el *Nunca más* al Juicio a las Juntas Militares entre 1984 y 1985. Así, los films *Los colimbas se divierten*, *Rambito y Rambón* y *Los colimbas al ataque* fueron construidos a través de una planificación muy elemental de diálogos/escenas ensamblados, dónde el enredo y la comicidad pasa por las torpezas, tonterías, absurdos e ineptitudes de dos conscriptos pasados en edad o de la parodia del héroe de la saga estadounidense *Rambo*. Por último, el declive de la saga hacia 1987-1988 con *Galería del terror* y *Atracción peculiar* pareciera presentarse como un gira de despedida sin proponérselo al hacer una suerte de combinatoria de las diversas fórmulas humorísticas que fueron desarrollando en prácticamente tres lustros, con lo cual no se altera en absoluto la sintaxis cinematográfica utilizada hasta entonces con el sólo matiz de una más elevado contenido erótico sexual en *Atracción peculiar*, donde aparece la temática trans/travesti en absoluta clave patriarcal y por tanto habilita a trabajar con más planos secuencias aunque sin alterar la primacía del *découpage*.

En resumen, en esta suerte de gira de despedida, el acento se coloca una vez más en la explotación de la comicidad subida de tono en lo sexual con eje en las actrices vedettes y en los populares *sketchs* del programa cómico televisivo de Alberto Olmedo *No toca botón*, que acaba referenciándose en la pantalla grande. En este esquema, es atendible la primacía de modelos de estructuras sintácticas que construyen un lenguaje cinematográfico basado en la planificación de planos/escenas/diálogos que pongan en valor la comicidad de ese Olmedo del segundo lustro de los '80 condicionando así la puesta en serie.

### ***Espesor del film: análisis temático, narrativo y estético***

El análisis del espesor nos conduce, en la práctica, al abordaje integral de los aspectos temáticos narrativos y estéticos. No obstante, al analizar la linealidad de las películas de esta serie identificando cómo la puesta en escena y la puesta en cuadro determinaban un tipo bastante preciso de puesta en serie en función de los determinantes ideológicos que atraviesan a estas producciones. Así, al contemplar estos films como dispositivos de un aparato ideológico destinado reproducir ese conjunto de *efectos de real* de lo que habla Comolli (2016) hemos insistido en la subordinación del plano técnico en la que se refiere a la construcción del discurso cinematográfico, a su sintaxis, al plano político ideológico. Nos encontramos entonces con una de las grandes paradojas de esta filmografía: en ese conjunto de producciones cinematográficas aparentemente vaciadas de todo contenido o referencia de tipo sociopolítico y hasta socio-histórico se filtran una serie de significantes que producen efectos contundentes de significación cuando analizamos en su conjunto las estructuras sintácticas de estas películas.

Entonces, como en la serie anterior, lo político, lo social y con ello lo ideológico emerge de esa suerte de “no-política” que informa a estos films. En esta síntesis clasificatoria que hemos ensayado para esta Serie B dimos cuenta de las tres primeras producciones que emulan y parodian películas, ya sea las de Celentano o el ET de Spielberg y de las tres subsiguientes donde se retoma la más clásica comedia de enredos siempre en torno al intento de conquista del dúo capocómico a esas

inalcanzables vedettes-partenaires, para luego incursionar en tres sucesivas versiones de ese formato castrense que entrecruza *colimbas* con *rambones* y *rambitos*. Por último, hemos referido a esa suerte de gira de despedida *avant la lettre* con las dos últimas entregas del dúo capocómico, combinando un humor más infantilizado con otro más subido de tono en lo sexual, sobre el pivote de las actrices vedettes televisivas del exitoso ciclo *No toca botón*.

Aquellas producciones suponen un recorrido cronológico que conecta la transición democrática de 1982-1983 con el primer gobierno de la recuperada democracia. En este contexto se suceden determinados núcleos temáticos que nutren los contenidos de estas comedias ATP: referencias por la vía de imitaciones humorísticas a figuras políticas del momento, comenzando por el presidente Raúl Alfonsín para seguir con el ministro Dante Caputo o el gobernador riojano Carlos Menem, referencias a la cuestión del divorcio o a empresarios de renombre como es el caso de la dueña del *holding* Fortabat.

En lo que concierne a los ámbitos espaciales y sociales que anida la trama encontramos institutos de enseñanza o clubes deportivos con su entramado de autoridades, dónde podemos apreciar cierto contraste entre posiciones más decididamente autoritarias y otras más distendidas y flexibles y, por su puesto, aquello que hemos caracterizado como el ámbito castrense, donde nos encontramos con el regimiento o cuartel militar. Allí la trama presenta a un comandante o responsable militar serio y rígido que contrasta con la iconoclasia de su propia familia y en especial con sus hijas, bellas, *sexys* y disolutas. Aquí,

la intención por la vía de un humor no exento de componentes infantiles es la de humanizar, descontracturar y empatizar con la *familia militar*; todo ello, como lo hemos señalado, en pleno proceso de levantamientos militares contra la noble democracia, cuya respuesta gubernamental más emblemática fueron las ya referidas leyes de impunidad. El otro componente que deviene también uno de los ejes temáticos que tejen unas producciones con otras de esta serie es la cuestión del destape femenino, una marca de identidad cultural de los primeros años de la recuperada democracia, a partir del fin de la censura.

Así y de forma intermitente —con mayor carga en films como *Mirame la palomita* y *Atracción peculiar*— se recurre nuevamente a los desnudos femeninos, ahora incluyendo alguno que otro integral, con un tratamiento estético en clave enteramente patriarcal heteronormada. En todos los casos, los films de esta serie tienen sobre todo una marca identitaria que los diferencia con la serie anterior y que a su vez los posiciona en ese ambiguo lugar de la comedia familiar ATP y que rebaja o más bien diluye en cierta medida el contenido picaresco sexual precedente: el recurso a los espectáculos de varietés con números musicales de cantantes populares como María Martha Serra-Lima, Diana María o el dúo Pimpinela, el referido cómico Mario Sapag, el grupo I Médici Concert, etc. Todo esto en consonancia con la recurrencia a actores y sobre todo a actrices-vedettes populares consagradas por su participación en programas de gran éxito de público en televisión, tales como el referido *No toca botón* de Alberto Olmedo o bien *Mesa de noticias* de Juan Carlos Mesa, uno de los coguionistas de las películas de esta serie.

Entonces podemos advertir como aquellos contenidos refieren a unos ejes temáticos que dan forma a unas narraciones enteramente lineales destinadas a ser absorbidas con toda la carga ideológica del cine-espectáculo de comicidad fácil, aparentemente fuera de posiciones ideológicas definidas o precisas. A su vez, dichos contenidos también son tributarios de un planteamiento estético en el que abundan rodajes en sets de filmación que conectan con lo televisivo, abundan los colores vivos, los brillos y toda una estética que recuerda al cabaret en sintonía con el tradicional teatro de varietés, todo esto reciclado en el formato de la televisión de los años ochenta.

