

# *DESTAPE, SEXO Y POLÍTICA EN LA COMEDIA PICARESCA ARGENTINA DE LOS AÑOS OCHENTA*

POR FABIO NICOLÁS FIDANZA

**Destape, sex and politics in the Argentinian picaresque comedy of the 1980s**

## **Resumen**

Entre las modalidades más populares de la comedia en el cine argentino se encuentra el film picaresco. Si bien se mantuvo vigente por más de treinta años, esto no implicó que no sufriera alteraciones. Por el contrario, atravesó un número significativo de reformulaciones al calor de los cambios en la sociedad y en la industria cinematográfica local.

Un punto de inflexión en la historia de la comedia picaresca fueron los años del 'destape'. La proliferación de desnudos femeninos en la televisión y en el cine generó que la picaresca perdiera parte de su atractivo y obligó a los hacedores de estos films a repensar la modalidad para no perder público. A tono con una sociedad que había aceptado la irrupción del sexo en todos los ámbitos de su vida y avalados por un creciente interés por el público de comunicación por aquellos temas que habían estado vedados de los medios de comunicación y las Artes, estas comedias propusieron como novedad un abordaje picaresco de aquello que antes se encontraba por fuera de sus intereses: el mundo de la política.

**Palabras claves:** postdictadura; destape; sexo; comedia picaresca; cine argentino

## **Abstract**

Among the most popular comedy mode in Argentinian cinema is the picaresque film. While it remained relevant for over thirty years, this did not mean it remained unchanged. On the contrary, it underwent a significant number of reformulations in the wake of changes in society and the local film industry.

A turning point in the history of picaresque comedy was the years of the *destape*. The proliferation of female nudity on television and film caused the picaresque to lose some of its appeal and forced the makers of these films to rethink the genre to avoid losing their



audience. In keeping with a society that had accepted the emergence of sex in all aspects of life, and supported by a growing interest among the media in topics that had been excluded from the media and the arts, these comedies proposed a novel picaresque approach to something that had previously been outside their scope: the world of politics.

**Keywords:** post-dictatorship; destape; sex; picaresque comedy; Argentinian cinema

## Introducción

Entre los cambios sociales y culturales que se sucedieron en Argentina luego del retorno de la democracia se destaca la explosión de un fenómeno al cual la prensa local, y los propios actores, denominaron destape. Fruto de la eliminación de la censura y de la avidez de un público por consumir aquello que en años previos le había estado vedado, el destape produjo en los medios masivos de comunicación un cambio radical en la forma en la que se representó el sexo (Manzano, 2019; Milanesio, 2021). Este suceso fue determinante en la constitución de la cultura visual de la época que se caracterizó por la expansión de los límites de lo representable en materia sexual. Sin embargo, “lejos de representar una democratización absoluta y universal del deseo, el destape estuvo plagado de las tensiones propias de un momento transicional que quería presentarse como una ruptura total pero que todavía no renunciaba del todo al legado del pasado” (Milanesio, 2021: 106).<sup>1</sup>

La proliferación de desnudos femeninos en las artes y los medios no solo introdujo cambios en los gustos y prácticas de consumo del público adulto, sino que obligó a realizadores, productores y estrellas de productos del campo audiovisual a reformular sus productos con el objetivo de no perder audiencia. Entre los más afectados por estas novedades se encuentra la comedia picaresca,<sup>2</sup> que ante el avance de obras del destape perdía parte de su atractivo

1. Estas tensiones también pueden encontrarse en el cine del período. Viviana Montes sostiene que “el cine de esos años se constituye entre el pasado y el porvenir, entre lo que no acaba de retirarse y lo que no acaba de llegar, entre el lastre de los espectros de un pasado reciente sórdido que no termina de disiparse y una novedad que no comienza de manifestarse con insistencia y contundencia hasta mediados de la década siguiente. (2023: 146)”

2. Somos conscientes de que el término picaresca está asociado en la lengua castellana a un género literario específico, la novela picaresca española. Sin embargo, consideramos que esto no impide que utilicemos este adjetivo para referirnos a una modalidad cómica propia de la historia del cine argentino. Alejandro Kelly Hopfenblatt (2017) señala que ya en los años cincuenta existieron publicidades que utilizaron este término para promocionar un conjunto de comedias con el fin de distinguirlas de aquellas en donde el sexo era abordado de forma más conservadora. Obras posteriores se apropiaron del término y lograron instalarlo como una subcategoría de la comedia nacional. Es decir, se forjó un proceso de autodefinición por parte de la modalidad que nos habilita a usarlo. Por otro lado, la descripción que



histórico: representar lo 'prohibido'. Con la voluntad de competir contra aquellas producciones que habían 'usurpado' su terreno, este modo cómico presentó al público una versión renovada de la modalidad. Estas comedias propusieron como novedad un abordaje picaresco de aquello que antes se encontraba por fuera de sus intereses: el mundo de la política. Es decir, ofrecieron como incentivo, para retener a su público y a la vez atraer una nueva audiencia, un tratamiento cómico particular de la realidad nacional, uno en el cual esta fue filtrada para la audiencia a través del tamiz de la comicidad centrada en lo sexual.