De forma inequívoca, los ambientes —aunque no adscriben a una determinación socio-espacial precisa, historizada—, reflejan un claro vínculo con el mundo pequeño-burgués porteño. Tampoco es preciso el encuadre etéreo de los personajes protagonistas en el marco de este desplazamiento de la sexicomedio a la comedia de tipo familiar. Cuando estos films pretenden recrear un escenario juvenil no aparecen jóvenes reales sino aquello que Sergio Pujol (2007) caracterizó como *jóvenes viejos*; es decir, jóvenes *no jóvenes*, con toda una estética en términos de gustos musicales, vestimenta o lenguaje que doblaría la edad juvenil. Parecería que hubiera en estos guiones una negativa a habilitar el lugar real, vivencial de la juventud, como si se tratara de una suerte de veto encubierto. La otra nota destacable es la absoluta ausencia del más mínimo conflicto social, de contraposición de clases —que sí podía asomar tibiamente en alguna de las entregas de la serie A—, ni de fenómenos de pobreza, injusticia social, explotación laboral, o ni siquiera de

criminalidad que altere esa monotonía del idealizado paisaje porteño de los años '80.

A modo de referencia de lo que constituye la estructura temático-narrativa de los films de esta serie, cabe contraponer de forma testimonial en una selección de cinco de estas películas, el tipo de narración de aquellas producciones que emulan y parodian los éxitos taquilleros de Adriano Celentano (*Los fierrecillos indomables* y *Los fierrecillos se divierten*) a las más clásicas volcadas nuevamente al enredo y su sempiterno componente sexy-humorístico (*Sálvese quien pueda*) y a la ulterior saga castrense (*Los colimbas se divierten*) para acabar con la última producción de la saga (*Atracción peculiar*). Veamos entonces el siguiente cuadro:

Películas\ Estructura Narrativa	Presentación	Desequilibrios	Núcleo Conflictivo	Resolución
<i>Los ferecillos indomables</i>	En el marco de una estudiantina tan <i>naïve</i> como grotesca e inconsistente (los estudiantes no son jóvenes) desarrollada en un instituto-conservatorio de arte de régimen pupilo, se escenifica la contraposición entre un profesor rígido y reprimido, Alberto Olmedo, y un estudiante disoluto pero querible, un nada joven Jorge Porcel, junto a sus infaltables vedettes-partenaires, Susana Traverso y Luisa Albinoni, en el papel de unas provocativas estudiantes.	El factor que rompe el equilibrio inicial para construir la trama tiene que ver con los frustrados intentos de una de las estudiantas/vedettes por conquistar sentimentalmente al reprimido profesor, al tiempo que un inspector español viene a supervisar la institución educativa, en nombre de la <i>casa matriz</i> . En este contexto se suceden una serie de presentaciones artísticas organizadas por los estudiantes, en tanto pretexto para insertar números humorísticos de imitación (a cargo de Mario Sapag) y temas musicales interpretados por artistas del momento como es el caso de María Martha Serra-Lima.	El reprimido profesor Alberto opone todo tipo de resistencias a los encantos y la denodada intención de conquista por parte de la estudiante <i>femme fatale</i> (Luisa Albinoni) al tiempo que el inspector produce inquietud en las autoridades de la institución, quienes buscan complacerlo para que valore positivamente al colegio.	Al tiempo que el profesor reprimido va cediendo a los encantos de la estudiante enamorada y el inspector parece finalmente satisfecho con el funcionamiento de la institución tiene lugar un partido de fútbol en plan estudiantina contra otro instituto de enseñanza, dando lugar a la presentación de la benefactora del colegio, la millonaria empresaria de la compañía «Loma Blanca», «Amalita Fortaviene», a quién el colegio entero busca complacer y ofrendarle el finalmente logrado triunfo del equipo de la institución.

Películas\ Estructura Narrativa	Presentación	Desequilibrios	Núcleo Conflictivo	Resolución
<i>Los fierecillos se divierten</i>	El club “Los Arces” ha puesto en marcha un proceso electoral en el cual los protagonistas de la saga, Alberto y Jorge, han sido los artífices de la fórmula ganadora para presidir la institución, a la sazón, padres de sus respectivas novias –Susana Traverso y Luisa Albinoni. En la fiesta realizada para celebrar el triunfo Olmedo y Porcel son los grandes animadores.	Olmedo y Porcel engañan a sus respectivas novias de forma circunstancial con dos atractivas empleadas de una tienda deportiva.	Las novias oficiales de Olmedo y Porcel se enteran del engaño y esto da lugar a una ruptura de relaciones, lo cual habilita todo un despliegue que ponen en marcha Olmedo y Porcel para reconciliarse con sus novias.	En el marco del operativo de reconquista de sus novias por parte de Alberto y Jorge tiene lugar un nuevo festival que realiza el club para recaudar fondos, donde aparecen los consabidos espectáculos de cantantes y artistas populares con parodias incluidas las del propio dúo capocómico. Finalmente, la reconquista tiene lugar a partir de un partido de básquet donde el club Los Arces triunfa sobre su rival gracias al desempeño de Alberto y Jorge.

Películas\ Estructura Narrativa	Presentación	Desequilibrios	Núcleo Conflictivo	Resolución
<i>Sálvese quien pueda</i>	Un científico circunspeto, rígido y plenamente abocado a su trabajo -Alberto Olmedo-, muestra un desliz con una expresión salida de tono en pleno trabajo de laboratorio al observar la minifalda de una de sus ayudantes. Este detalle que muestra el <i>lado B</i> del científico actúa como nexo para presentar las circunstancias en que se decide a concretar el casamiento con su novia, la popular actriz vinculada a la comedia humorística, pero no vedette, Beatriz Bonet.	Los nervios por los preparativos y circunstancias de la boda llevan al novio-científico en el día mismo del casamiento a tomar un tranquilizante; pero, a causa de esos nervios, se confunde y toma un diurético que le provoca que tenga que estar permanentemente buscando un baño para orinar.	El día de la boda se trasforma en un sainete a partir de la inquietud permanente del novio a causa de su desajuste urinal, puesto que no pasan diez minutos que necesita un baño. Esto complica el desarrollo normal de la boda, dado los intermitentes y constantes ausentismos del novio. Asimismo, la fiesta de casamiento se convierte en una excusa ideada en el guion para incrustar los consabidos espectáculos de artistas y cantantes populares con imitaciones del presidente Alfonsín (asistente a la boda) a manos del cómico Mario Sapag.	La resolución se plantea a partir del paroxismo de un formato de comedia grotesca de enredos. Al conjunto de complicaciones que se fueron produciendo durante el transcurso de la boda, se le suma el colmo del infortunio para el novio/marido. Ahora en el lecho nupcial, Alberto queda, de forma inaudita, adosado con esposas a Jorge Porcel, un «instrumentista de bandoneón» que trabaja como detective privado. De allí el cuadro-grotesco final: los nóveles esposos en el lecho nupcial con el detective adosado a Alberto por unas esposas que no logra abrir.

Películas\ Estructura Narrativa	Presentación	Desequilibrios	Núcleo Conflictivo	Resolución
<p><i>Los colimbas se divierten</i></p>	<p>Alberto y Jorge, dos músicos argentinos que llevan años trabajando en Francia, se cuelan en una recepción de la embajada argentina a partir de un incidente casual. En esa recepción capturan la atención de dos bellas jóvenes, hijas de un agregado militar a quienes le piden prestado dinero para regresar al país.</p>	<p>Al momento de ingresar al país, la oficina de Migraciones del Aeropuerto de Ezeiza les comunica que son desertores del servicio militar obligatorio y que, por tanto, deben hacer la <i>colimba</i>, por lo que son conducidos al regimiento que se les asigna.</p>	<p>Los intentos infructuosos de Alberto y Jorge para evitar la conscripción obligatoria los lleva a resignarse y a cumplir con la penalización impuesta. Una vez en el cuartel advierten que el comandante no es otro que el padre de las dos jóvenes que les prestaron el dinero para el viaje de regreso a Argentina. Al tiempo que se producen todo tipo de situaciones absurdas a partir de las múltiples torpezas de Alberto y Jorge con los ejercicios militares y la vida de cuartel que deviene en una comicidad muy básica en clave grotesca, la trama del guion se orienta una vez más por el intento de conquistar a las jóvenes hijas del comandante militar, sus renovadas partenaires Cris Morena y Adriana Salgueiro (integrantes de la comedia televisiva <i>Mesa de noticias</i>)</p>	<p>No por agradecidos sino por perseverantes y nobles, los <i>colimbas</i> Alberto y Jorge logran ganarse la simpatía de las hijas del comandante del regimiento y con ello mejorar su reputación frente a su jefe superior.</p>

Películas\ Estructura Narrativa	Presentación	Desequilibrios	Núcleo Conflictivo	Resolución
<i>Atracción peculiar</i>	<p>Jorge Porcel en el papel de <i>Jorge Trolombatti</i> representa a un reportero de una revista del corazón/espectáculos cuyo jefe le encomienda llevar a cabo una investigación sobre una presunta “invasión de travestis” en las playas de Mar del Plata. A este periodista lo acompaña un muy afectado y afeminado fotógrafo, <i>Amatisto</i> (encarnado por Alberto Olmedo), facilitador para la entrada en el ambiente. La misión consiste en infiltrarse en el ambiente gay y trans para resolver la investigación. De este modo, para acortar la confianza entre ambos, Amatisto le pregunta a Trolombatti si puede llamarlo <i>Trolo</i>.</p>	<p>Porcel y el resto del equipo periodístico ponen objeciones para evitar que les asignen dicha labor, pero al final terminan resignándose y emprenden el viaje a Mar del Plata. Así, se despliega toda una comicidad dominada por la cuestión sexual, ahora concentrada en el ambiente trans/travesti, por lo que las humoradas van a recaer no tanto sobre la sexualización del cuerpo femenino, sino antes bien en la más indisoluble homofobia y transfobia. En este contexto abundan los desnudos, aunque exclusivamente femeninos.</p>	<p>Una vez insertos en el ambiente trans/travesti, se despliega un tipo de comicidad recostada sobre la cuestión sexual con componente netamente homofóbicos y transfóbicos. En ese trajín de la investigación comienzan a surgir dudas sobre lo que realmente sucede en dichas playas, generándose toda una serie de enredos que envuelven a los periodistas. Entonces, la trama hasta entonces tributaria básicamente del chiste fácil y el contraste heterosexualidad/homosexualidad deviene en una suerte de comedia de acción improvisada.</p>	<p>El giro del personaje de Olmedo desde la comicidad del fotógrafo amanerado a agente infiltrado acompaña esa combinatoria entre comicidad sexualizada y acción que le da forma final a un film que combina un poco de todo en un regreso a la fórmula original de la sexicomedia para adultos del dúo capocómico.</p>

En síntesis, esta serie conlleva unas estructuras narrativas propias de las comedias de enredos, aunque, como surge de este análisis comparativo, basculando entre un tipo ATP con un humor más bien infantilizado a otro más subido de tono, alcanzando sus cotas máximas en *Atracción peculiar*. En cualquier caso, todas estas producciones están atravesadas por ese blanco del humor sexualizado en el cuerpo femenino, no sin raptos de homofobia, motivo y excusa inspiradora de los más diversos chistes y gags del dúo capocómico, bien sea textualizado o corporizado.

Se trata de una temática que toma como eje ese humor subido de tono en lo sexual patriarcal y que acaba siendo directamente tributaria de unas puestas en escenas muy precarias y de unos guiones más que ligeros y muy poco consistentes, dando por resultado un planteamiento estético que se convierte en una marca identitaria de estas películas. La homofobia explícita de la canción de apertura de *Atracción peculiar* —que alude al colectivo gay sosteniendo que «[...] les gusta el siete y la marcha atrás [...]»— o en la mofa de un Porcel travestido como María Martha Serra-Lima o junto a Olmedo bailando el bolero de Ravel hablan por sí mismo. O qué decir de esa obsesión sexual masculina en la exclamación textual gestualizada del *científico* Olmedo al ver la minifalda de su colaboradora en pleno laboratorio en *Sálvese quien pueda*, exclamando con un «A la ...!!!» o expresiones y postulados inequívocamente racistas, cuando también en este último film aquel científico, ya harto de la incompetencia del inspector investigador (Porcel), le espeta un «Ud. es el rey de los bolivianos!» o bien en *Los reyes del sablazo*

donde el mujeriego Olmedo tiene que reforzar esa condición en referencia a su compañera sentimental declarando «yo soy un hombre, tu macho![...]» Indudablemente, la lista continúa; pero veamos ahora qué sucede con el público espectador/a de esta filmografía, dónde se ubica y cuáles son sus lecturas.

## El lugar del espectador

No podemos abordar el análisis del “lugar” del espectador sin antes indagar en la geografía que lo ciñe. Entonces, debemos hablar de una relación; aquella que concierne a los vínculos propios de la enunciación. Dicho de otro modo, aquello que sucede (o que no sucede) entre enunciador, enunciado y enunciatario o entre el yo, el él o ello y el tú. Se trata de una suerte de «sujetos u operadores lógicos» que dan cuenta del «[...] gesto de apropiación mediante el cual se ve, el gesto de destinación con el que se lleva a ver, y el qué o el quién es visto [...]» (Casetti, 1989, p. 78).

De esta manera, hablamos de una relación que liga a esos tres componentes de la enunciación y que nos impele trabajarlos conjuntamente. Tenemos así una mirada en la que confluyen enunciador y enunciatario y un enunciado que corresponde a los contornos de la escena, en donde no se da mirada sin escena ni escena sin mirada. Esto es lo que en teoría cinematográfica se conoce como punto de vista: allí donde confluyen el punto desde el que se observa, el punto a través del cual se muestra y el punto que se ve (Casetti, 1989, p. 79).