Con el propósito de desentrañar cómo se incorporó este elemento, analizaremos una serie de comedias picarescas que se estrenaron luego de la vuelta de la democracia: *El telo y la tele* (Hugo Sofovich, 1985), *Mirame la palomita* (Enrique Carreras, 1985) y *Las lobas* (Aníbal Di Salvo, 1986). Consideramos pertinente detenernos en ellas en tanto entendemos que en este tipo de films cómicos es posible leer las maneras en que el contexto social, político y cultural obligó a los hacedores de estas comedias a llevar adelante un proceso de transformación con el fin de adaptarse a un escenario transfigurado.<sup>3</sup> A su vez, consideramos necesario pensarlos debido a que, siguiendo la propuesta de Barry Jordan (2004), este cine, si bien ha sido entendido por la crítica especializada y por los estudios académicos como meramente reaccionario, es un producto en el cual pueden apreciarse, antes que ideas firmes y conservadoras acerca del sexo y la política, una serie de discursos contradictorios en lo que respecta al apego y la ruptura de la norma sexual que se entrelazan con ideas en tensión acerca de la democracia, la libertad y el autoritarismo.

## Breve historia de la picaresca cinematográfica

La comedia picaresca puede ser caracterizada como un tipo de comicidad centrada en lo sexual que tuvo gran popularidad a lo largo de varias décadas, debido al atractivo que producía la tibia desviación de las normas sociales de sus argumentos, la presencia de semidesnudos femeninos y el histrionismo de sus cómicos. Si bien este formato cómico logró mantenerse vigente durante un período extenso de tiempo esto no implica que haya perdurado inalterable con el paso

---

elaboró Dominique Maingueneau (2008), del universo de la literatura picaresca está en la misma línea del que crean las películas de este modo: un relato en el cual el protagonista, el pícaro, debe ingeniárselas para poder tener sexo; la presencia de lo carnal como un elemento de transgresión; el uso de recursos como el chiste y el doble sentido con el fin de lograr una comicidad centrada en el sexo; la presencia de valores masculinos y cierta hostilidad hacia la mujer.

3. Como sostiene Gerald Mast, el film cómico "dice algo sobre la relación entre el hombre y la sociedad" (1979: 17), es decir, da cuenta de los conflictos, tensiones y frustraciones de una sociedad, se hace eco del contexto socio histórico en el cual emerge, sosteniendo los valores de una sociedad o poniéndolos en crisis. Lo cómico, tiene la facultad de poner en evidencia los desajustes sobre los que se sostienen las sociedades (Bajtín, 1980; Berger, 1999). La risa, en estas películas, se produce como resultado del trastocamiento de los órdenes y de las jerarquías que caracterizan a una sociedad en un determinado momento. Por ello es que, siguiendo a Marc Ferro (1980) podemos entenderlas como testimonios de una época, textos impregnados de historia, obras que hablan del mundo que las circunda y al cual ayudan a construir.



de los años. Por el contrario, en tanto producto industrial pensado para un público masivo estas comedias sufrieron una serie de transformaciones con el objetivo de no perder audiencia y poder continuar con su explotación. Siguiendo los postulados que Rick Altman (2000) elaboró en relación al funcionamiento de los géneros cinematográficos es posible pensar que en cada una de las modalidades mencionadas existieron diversos ciclos que se dieron como resultado de las mutaciones en las demandas y gustos del público y de las necesidades de los estudios y productoras. Dentro del ámbito de la comedia picaresca cinematográfica argentina identificamos tres ciclos.

El primero, que da inicio a la modalidad y que siguiendo la denominación elaborada por María Valdez (2005) llamaremos cine de hoteles, surgió en la primera mitad de la década del sesenta, y tuvo como películas iniciales a *La cigarra no es un bicho* (Daniel Tinayre, 1963) y *Hotel alojamiento* (Fernando Ayala, 1966). Fue un tipo de comedia por medio de la cual la golpeada industria nacional intentó procesar en clave liviana algunos de los cambios que la sociedad estaba atravesando, en particular los que se estaban produciendo en la vida sexual de los argentinos, al mismo tiempo que obtener cuantiosas ganancias. Si bien fueron películas realizadas al calor de la modernización política y cultural del país, se las concibió como productos pasatistas alejados del álgido contexto de la época. Entre los elementos que terminaron por convertirse en característicos de esta modalidad podemos mencionar: elencos multitudinarios integrados por actores populares, presencia de personajes femeninos y masculinos arquetípicos, múltiples líneas argumentales que se cruzan en un mismo lugar, ambientación en espacios sexualizados, comicidad centrada en lo sexual, y un erotismo contenido.