En esa suerte de geografía del espectador debemos atender a las sintaxis cinematográficas que se construyen a partir de lo que se denomina cámara objetiva, interpelación, cámara subjetiva y cámara objetiva irreal para descubrir el lugar que ocupa el tú, es decir, el enunciatario. Esto nos habla del cómo se va a narrar la historia, el relato fílmico, en relación al espectador. De este modo, nos va a interesar conocer en particular cuándo es

que estamos frente a los distintos tipos de cámaras en lo operativo. En primer lugar, si estamos frente a una cámara objetiva, el yo y el tú se disponen sobre un plano de perfecta paridad respecto al él, apoyándose en un punto de vista que descubre sólo lo que no puede ocultarse (el enunciado, el él o ello) y el tú se vuelve testigo-testimonio. En segundo lugar, si tenemos lo que se denomina una cámara en modo de interpelación nos colocamos en una mirada “como si él fuese yo” y el tú queda en lo que se suele denominar un aparte. En tercer lugar, si estamos frente a una cámara subjetiva, la mirada puede plantearse “como si él fuese tú” y es aquí donde el enunciatario (el tú) toma el lugar de un personaje, volviéndose diegético. En cuarto y último lugar podemos encontrarnos frente a lo que se denomina cámara objetiva irreal, cuando se impone el dispositivo técnico de la cámara frente al él del enunciado en un hacer ver «como si tú fuese yo» (Casetti, 1989, p. 80-86).

Con arreglo a este campo de posibilidades enunciativas proponemos un ejercicio de exploración, a modo experimental, del lugar del espectador femenino —espectadora— de las películas de Olmedo y Porcel a partir de una serie de entrevistas orales de tipo semi-estructuradas sobre una selección de ocho mujeres en base a una configuración que es necesario precisar. La elección de trabajar con la figura de la espectadora mujer obedece a la inquietud de desentrañar qué es lo que encontramos en ese espectador que no responde al arquetipo del varón de mediana edad estratificado en una clase media amplia urbana construido por la cámara subjetiva de estas películas. Así, nos interesa habilitar la voz de la espectadora mujer puesto que denota un

encaje más complejo y ecléctico en esa cámara subjetiva, en esa identificación con los personajes protagónicos de estos films a través de los cuales el espectador/a mira, sabe y cree.

A su vez, el objetivo de este ejercicio es amplio. Desde la sintaxis cinematográfica, pensamos a estos films genéricamente como artefactos culturales, producto de la actividad humana creativa en tiempo y espacio. En particular, y al tratarse de un conjunto de films categorizados como cine pasatista-sexy comedias que se vinculan en este caso a la espectadora desde las figuras/personajes de dos capocómicos, debemos partir de considerar la preeminencia sintáctica de la cámara subjetiva. Esto es un dar a conocer del film al espectador a través de los personajes de Olmedo y Porcel que toman el lugar de enunciarios. Hay aquí un saber infradiegetico a través de un ver limitado a estos personajes que se constituyen en la razón misma de ser, por antonomasia, de estas producciones.

Así, vamos a explorar aquello que surge de las entrevistas orales a ocho mujeres, quienes, de una u otra forma, fueron espectadoras de este cine y que constituyen un colectivo de trabajo indagatorio al reunir ciertas condiciones que dan cuenta de un determinado escenario social-epocal y de género: una franja etaria que se extiende entre los 50 y los 65 años, estrato social medio-amplio, profesiones que van desde actividades comerciales, empleo público, a docencia primaria, media y universitaria, socialización en ámbito territorial urbano que conecta las ciudades de Río Cuarto y Córdoba. Entonces, a partir de este colectivo de indagación pretendemos acercarnos por la vía

de los relatos orales de nuestras entrevistadas a sus respectivos lugares como espectadores para aquella filmografía, tomada en su conjunto. Todo esto, de por sí, ya plantea una determinada geografía del espectador, a partir de la primacía de la cámara subjetiva, donde el espectador-enunciario mira con los ojos de los personajes protagonistas.<sup>25</sup> En síntesis, vamos a indagar en esta relación con arreglo a estos diez ejes temáticos que configuraron las entrevistas:

- Caracterización general del dúo capo-cómico.
- Referencia a títulos de esta filmografía.
- Caracterización general del cine de Olmedo y Porcel.
- Relaciones de sexo-género que atraviesan las películas.
- Tipo de comicidad de las películas.
- Configuración de la mujer en las películas.
- «Ellos» (dúo capocómico) en las películas.
- Tramas argumentales de las películas.
- Estética de las películas.
- Impronta de época y función política de esta filmografía.

Podríamos sostener que las ocho entrevistadas fueron abordando la caracterización del humor Olmedo-Porcel, su cine con su comicidad, la referencia siempre muy mínima a los títulos —casi no aparecen menciones a ellos a no ser al ya muy tardío de *Rambito y Rambón*— y las relaciones sexo-género con el rol de la mujer en las sagas como si se tratara de un mismo

---

25 Entrevistas realizadas en Río Cuarto a: E1, 02/02/2023; E2, 03/02/2023; E3, 21/02/2023; E4: 22/02/2023; E5, 27/02/2023; E6, 03/03/2023; E7, 31/03/2023; E8: 10/05/2023. Entrevistador: Damián Antúnez.

tópico. Indudablemente hay un primer corte dicotómico que separa a las 5 entrevistadas con nivel de estudios y socialización terciario/universitario -todas ellas vinculadas a la docencia en alguno de los cuatro niveles educativos- respecto de aquellas otras 3 que no lo tienen y cuya socialización y ámbito laboral tiene que ver con el comercio o el empleo público municipal.

Esta dicotomía nos remite a su vez a una clara contraposición entre una visión retrospectiva positiva respecto del humor Olmedo-Porcel y de la comicidad de los films, asociado a lo «familiar», a un «humor sano», «contrariamente al actual», incluso con «un lenguaje distinto al de ahora», «sabiendo manejar ese lenguaje», aún admitiendo que por momentos fuera «subido de tono» y otra inequívocamente crítica y negativa. Esta valoración lleva incluso a una posición de cancelación en lo que respecta a la cosificación de la mujer, a la denuncia de «esa espectacularidad del cuerpo-objeto para hacer uso y abuso de él», «una concepción machista, heterosexual y violenta», una construcción «para satisfacer el deseo sexual masculino-heterosexual», «unas mujeres que parecen decirle a los hombres que están deseando que “las cojan”»; en definitiva, «una mujer que jamás elegía, sino a la cual elegían, como un producto de una estantería». En otros términos, un humor «de tipos babosos basado en el toqueteo de las mujeres», «un humor extremadamente alienante, unas películas que miro sin ver, con ellos detrás de las mujeres queriendo atraparlas» y «unas mujeres con muy poca letra en los guiones, que no piensan».

Ahora bien, aún si esa dicotomía es incuestionable, aparece sutilmente algún puente que teje una de las entrevistadas con formación universitaria cuando rescata uno de los elementos centrales de la valorización positiva del otro colectivo, al plantear desde el comienzo de su análisis retrospectivo que, previo a su paso por la Universidad y a su trayectoria profesional, recuerda siendo una estudiante del secundario el carácter familiar y la normalización de ese cine, de ese humor. En este sentido, la entrevistada recuerda que veía estas películas en familia, que se reían mucho y cómo estaba normalizado todo aquello que en ellas sucedía. En definitiva, cómo operaba esa cámara subjetiva, por lo que eran invitados a ver a través del dúo capocómico.