El segundo, que se desarrolló por medio de la reformulación de elementos del ciclo inicial, comenzó a ser explotado en la década del setenta y gozó de una gran popularidad hasta que a fines de los ochenta cuando se produjo el fallecimiento de Alberto Olmedo, una de sus máximas estrellas. La mayoría de las películas protagonizadas por la dupla Olmedo-Porcel fueron realizadas en paralelo a la última dictadura cívico-militar. En ese período, desde las oficinas oficiales (el Instituto Nacional de Cine y el Ente de Calificación Cinematográfica) se incentivaba un cine que respetara los valores tradicionales –la familia, la religión y la patria– al mismo tiempo que se amenazaba con prohibir o cortar todo aquello que ofendiera los mencionados valores (Gociol e Invernizzi, 2006). Sin embargo, las películas de la dupla, que tenían por protagonistas a adúlteros y estafadores, no fueron prohibidas, aunque sí tuvieron algunos inconvenientes con la censura.<sup>4</sup> Entendemos que una de las razones por las cuales no fueron víctimas de las autoridades del Ente de Calificación es el hecho de que, en el fondo, eran películas que reforzaban la moral sexual que el régimen defendía. Algunos censores llegaron a afirmar que estos films representaban al “sexo como algo feo, torpe y vulgar” (Gindin et al, 1987 citado en Milanesio, 2021: 37).

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

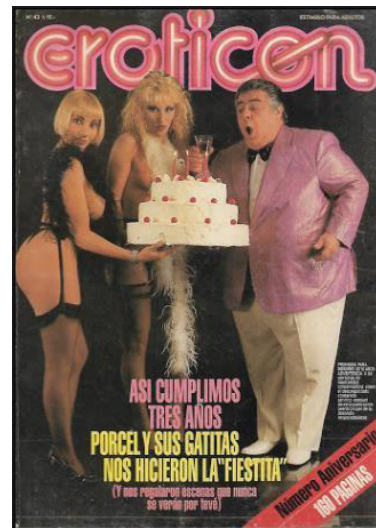
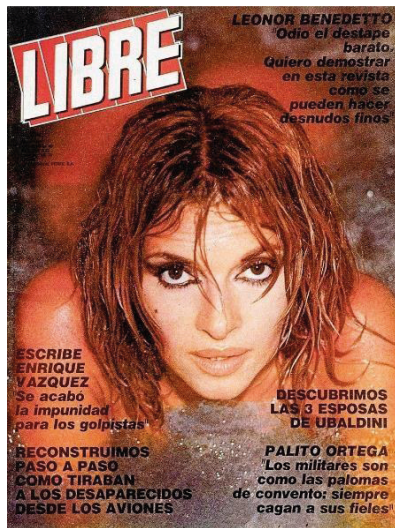


Luego de esta fase que denominamos ciclo de Olmedo y Porcel nos encontramos con una nueva y última reconfiguración, que se desarrolló durante los primeros años de la postdictadura, a la cual hemos denominado picaresca del destape. Para comprender como afectaron a la picaresca los cambios que se produjeron al calor de este acontecimiento, primero es necesario clarificar qué fue el destape y en qué contexto surgió. A continuación, haremos una breve caracterización para luego analizar sus efectos en la picaresca.

## ¿Qué fue el destape?

Destape es un término que comenzó a circular en la prensa española durante la transición, período que se extiende entre la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 y el triunfo del Partido Socialista Español (PSOE) en 1982, para denominar la forma en los que los medios y las artes abordaron la transformación que experimentó la sociedad española una vez terminado el franquismo. La elección de esta palabra, que implica la acción de dar a conocer algo que está oculto, se debe a la necesidad de resaltar que se estaba frente a la posibilidad de hablar y de mostrar aquello que antes estaba vedado. Es decir que el destape puede ser entendido como una respuesta a las imposiciones ideológicas de las autoridades civiles y militares que ejercieron el poder durante más de treinta años de dictadura (Ardanaz Yunta, 2018). Informados de lo que sucedía en la península, y habiendo visto en salas argentinas algunas de las películas españolas del posfranquismo, el periodismo local tomó prestado el término para describir una situación que entendía como análoga a la que se había dado luego de la muerte de Franco y del fin de la censura.

De acuerdo a Valeria Manzano (2019) el destape en Argentina puede ser comprendido como la explosión de manifestaciones artísticas y culturales que abordaron de manera despreciada, para los cánones de la época, asuntos del mundo de la política, la economía y la cultura. Señala Natalia Milanesio (2021) que, durante los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín se produjo un cambio cultural al interior de la sociedad argentina como reacción a la represión vivida en años anteriores, que se manifestó en “una avalancha de imágenes sexuales y de narrativas que se caracterizaron por alcanzar nuevos niveles de explicitación visual y discursiva sobre el sexo y el cuerpo, tópicos que la dictadura había considerado de mal gusto, inmorales, incontrolables y, por todas esas razones, peligrosos” (2020: 92). En síntesis, el sexo capturó la imaginación social y se convirtió en la estrella indiscutida de la cultura popular. Paulatinamente, el sexo pasó a estar presente en todos lados.



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

**Imagen 2:** Jorge Porcel, estrella de humor picaresco, junto a dos de sus 'gattitas' en la tapa de la revista *Eroticón*.

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

Luego de lo expuesto queda claro que este fenómeno cultural, al expandir las fronteras de lo representable en relación al sexo, generó que lo que antes era patrimonio casi exclusivo de la picaresca pasara a ser abordado, de diversas formas, por distintas expresiones culturales. La competencia ya no se limitaba al teatro de revistas, sino que se amplió a otros medios y disciplinas artísticas. Esto obligó a las comedias picarescas a repensar sus fórmulas para continuar siendo un producto atractivo para el público adulto. A continuación, analizaremos el proceso que, productores, directores y actores, vinculados al cine picaresco, llevaron adelante con el fin de actualizar la modalidad y continuar con la realización de un producto al cual consideraban todavía explotable.



## El destape y la comedia picaresca

En 1985, luego de un impasse de cuatro años en los cuales la picaresca estuvo ausente de las pantallas cinematográficas,<sup>5</sup> se estrenaron dos comedias pertenecientes a esta modalidad: *Mirame la palomita* (Enrique Carreras, 1985) y *El telo y la tele* (Hugo Sofovich, 1985). Si bien responden a modelos diferentes –la primera retoma el que fuera explotado por la dupla Olmedo-Porcel y la segunda el del cine de hoteles–, ambas comparten una clara voluntad de señalar su carácter de novedad. Este nuevo ciclo se presentó a sí mismo como una versión renovada del modo, una actualización a tono con la época, es decir a tono con el destape. En ambos films se llevó adelante una lectura particular acerca de este fenómeno moldeada, en primer lugar, por el contexto en el cual se filmaron, la vuelta de la democracia y la primavera alfonsinista<sup>6</sup> y, en segundo lugar, por una lectura consciente por parte de los realizadores de la historia de esta modalidad cómica.

Si el cine de ficción, como señala Sorlin (1985), se caracteriza por construir representaciones e imaginarios sociales que se conectan con sus contextos de producción, en este caso nos encontramos con un tipo de comedia que llevó adelante una reinterpretación de sí misma adecuándose a las exigencias de la época y colaboró con la construcción de un imaginario que redujo la democracia y la libertad de expresión a poder mostrar y hablar de sexo. Esto se puede apreciar en la forma en que se expresan los personajes principales de la nueva picaresca. Estos verbalizan constantemente su adhesión a una nueva mentalidad, la de la democracia, que se diferencia de una vieja, la de la dictadura.

Esta misma idea también está presente en las declaraciones de agentes pertenecientes al mundo de la picaresca, en particular, en aquellas en donde defienden sus obras. La sexualización de la cultura que implicó el destape no fue un fenómeno exento de polémicas. Por el contrario, fue atacado y defendido por diversos actores. Tanto sectores ligados al progresismo como al conservadurismo fueron muy críticos de las formas por medio de las cuales el mundo de la cultura y del espectáculo retrató el sexo. Incluso algunos miembros del gobierno consideraron que estas producciones eran nocivas.<sup>7</sup> Los hacedores de la picaresca enfrentaron

5. La última comedia picaresca del ciclo previo fue *Un terceto peculiar* (Hugo Sofovich, 1982). Luego del alejamiento de Hugo Sofovich de Aries Cinematográfica –la productora de los films de Olmedo y Porcel– se produce un giro en la carrera de los cómicos que comienzan a realizar films orientados al público familiar. Denominamos a este nuevo ciclo picaresca para toda la familia (Fidanza, 2019).

6. Siguiendo a Carlos Altamirano (2013) entendemos por primavera alfonsinista a un momento cuya duración es difícil de precisar, en el cual el gobierno radical gozó de apoyo por parte de gran parte de la sociedad y en el cual el discurso del alfonsinismo se volvió parte del sentido común.