A su vez, tres de estas entrevistadas que podemos identificar como universitarias retoman el tema del impacto, el shock que les producía el tratamiento de los cuerpos, su exhibición, su puesta en valor en clave de voluptuosidad, dando cuenta de lo que hemos denominado como cámara objetiva irreal, allí donde quien gobierna la escena es el dispositivo de la cámara en un ver total, un saber metadiscursivo que da por resultado un creer absoluto. Dicho de otro modo, denuncian en esa función de lo que en cine se denomina cámara objetiva irreal la construcción del cuerpo-objeto de la mujer como producto-mercancía para satisfacer al hombre heterosexual; cuestión esta que es percibida por una de las entrevistadas dedicada al comercio, pero en este caso para sostener que aún viendo aquello, ella no veía allí una trama sexual sino meramente cómica, incluso, «un humor sano», puntualizando «las caras cómicas de Olmedo y Porcel»,

en una suerte de desplazamiento de esa cámara objetiva, testigo de los cuerpos, desde lo sexual a la risa.

Los otros grandes tópicos del cuestionario —«ellos», tramas argumentales, estéticas, época, funcionalidad política— fueron abordados por las entrevistadas también de forma relativamente conjunta, aunque con algunas variaciones en los hincapiés, denotando a su vez ese mismo corte antes mencionado. Las tres entrevistadas que responden a un perfil llamémoslo no intelectual (no relacionado con lo docente o académico de nivel formativo superior) se decantan por una valoración positiva, comprensiva y hasta reivindicativa de ese humor, arte o de ese tipo de socialización cultural que proyectan las películas, respecto del grupo de las otras cinco que tiene ese otro perfil vinculado a los espacios intelectuales/artístico-académicos.

En esa valoración positiva y reivindicativa de aquello que estas películas aportaban y proyectaban, estas tres entrevistadas prácticamente coinciden en señalar la centralidad que tenía esa función de «hacer reír», inclusive, «más allá de cómo lo hacían», distinguiendo que, si bien «trataban a la mujer como objeto, no se sobrepasaban». Una de las entrevistadas profundizó en la cuestión al oponer la comicidad vinculada a la mujer de Jorge Porcel en contraposición a la de otro cómico de la época, Emilio Disi: «Porcel no manoseaba —jugaba, había como ingenuidad en el fondo— a la mujer como lo hacían otros, por ejemplo, Emilio Disi». También, en la misma línea argumental, esta entrevistada afirmaba que «la conquista de las mujeres llegaba hasta donde la mujer lo permitía, hasta donde la “mujer liberal”

le ponía “el límite”» e inclusive hace alusión, al igual que otra de este colectivo, a que «jugaban con el tema transexual, pero con respeto», en referencia a las imitaciones por parte de Porcel de la cantante María Marta Serra-Lima o a los *sketchs* del propio Porcel y de Olmedo cuando se disfrazaban de mujer. Nuevamente, estas entrevistadas sitúan todo esto en lo que definen como un humor sano, familiar, directo y sencillo, basado en la fisicalidad, en la gestualidad cómplice entre ellos y con el espectador. Inclusive, nos encontramos con una de las entrevistadas que define el propósito de esta comicidad —con sus contenidos y sus tramas argumentales— desde lo artístico-humanista, al sostener que «ellos [Olmedo y Porcel] querían simplemente darle alegría al ser humano, darle alegría a la gente, de la forma que sea, no importa si se disfrazaban».

Resultan paradójicas, de cara a la atención social que ha despertado en los últimos años la crítica del movimiento feminista al tratamiento cosificante del cuerpo de la mujer, las consideraciones que esta misma entrevistada añade para enfatizar en «lo sano, lo ingenuo» de ese humor en contraposición a «lo que se ve en la actualidad» cuando alude a «una picardía que te insinuaba, pero no abusaba». Una vez más, vemos cómo actúa esa omnipotencia de la cámara objetiva irreal, seguida de una cámara subjetiva por la que estos dos capocómicos hacen ver a un espectador que ve con ellos, con sus propios lentes, en una suerte de credibilidad contingente. Ahora bien, al analizar esta construcción de subjetividad estaríamos tentados de preguntarnos frente a aquello de que no abusaban por la proliferación de escenas en aquellas películas donde la comicidad

está directamente inscripta en el abuso y hasta en una cultura de la violación sobre el cuerpo de la mujer. En el paroxismo de esta situación está sin duda la escena final del film *A los cirujanos se les va la mano* cuando Porcel y Olmedo drogan a las dos cirujanas —Susana Giménez y Moria Casán—, en contra de su voluntad y Olmedo le dice a Porcel «Divertite» y éste le contesta, «después te cuento» para luego desaparecer, cada uno de un lado del encuadre, cada uno con una mujer en sus brazos, cargándolas como si fueran sus presas de caza.<sup>26</sup>

Otra de las cuestiones controversiales entre las consideraciones que expresan estas tres entrevistadas respecto de las otras cinco tiene que ver ese travestismo humorístico, principalmente de Porcel, ya que frente al recate que hacen las primeras hay un cuestionamiento expreso en el otro grupo por la ridiculización que expresaba, pero también por ser un dispositivo que «reforzaba la cosa patriarcal, lo normativo heterosexual». De este modo, las contraposiciones continúan con los cuestionamientos a las tramas argumentales, donde cada una de estas otras cinco entrevistadas señalan, a su modo, el carácter banal de los argumentos, «donde siempre pasaba lo mismo, mi familia se reía un montón y yo me preguntaba de qué se reían, si era de eso o qué les despertaba eso que veían» o bien «donde ellos están destapando a las mujeres, porque en ello hay algo que no se puede decir, tal vez “mi fantasía” y eso causa gracia, “me libera”». En síntesis, lo que ponen de manifiesto estas entrevistadas no es otra cosa que esa primacía de la cámara subjetiva en un

---

26 Película *A los cirujanos se les va la mano*, Argentina, Hugo Sofovich (Dir.), 1980.

claro proceso de complicidad, de identificación entre el dúo capocómico y, en particular, el espectador hombre.

Dicho esto, debiéramos preguntarnos entonces qué pasaba con la espectadora mujer, en dónde buscar su identificación y por ende qué pasaba con su deseo. Allí la respuesta la aportan varias de estas cinco entrevistadas vinculadas al ámbito docente/intelectual, al precisar que el deseo femenino estaba subsumido al del varón, al referir a los estereotipos de la mujer «come-hombres» o bien la «engaña hombres» que aparecen en estas películas por las cuales «los hombres proyectan sus deseos en esos estereotipos», o que «la mujer veía estas películas por verlas con el marido» y que si bien podía no interesarle demasiado «lo acompañaba como diciéndole, “bueno, hasta acá, esto es lo que te dejo ver”, lo mismo que en el teatro de revista, frente a la alternativa de que se vaya con prostitutas, pero que en el fondo esto tenía que ver con su hombría». Y esto porque, en palabras de otra de las entrevistadas que vinculamos a este colectivo, en estas películas «operaba un dispositivo de disciplinamiento del cuerpo de la mujer, para ser conquistados por esos hombres que podían no ser galanes y hasta ser torpes y feos, pero esto no importaba, bastaba con el hecho de ser hombres». En resumen, estos enredos argumentales que las primeras tres entrevistadas ponen en valor desde el lugar del «hacer reír», desde lo «desopilante» o hasta desde la comicidad del «absurdo», a estas otras cinco les parece que esconden «unas relaciones de poder donde siempre ganan los hombres», donde «se ríen o directamente se burlan de las mujeres», «sin un proceso de reflexión y con un

colchón de complicidad en la generación de mujeres de esa época», «con una asimetría de poder que degradaba a la mujer».