7. La política cultural del alfonsinismo tenía como objetivo recomponer el campo cultural que la dictadura cívico militar había fragmentado (Sarlo, 1984). Para ello era necesario garantizar la libertad de expresión en todos los medios de comunicación que había sido obstruida por medio de la censura y de una feroz represión por el gobierno encabezado por la Junta Militar. Esto implicó aceptar aquellas producciones culturales que no eran del agrado de los funcionarios del área cultural del nuevo gobierno democrático. Como señala Mariano Fabris (2012) quienes llevaban adelante el Plan nacional de cultura no solo estaban preocupados por la continuidad de prácticas y actores mediáticos que se popularizaron



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

Esta novedosa forma de pensar se manifiesta en las películas de esta modalidad, en primer lugar, en la adhesión de los personajes a prácticas ‘nuevas’ ligadas al campo de lo sexual –el *topless*, la pornografía, la sexología, etc.–. La incorporación de elementos relacionados al sexo, que en la picaresca previa no habían sido prácticamente nombrados o exhibidos, puede pensarse a partir del concepto “utopías sexuales” (Williams, 1989). Para los personajes masculinos de este cine, la monogamia propia de la vida matrimonial tradicional, implicaba monotonía y aburrimiento por lo que fantaseaban no solo con tener amantes pasajeras sino con acceder a aquellas prácticas que formaban parte de las “utopías sexuales” que la cultura masiva les proponía. Un ejemplo claro de ello es el vínculo que el público masculino estableció con una serie de films europeos en donde la sexualidad era tratada de forma más libre.<sup>8</sup> Por medio de ellos construyeron un imaginario acerca de la sexualidad femenina extranjera, la cual aparecía constantemente referenciada en los diálogos, a la que caracterizaron como libre de prejuicios y activa y la opusieron a la de sus esposas a las que concebían como carentes de atractivo y deseo.<sup>9</sup> El destape, por su parte, permitió, entre otras cosas, que aquello con lo que se fantaseaba, y se verbalizaba en la vida cotidiana, en el cine picaresco se volviera relativamente accesible. Así es

---

durante la dictadura sino también por aquellas producciones que fruto de las libertades que proveía la reciente democracia se habían volcado hacia la realización de obras de explotación sexual netamente comercial. El autor afirma que el Plan Nacional de Cultura, aprobado en 1984, tenía entre sus propósitos “eliminar los programas de carácter grosero, alienantes y que estén en contradicción con la ideología democrática que nuestro pueblo eligió” (2012, p.100).

8. Desde finales de la década del cincuenta con el estreno de *Las hijas del mercader de caballos* (Egil Holmsen, 1955) y *Un verano con Mónica* (Ingmar Bergman, 1955), films suecos en los que el erotismo era uno de los atractivos principales (aunque no el único), que la sexualidad, y las mujeres, de los países nórdicos pasaron a formar parte del imaginario sexual local. Este se puede ver reflejado en algunas comedias picarescas de los setenta. En *Los caballeros de la cama redonda* (Gerardo Sofovich, 1973) uno de los personajes masculinos, el jefe de los protagonistas, le propone a su amante ocasional romper con la rutina y practicar nuevas poses extraídas de un libro que considera hará mella en su vida sexual debido a su procedencia nórdica.

9. En *Las turistas quieren guerra* (Enrique Cahen Salaberry, 1977) la mujer extranjera era codiciada por los protagonistas por su mentalidad liberal. Claro que cuando llegaba el momento de concretar el acto sexual con estas mujeres liberales se veían espantados por sus propuestas.

como las revistas con desnudos, la pornografía y los juguetes sexuales se incorporaron a la vida de los argentinos y de allí pasaron al cine picaresco. Podemos decir entonces que, en la nueva picaresca, la apertura democrática se manifiesta como sinónimo de apertura mental y sexual.

Para pensar lo afirmado previamente, detengámonos en una escena del *Mirame la Palomita*. Esta transcurre en un bar en la ciudad balnearia de Mar del Plata, espacio en el cual las dos protagonistas femeninas, Carola (Susana Traverso) y Alicia (Mónica Gonzaga), tienen una discusión en torno a los cambios que se estaban sucediendo en las costumbres de las mujeres en medio del destape local. El intercambio busca enfrentar dos posiciones opuestas en relación a estos cambios, la conservadora (Carola) y la liberal (Alicia). El diálogo es el siguiente:

Alicia: ¡Mirá! ¡Un topless!

Carola: ¡Qué degeneración!

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

Carola: Pero estamos en Mar Del Plata

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

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

En este intercambio, los personajes estructuran su posicionamiento a partir de una serie de oposiciones que colaboran con la construcción del imaginario que los primeros films picarescos de la postdictadura estaban diseñando. En primer lugar, observamos un contraste entre dos concepciones, no solo acerca del objeto central de la discusión, el *topless*, sino también en torno a la posibilidad de que una mujer pueda decidir sobre su cuerpo. Estas quedan esquematizadas a partir del uso de dos palabras contrastantes: degeneración y evolucionada. La mujer de mente evolucionada, liberada de las presiones de la moral y buenas costumbres, se defiende de las acusaciones de degeneración por parte de su amiga, a la que entiende como una persona atrasada y conservadora.

A su vez hay un segundo contraste, ligado al primero, que está estructurado sobre la base de lo que representan en el imaginario de la época dos países que atravesaron períodos dictatoriales y que se están reconstruyendo: Argentina y España. La sociedad española, invocada mediante la enumeración de un conjunto de ciudades balnearias, aparece asociada a la libertad sexual gracias a las revistas y al cine del destape español que circulaban en el país. En cambio, Argentina todavía es vista como una sociedad que no logró desprenderse de las ataduras de la censura y el conservadurismo. La picaresca, desde la perspectiva de sus creadores, formaría parte de este proceso liberador. Por último, se traza una confrontación entre la democracia y un pasado no definido con claridad pero que es entendido como su antítesis. La democracia es valorada positivamente en tanto garantiza libertades, en particular la de mostrar y disfrutar el cuerpo. Se puede hacer *topless* porque se está en democracia. Esta práctica, esta “utopía sexual” a punto de ser concretada, aunque también impugnada, es retratada como un acto democrático.<sup>10</sup>

10. El *topless* como un acto de rebeldía y de reivindicación de la democracia fue también un discurso



Sin embargo, aquí aparece una primera contradicción en el discurso construido por esta película. La secuencia comienza con un plano general, que nos ubica en el bar de un hotel de alta categoría, en el cual vemos a ambos personajes sentados a la mesa. A medida que el diálogo se desarrolla, la cámara avanza por medio del uso del *zoom*, hasta que el encuadre se reduce al de un plano medio en donde vemos a Alicia sosteniendo una revista que tapa parte del escote del vestido de su acompañante. El diálogo posterior, en el cual se discute sobre las bondades de esta práctica, fue armado sobre un montaje de primeros planos en los cuales sólo se exhiben los rostros de las actrices. Es decir, el *topless*, lo que encarna la libertad sexual en esta discusión, y los escotes de las intérpretes, no se muestran. Se enuncia una necesidad de liberalizar los cuerpos, pero no se la practica. En esta historia, el *topless* solo será posible al interior del hogar de la protagonista, en soledad frente a un espejo, espacio en donde ya no cumple la función liberalizadora que lo caracteriza.

En *El telo y la tele* podemos encontrar un segundo ejemplo de estas contradicciones. A diferencia de lo que sucede en *Mirame la palomita* en donde la palabra la tenían ciudadanos comunes aquí la tienen profesionales de la salud. La película narra cómo industriales del mundo de la pornografía utilizan un congreso de sexología, denominado P.E.N.E.S. (Primer encuentro nacional de encuentros sexuales), en el cual se van a observar las actividades sexuales de un conjunto de parejas que pagaron por una habitación en un hotel alojamiento, con el fin de hacer un estudio de mercado. El encargado de comandar el simposio abre la primera sesión con el siguiente discurso:

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

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

---

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

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

El film de Sofovich no es la única comedia picaresca en la que el discurso sexológico se hace presente, este ocupa un lugar central en otras películas de la época, por ejemplo, en *Las lobas* (Aníbal Di Salvo, 1986).<sup>11</sup> El destape habilitó la discusión en los medios masivos de una serie de problemáticas en torno al sexo que hasta el momento habían estado prohibidas. La dictadura había impuesto una concepción utilitaria del sexo, de acuerdo a la cual este quedaba destinado solo a la procreación y debía ser practicado solo dentro del matrimonio. A su vez desarrolló una visión negativa de la libertad sexual, a la que concebía como la puerta de entrada hacia otras subversiones o desviaciones, como lo era la radicalización política, que a partir del retorno de la democracia comenzó a ser puesta en discusión, en parte, gracias a las intervenciones de un grupo de médicos e investigadores del campo de la sexología que llevaron adelante intervenciones de carácter pedagógico en diversos medios de comunicación (Milanesio, 2021).<sup>12</sup>

Las comedias picarescas de los ochenta están atravesadas por estos discursos, ideas que poblaban los medios de comunicación y que interesaban a gran parte del público. Esta incorporación de la sexología a la comedia picaresca, que en un principio podría pensarse como una actualización y puesta al día ideológica, tiene sus matices. *Las Lobas* narra la historia de dos hermanas, una profesora de gimnasia (Graciela) y una sexóloga (Greta), que vuelven al país luego de la muerte de su padre. Sin herencia y siendo perseguidas por diversos acreedores deciden, junto con su madre, salir a la conquista de hombres a los que puedan sacarles dinero. La herramienta utilizada para obtener lo necesario para pagar las deudas que las aquejan es su atractivo sexual. La película construye, con el sexo como eje articulador, una oposición entre dos grupos: aquellos que gozan libremente versus aquellos que están incapacitados de disfrutar del sexo. Pero a su vez hay una segunda oposición, vinculada a la primera, entre conservadores y liberales.