Por último, si de época y de estéticas se trata, también aquí aflora la dicotomía entre uno y otro colectivo. Para las tres entrevistadas de la valoración positiva, la universalidad de ese humor hace que no puntualicen en unas estéticas en particular, como por ejemplo aquello que tiene que ver con ambientes urbanos identificado con lo porteño en una estratificación social de clase media-alta, en lo que si puntualizan, de uno u otro modo, las otras cinco. No obstante, una de aquellas tres entrevistadas hizo una alusión especial a lo epocal en pos de sostener el carácter universal del cine Olmedo-Porcel, al referir que “pudieron trabajar tanto en una época militar como después en la democracia, mientras que las otras dos destacaban que les parecía muy cómico ver a ambos actores vestidos de soldados pero que no lo relacionaban «con lo militar, con lo político, para nada, a mí me hacían reír mucho».

Aquí es probablemente donde la dicotomía entre los dos colectivos de entrevistadas quedó sellada entre una visión que no existe en el primer grupo y que emerge con contundencia en el segundo y que tiene que ver con la alusión a lo político en este cine aparentemente negador de todo aquello. Expresiones que van del «dispositivo de distracción» en particular durante la dictadura, al lugar de orden y los límites morales de esa sociedad de orden respecto al «papel de la familia tipo, patriarcal que se sostiene más allá de las aventuras y lo sexual, lo erótico, siempre fuera de la casa» o bien a manifestaciones

del tipo «todo era neutro, no hay contexto, no hay política, no hay clase, todo fuera de época, ..., todo súper funcional para distraer y entretener, en el mismo plano que en lo suyo lo eran Neustadt y Grondona», abundan en el colectivo de la valoración crítico-negativa. Así, emerge con toda su fuerza esa tensión de un cine que aparentemente no refiere a épocas, ni a estéticas y que hasta parece ser laxo con las éticas, pero que no deja de aferrarse a constructos inequívocamente enclavados en unas coordenadas espacio-temporales que nos hablan de épocas, de espacios, de estéticas y de éticas bien reconocibles.

## Reflexiones finales

¿Por qué indagar sobre el cine de Olmedo y Porcel? Si bien el tenor de la pregunta podría parecer extemporáneo al momento de recapitular y emprender el balance y reflexiones finales de la investigación, sirve bien para retomar el hilo de todo aquello que fuimos destilando a lo largo del trabajo. Entonces, propongo dos posibles vías que justifican la pertinencia de dicha indagatoria. La primera vía de acercamiento al estudio del cine de Olmedo y Porcel tiene que ver con aquello que hemos descartado y que de no haberlo hecho haría innecesaria la indagatoria. Tiene que ver con haber rechazado aquello del mero divertimento, de la supuesta ingenuidad o candidez del humor y de una picaresca que se funde y hunde sus raíces en las relaciones de sexo-género que atraviesan la estructura social en unas determinadas coordenadas espacio-temporales. También hemos sorteado las trampas o bien los encantos propios del mito que envuelve tanto a los *genios del humor* como al *fétiche erótico* de sus *partenaires* actrices-vedettes vinculadas al mundo de la *revista porteña*.

La segunda vía de acercamiento para justificar la pertinencia de este estudio remite directamente a la tesis central de este trabajo: el cine de Olmedo y Porcel no sólo se erige en uno de los tantos dispositivos de control social pergeñado por la última dictadura cívico-militar-ecclesial-empresarial para distraer o directamente narcotizar a una porción amplia de la sociedad mientras se desplegaba el horror del terrorismo de Estado. Antes bien, estas producciones se presentan como un conjunto

de formaciones discursivas que conforman un dispositivo de poder que gestiona y normaliza la sociedad, la *población* en el sentido de la gubernamentalidad foucaultiana en un período algo más amplio.<sup>27</sup>

De esta manera, la propia temporalidad de la saga nos muestra que desborda en un extremo y en otro las cotas temporales de aquellos años de plomo. El cine de Olmedo y Porcel, de la mano de Aries Cinematográfica, comienza con el retorno democrático del '73 en la víspera misma de la denominada primavera camporista y se extiende hasta el quinquenio que sucede a la recuperación democrática del '83. En otros términos, este cine convivió lo mismo con la *liberación o dependencia* del '73, el terrorismo de Estado de los *años de plomo* y su cobertura patriótico militarista con espectáculos acordes como el del Mundial de Fútbol Argentina '78 o bien con la reapertura democrática y el apotegma alfonsinista de que *con la democracia se come, se cura y se educa*.

Pero entonces, ¿qué significados supo condensar este cine pasatista, comedia picaresca-sexicomedía, construido alrededor del dúo capocómico Olmedo-Porcel? Por otra parte, este cine, ¿cómo reproduce a un tiempo y configura a otro los valores y prácticas de esa *población* a la que se remite en clave de formaciones discursivas/dispositivos de poder? Aquí se hace necesario

---

27 Nos referimos a la *gubernamentalidad* tal como Michel Foucault configura esta categoría política, vinculada a la gestión, por la vía de los *dispositivos de seguridad*, de esa masa amorfa pero dotada de sentido político que él identifica con la figura de la *población* en clave biopolítica (López, 2014).

revisar el análisis fílmico de esa treintena de películas que conforman las fuentes primarias de nuestro trabajo para rescatar algunas de las conclusiones a las que hemos arribado. Por consiguiente, si el análisis de lo que hemos denominado la linealidad del film en términos cinematográficos abona más bien la idea del carácter estándar, estilizado y homogéneo —actualmente hablaríamos de *productos enlatados*—, aunque con matices, de estas comedias picarescas/sexicomedias, el análisis del espesor, en lo que hace a los aspectos más propiamente temáticos, narrativos y estéticos, señala dos momentos diferenciados. El de los años iniciales hasta 1981, configurado en torno a la sexi comedia y el de los años 1982 a 1988 cuando se produce un desplazamiento explícito hacia la comedia de enredos de tipo familiar (ATP) no sin despojarse enteramente de la picaresca sexualizada, en ese sempiterno juego humorístico con las vedettes-actrices de cuerpos esculturales.

No obstante, aquellos primeros ocho años muestran una cierta inflexión en la medida que atravesamos la frontera político-institucional del golpe de Estado de 1976. Entonces, la picaresca y la sexicomedia se tiñen con los colores de las postales del Mundial '78, con esa Argentina de la “plata dulce”, del dólar barato y los negocios financieros, del “deme dos”, del boom de productos importados, de los argentinos “derechos y humanos”; todo junto, mezclado y revuelto como en la vidriera de los cambalaches. Entretanto no se escatiman recursos en reforzar los más importantes dispositivos del patriarcado, de la heteronormatividad y de una masculinidad de tipo tradicional excluyente.

Aquí, las tramas que construyen los núcleos conflictivos de estas narrativas sumado a las temáticas propuestas y a su tratamiento estético confirman la hipótesis que planteamos al comenzar esta investigación: estas producciones conforman un dispositivo dilecto del poder patriarcal, de la heteronormatividad y su modelo concomitante de masculinidad tradicional excluyente. La búsqueda obsesiva del placer sexual masculino heteronormado y su desafío a la monogamia asfixiante de a la institución matrimonial se nutre en estos films de una gran variedad de elementos que le dan colorido a esa fantasía erótica masculino-patriarcal: camas redondas, *bulines*, semidesnudos femeninos con plumas, ropa interior minimalista y en tal caso topless con la debida censura del pubis, hombres casados *de Rodríguez*, infidelidades diversas, mucha revista porteña con sus vedettes esculturales, todo a partir de una sexualidad siempre obsesiva cuando no agresiva, basada en la imposición del deseo masculino-patriarcal.

Todo esto lleva a la construcción de unas tramas en las que el conflicto que moviliza la narración está siempre atravesado por esa búsqueda insaciable por parte de Olmedo y Porcel de satisfacer unos deseos sexuales que no pueden canalizarse por otro medio que no sea la infidelidad y su concomitante relación con el mundo de las vedettes, la revista porteña y lo que ellos mismo consideran como *mujeres fáciles*. Por cierto, unas narraciones que remiten a un modelo social *clase media porteña* que busca no sólo satisfacer esos deseos sexuales permanentemente contenidos sino dar un salto en términos económicas para *salir parados*, aunque ello implique vincularse con estafas, explota-

ción de mujeres y demás ilícitos que en una dialéctica involutiva nunca les reporta beneficio alguno, dando como resultado el más absoluto fracaso, moraleja reestabilizadora por excelencia de todas estas narraciones.

El fracaso de las aventuras de Olmedo y Porcel está inequívocamente inscripto en la figura del antihéroe: la conquista femenina se torna inviable, dada su falta de oficio, de riqueza y a la superior astucia y sagacidad de aquellas bellas mujeres, a su carácter intrigante cuando no próximas a la figura narrativa de la arpía y para las cuales no dan la talla, entre otros motivos porque en ellos albergan sentimientos, en el fondo, más cercanos a la bondad, a la ingenuidad y a cierta nobleza. Por el contrario, aquellas mujeres buscan interesadamente acercarse a empresarios adinerados u hombres de negocios sobre los que puedan obtener beneficios económicos sean o no bellos, puesto que este atributo no parece ser demasiado importante para el sujeto masculino. En cualquier caso, aquellos antihéroes, con esa pulsión sexual desatada y un afán de salir de su vida mediocre y rutinaria, deben conformarse con aquellas aventuras mal avenidas y su proyección onírica.

En definitiva, en estas narrativas las tramas conflictivas jamás se despegan en ese estándar al que hacíamos referencia y que podemos asociar al juego del gato y el ratón, donde la parte masculina, el dúo capocómico hace de gato persiguiendo a la parte femenina y las actrices vedettes partenaires hacen de ratón. Dicho de otro modo, ellos, cuarentones, casados, nada agraciados y sin dinero pretenden y por momentos están muy cerca de sus presas femeninas siempre bellas, esculturales y jó-

venes con una sexualidad-sexualización desbordante concebida para satisfacer al varón. Insistimos, en este modelo, lo que jamás puede ponerse en duda es cuál será la resolución: el ya referido fracaso y resignación masculino con el retorno a una vida de orden, aunque con la reserva hecha de la aventura transcurrida, un disfrute circunstancial que, a partir de su referida proyección onírica, actúa como un modo de expiación.

De aquí se desprenden entonces dos lecciones de las que esa *población* masculina-clase media representada en las figuras de Olmedo y Porcel deben tomar nota: aquellas bellas mujeres no juegan limpio, son seres interesados por el dinero y tal vez la fama, contrariamente a sus esposas madres de familia y además esas aventuras son, en definitiva, sólo eso, pero sobre todo una aspiración imposible; por eso emerge en el fracaso indefectible de Olmedo y Porcel en conquistar esas *femmes fatales*, un principio rector-disciplinador que reestabiliza la situación dislocada conforme a un principio de orden social que no puede ni debe alterarse. He aquí el dispositivo central, en tanto formación discursiva con sentido de poder, para preservar y restaurar el orden social luego de esas habilitaciones temporales que permitieron desestabilizarlo, siempre dentro de la contención que brinda el formato comedia picaresca/sexicomedia con sus condimentos de farsa, sainete y varieté según la ocasión.

En cuanto a la segunda serie, la evidencia de la ruptura radical fundamentalmente en lo temática, en algunos aspectos narrativos con el recurso a una mayor presencia de musicales y varietés de artistas populares, pero con una continuidad básica en lo que hace al tratamiento estético. Las películas de 1982 en

adelante dan paso a la comedia picaresca de tipo familiar y al concomitante abandono relativo del formato sexicomedia revisteril, probablemente por cuestiones que tengan que ver con cierta saturación del espectador en tanto mercado consumidor. Ahora bien, el núcleo conflictivo de las tramas narrativas de estas producciones se asienta en disputas o desavenencias en clave de estudiantinas, con parodias de películas taquilleras del momento que van de *ET El extraterrestre*, alguno de los éxitos del *divo* italiano Adriano Celentano o bien a la saga estadounidense de *Rambo* y con ello la revinculación al nuevo cuadro democrático del mundo militar, de la mano de la figura del “colimba”. Todo esto revestido de fuertes pinceladas paternalistas, siempre moralizantes, donde el patriarcado, la heterosexualidad y el apetito sexual devorador de esa masculinidad viril tradicional tiene como contra partida, una vez más, mujeres bellas esculturales que estás prestas a satisfacer los deseos masculinos y a gozar siempre a partir de su goce, sólo que ahora todo esto está imbricado en el formato de la comedia de enredos de tipo familiar-ATP.

Sin embargo, muy a pesar de esta ruptura temático-narrativa, sostenemos que la propia continuidad en el tratamiento estético actúa de puente con el planteamiento ideológico global de la saga conectando una y otra serie. En síntesis, la estructura ideológica y con ella el conjunto de formaciones discursivas que la nutren, conforman el prototipo patriarcal heteronormado de las relaciones de sexo-género que las instituyen en tanto dispositivos de poder. En ellos, la apuesta es siempre la misma: heteronormatividad, familia patriarcal, matrimonio monogámico,

autoridad legítima masculina, cosificación-sexualización de la mujer como objeto de deseo y goce masculino, aunque con las debidas reservas respecto a su sagacidad, astucia, intereses y ambiciones cuando no están bajo la tutela de un hombre con el suficiente poder que permita controlarlas-sujetarlas. En esa apuesta ideológica, si bien la figura del hombre antihéroe podría llegar a menoscabar la legitimidad del lugar de la autoridad masculina, cuanto menos en esa trama poblacional prototípica de clase media urbana porteña, la inclusión de la bonhomía, la bondad, la nobleza y hasta esa ingenuidad complaciente de los antihéroes protagonistas vienen a restituir esa legítima autoridad masculina.