11. En películas anteriores de esta modalidad son escasas las referencias a la sexología y al discurso clínico acerca del sexo. En general, el discurso sexológico gira en torno de la impotencia sexual masculina –*Las píldoras* (Enrique Cahen Salaberry, 1974), *Hay que romper la rutina* (Enrique Cahen Salaberry, 1974), *Clínica con música* (Francisco Guerrero, 1974)– o alrededor de “perversiones” siempre masculinas –*El profesor erótico* (Rafael Cohen, 1976), *Clínica con música* (Francisco Guerrero, 1974)–.

12. Diversos profesionales de la salud sexual y reproductiva tuvieron una presencia importante en la televisión de los ochenta. La sexóloga María Luisa Lerer fue una asidua invitada del programa *Veinte Mujeres*, destinado principalmente al público femenino. Allí respondía tanto consultas de un panel, integrado exclusivamente por mujeres, como del público que llamaba al programa dejando mensajes. El sexólogo Juan Carlos Kusnetzoff formó parte del programa *Cable a tierra* en donde se dedicaba a desarticular mitos sobre la sexualidad masculina y femenina. Los mencionados profesionales, y otros, también eran invitados a programas de distinto tipo –*La cigarra*, un magazine periodístico con perspectiva feminista, y *La noticia rebelde*, que cruzaba el periodismo con el humor, entre otros–. Si bien había un interés por parte del público en estos temas sectores conservadores, en particular de la Iglesia Católica, presionaron para que esta materia no se abordara en televisión. *Cable a tierra* fue levantado del aire luego de una fuerte polémica que se desató producto de un informe acerca de la importancia del tamaño del pene a la hora del sexo (Ulanovsky et al., 1999).



En el primer grupo podemos colocar al jefe de la familia a quien la sexóloga debe ‘curar’. Este no solo es alguien de ideas conservadoras acerca del sexo sino también un empresario con concepciones de la política cercanas al fascismo que vive pendiente de una posible “invasión de zurdos”. Sin ser mencionada directamente la dictadura aparece encarnada en este personaje. De esta forma se la asocia no solo a represión ideológica sino también a represión sexual. En este mismo grupo, podemos colocar a Marité (Georgina Barbarrosa), la esposa del empresario. La incomodidad que tiene este personaje con el sexo se puede ver en el manejo del cuerpo y del rostro que lleva adelante la actriz que la interpreta. Barbarrosa viste trajes oscuros y holgados que la cubren por completo e impiden que se marquen las curvas. A su vez, se puede apreciar una tensión que atraviesa el cuerpo y lo convierte en una figura grotesca: camina encorvada con los hombros hacia adelante, sus piernas y brazos tienen una rigidez tal que le impide llevar adelante actividades físicas. Barbarrosa, suma a esto un uso de las particularidades de su rostro, su nariz y sus dientes, que le permite manifestar el malestar de Marité. En el segundo grupo se encuentra la sexóloga que, a diferencia de los personajes conservadores, pasó una temporada en el extranjero, un espacio que es construido por la película como moderno y liberal en oposición a la Argentina que se encuentra atrasada en temas sexuales. Su corporalidad es la opuesta a la de Marité. No sólo viste trajes sensuales y sofisticados, sino que también camina erguida y segura de sí misma. Greta (Leonor Benedetto) despierta el deseo de los hombres con los que interactúa.

La escena en la cual la sexóloga y Marité hacen gimnasia permite apreciar los contrastes entre los personajes. Mientras que la primera viste ropa ajustada, la segunda lleva ropa holgada. Greta se deja llevar por el ritmo sensual de la música y mueve el cuerpo desprejuiciadamente. Los movimientos sensuales del personaje llevan a los hombres de la casa a espiarla a escondidas. A Marité, en cambio, le cuesta moverse y no logra relajarse del todo. Sus acciones la muestran como una mujer torpe que no sabe manejar su cuerpo. Se ve imposibilitada de liberarse de las imposiciones que la moral de su marido le impone y por ello no puede hacer un uso libre de su cuerpo. Esta incapacidad la vuelve poco atractiva, tanto para su esposo como para el público del cine picaresco. No solo no puede distender el cuerpo, sino que tampoco puede hacer lo mismo con su mente. Una vez finalizado el primer ejercicio, Greta propone uno nuevo en el cual Marité debe imaginar un hombre desnudo y simular que lo toca. Su reacción es ambigua y se puede apreciar en los gestos del rostro. Al comienzo, sonrío pícaramente, como una niña, pero luego bufa, cuando se frustra porque no logra recordar a ningún hombre desnudo.