Por último, resta señalar, en la indagación que hemos desarrollado, el lugar de la espectadora mujer, aparentemente desconocida o negada en la construcción del modelo de espectador de estas producciones. En otras palabras, hablamos del lugar de la mujer espectadora constituido desde una masculinidad heteronormada excluyente. Así, el propio lugar de la mujer en estos films, al tiempo que actantes de la desestabilización del orden social de ese mundo diegético, es en última instancia el de convencer a los protagonistas y con ello al espectador varón, pero también a la espectadora mujer, de la inviabilidad de la salida de ese orden familiar patriarcal heteronormado; garantía del orden social que permite el ejercicio de la dominación, es decir, del poder. Tarde o temprano y más temprano que tarde, todas las piezas vuelven a encajar en el casillero originalmente asignado en esa estructura de poder capitalista, patriarcal, esencialista-heteronormada en la que se inscribe indefectiblemente el cine de Olmedo y Porcel.

## Referencias Bibliográficas

- André Bazzana, Bénédicte (2006). *Mitos y mentiras de la Transición*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Antúnez, Damián (2004). “El discurso de resistencia juvenil durante el tardofranquismo en clave de género. (Avance de investigación)”. En Del Val, María Isabel, et. al. *Historia de las mujeres: Una revisión historiográfica*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Antúnez, Damián (2021). “Masculino-femenino. Tensiones discursivas en las relaciones de sexo-género de los años 1960-1970”. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, N° 16, pp. 592-609 (ULE). <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/cuestionesdegenero/article/view/6485>
- Antúnez, Damián (2022). “Sexo y género en el cine de Olmedo y Porcel”. *Entramadxs*, n°5 (UNRC).
- Aumont, Jacques et. al. (1993). *Estética de cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Barthes, Ronald (1971). *Elemento de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Questions de Sociologie*. París: Les Éditions de Minuit.
- Brunetta, Gian Piero (1993). *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Butler, Judith (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Casetti, Francesco (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Comolli, Jean-Louis (2016). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.
- D'Antonio, Débora (2015). "Paradojas del género y la sexualidad en la filmografía durante la última dictadura militar argentina". *Revista Estudios Feministas*, 23 (3), septiembre-diciembre 2015. Universidad Federal de Santa Catarina. <https://doi.org/10.1590/0104-026X2015v23n3p913>
- De Lauretis, Teresa (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Ediciones Catedra y Universitat de Valencia.
- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Goldman, Noemí (1989). *El discurso como objeto de la historia*. Buenos Aires: Hachette.
- Drajner, Tamara (2013): "Cine y sexualidad en los '60: La utilidad de las fuentes cinematográficas en los estudios de género". En: *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013. <https://www.academica.org/000-010/1083>
- Eco, Umberto (1982). "Semiología de los mensajes visuales". En: AA.VV. (1982), *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, pp. 23-80.

- Fidanza, Fabio (2019). “Humor Apto Todo Público. El cine de entretenimiento de Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Enrique Carreras. *Question*, 1 (63), julio-septiembre 2019. <https://doi.org/10.24215/16696581e171>
- Foucault, Michel (1976). *Historie de la sexualité. I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Gociol, Judit y Hernán Invernizzi (2006). *Cine y Dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Hall, Stuart (2017). *Estudios Culturales 1983: una historia teórica*. Buenos Aires: Paidós.
- Herederó, Carlos y Antonio Santamarina (1991). *Eric Rohmer*. Madrid: Cátedra.
- Laclau, Ernesto (2011). *La razón populista*. Buenos Aires: FCE.
- López, Cristina (2014). “La biopolítica según a óptica de Michel Foucault: análisis, potencialidades y limitaciones de una perspectiva de análisis”. *El banquete de los dioses. Revista de filosofía y teoría política contemporánea*, Vol. 1, N° 1, nov 2013-mayo 2014. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales-UBA.
- Mariani, Lucila (2018). “Olmedo, Porcel y la cultura de la violación”. *Cosecha Roja*, 17/7/2018 (UNSM).
- Marques, Josep-Vicent y Raquel Osborne (1991). *Sexualidad y Sexismo*. Madrid: Fundación Universidad-Empresa
- Martin, Marcel (1995). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Pérez Morán, Ernesto y Miguel Ángel Huerta Floriano (2018). “La comedia subgenérica de la Transición española: Paradojas en la tormenta”. *Hist. Común. Soc.*, 23 (2). Madrid: Ediciones complutense, 389-404.

- Pujol, Sergio (2007): “Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”. En James D. (Dir): *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, T. IX, 281-328.
- Quiroga, Hugo. *El tiempo del “proceso”. Conflictos y coincidencias entre políticos y militares 1976-1983*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Sánchez Vidal, Agustín (1991). *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Tusell, Javier (2010). *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*. Barcelona: Crítica.
- Valdéz, María (2005). “Fernando Ayala, cultor de la crónica y de la actualidad”. En: España, C. (Dir). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. Vol. I.
- Visconti, José Luis (2014). *El peligro está en los vivos: representaciones y omisiones en el cine argentino 1976-1983*. Buenos Aires: Tren en movimiento.

### **Entrevistas**

Entrevistas realizadas en la ciudad de Río Cuarto, provincia de Córdoba, a: E1, 02/02/2023; E2, 03/02/2023; E3, 21/02/2023; E4: 22/02/2023; E5, 27/02/2023; E6, 03/03/2023; E7, 31/03/2023; E8: 10/05/2023. Entrevistador: Damián Antúnez.

### **Fuentes primarias**

*La Opinión*, 21/08/1974.

Salas, Hugo (2006). “Operación Ja Ja”. *Página 12*, 01/10/2016. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3289-2006-10-01.html>

*El País*, España, 30/12/2015. Entrevista a Mariano Ozores realizada en 1988 por David Trueba. [https://elpais.com/elpais/2015/12/22/eps/1450806420\\_683187.html](https://elpais.com/elpais/2015/12/22/eps/1450806420_683187.html)

*El Correo*, España, 29/01/2022. Entrevista a Andrés Pajares realizada en 2022 por Oskar Belategui. <https://www.elcorreo.com/butaca/cine/andres-pajares-aquellas-20220128132857-ntrc.html>

### **Webs consultadas**

Adriano Celentano: <http://www.clancelentano.it/index.php/it/>

Cine Nacional: <https://cinenacional.com>

Descubriendo Rosario: <http://www.descubriendorosario.com.ar/cultura-y-entretenimiento/personalidades-de-aca/alberto-olmedo-597.html>

IMDb: <https://www.imdb.com/name/nm0691672>

# El cine de Olmedo y Porcel: historia, género y discurso

## Tres lustros en treinta películas

Damián Antunez

Este libro es una invitación a detener la mirada y analizar cómo han operado las relaciones entre cultura, género y discurso en un entramado histórico que conecta la fallida transición democrática de 1972-1973 con los primeros años de la recuperación democrática iniciada en 1983 a través del cine pasatista/sexi-comedia de Olmedo y Porcel.

Antúnez propone una mirada crítica sobre estas producciones, articulando la perspectiva de género, el análisis discursivo y la historia social de la cultura. A partir de más de treinta films, el autor investiga cómo estas obras dialogaron con las transiciones democráticas del país, explorando las representaciones de género y las relaciones de poder en una sociedad marcada por profundos cambios políticos y culturales. Además, el trabajo conlleva un especial esfuerzo en la reconstrucción del clima de época en la cultura argentina vinculado a los sectores medios, particularmente porteños, pero con extensión al conjunto de sectores urbanos de la Argentina, consumidores de esa cultura y estética revisteril por la vía de la referida comedia pasatista.