**Imagen 3 y 4:** Contraste entre dos corporalidades en *Las lobas*. El cuerpo ‘liberado’ de la sexóloga (izquierda) y el ‘reprimido’ de una ‘ama de casa promedio’.

La sexología aparece entonces en esta película como una herramienta nueva al servicio de liberar la sexualidad de los argentinos, esa sexualidad que, en palabras del personaje citado se encontraba asediada por una “moral castradora”. Claro que este discurso se ve atenuado por el hecho de que el personaje no está construido como una mujer de ciencia sino más bien como una vengadora sexy. En *El telo y la tele*, en cambio, la sexología aparece representada de una forma distinta. Si en *Las lobas* había una representación cómica pero positiva de esta ciencia en la película de Sofovich el discurso sexológico aparece ridiculizado.

En dicho film, el discurso sexológico y de quienes se especializan en él aparece caricaturizado. Este procedimiento, que se caracteriza por subrayar y simplificar determinadas características de un texto, tiene el propósito de ridiculizar un objeto. Detengámonos en dos de los personajes creados por Sofovich, ambos miembros del comité de sexólogos: el Dr. Mastur (Jorge Ochoa) y la Srta. Maschio (Hellen Grant). La ridiculización se da ya desde el nombre de los personajes. El primero, especialista en onanismo, es nombrado a partir de la palabra masturbación. Cuando el Doctor llega a la conferencia lo hace de la mano de su ayudante, un mono llamado Muñeca Brava. Nuevamente se refuerza el carácter onanista del personaje por medio de términos usados popularmente para hacer referencia a la masturbación –la del mono– y para hacer referencia a quien se masturba mucho –muñeca brava–. La segunda, presentada como “primer bombero voluntaria argentina” y jefa y fundadora del movimiento denominado “Cuarto sexo”, debe su nombre a la palabra italiana *maschio* que traducida al español significa macho. Se juega también con el término ‘marimacho’, una palabra utilizada para referirse de forma despectiva a aquellas mujeres que tienen comportamientos que la norma social imperante entiende como masculinos.

A partir de lo expuesto, podemos afirmar que la picaresca del período no abordó el destape sexual y fenómenos emergentes ligados a este proceso, como la sexología, de forma unánime. Por un lado, encontramos en *Las lobas* una visión positiva, aunque esquemática de esta práctica médica. Se la piensa como una herramienta útil para que la Argentina abandone el estado de represión sexual en el que vivía. En otra línea, encontramos películas en donde el discurso de la sexología es impugnado, desestimado, criticado por medio de la burla. Hugo Salas (2006) y María Valdez (2005), señalan que en el ciclo de la picaresca de Olmedo y Porcel la burla



se depositaba sobre el disidente, sobre aquel que no podía formar parte del grupo social, o que estaba por fuera de la norma y leen en ella una cristalización de la ideología dominante durante la dictadura cívico-militar. En el ciclo picaresco de la postdictadura este tipo de comicidad continúa siendo explotada y recae, en este caso, sobre aquellos discursos que están señalando los desajustes de la sexualidad dominante.

## Sexo y humor político en la picaresca de los ochenta

Así como el destape implicó cierta libertad a la hora de mostrar y de hablar sobre sexo también trajo aparejada una apertura para abordar el mundo de la política. En general las comedias picarescas del tercer ciclo no desarrollaron historias en las cuales la política nacional tuviera un peso importante. Por el contrario, este cine se caracterizó, en todos sus ciclos, por apelar al mero entretenimiento, por ser un cine escapista, por lo que la política nacional no era un tema que fuera abordado de forma manifiesta ni recurrente por estas comedias. Además, en general, fueron realizadas en momentos álgidos de la historia nacional, en donde la censura llegó a permitir semidesnudos, pero nunca el tratamiento de temas de actualidad.<sup>13</sup> Sin embargo, las referencias al mundo de la política y de la economía, comienzan a ser moneda corriente en las picarescas de este tercer ciclo. Para hacerlo, recurrieron a una de sus principales herramientas, el humor centrado en lo sexual. A tono con una sociedad que había aceptado la irrupción del sexo en todos los ámbitos de su vida y con una tradición cómica de larga data en donde lo cómico estaba en gran parte desarrollado a partir de la vida sexual de sus personajes, los films van a proponer un abordaje picaresco de la política.

Uno de los recursos utilizados con este fin fue la incorporación de las rutinas cómicas del imitador más famoso del período, Mario Sapag.<sup>14</sup> En general, sus interpretaciones no pretendían criticar al sujeto burlado sino más bien reírse de los modos de hablar, de vestirse o de moverse del imitado. El trabajo de Sapag puede inscribirse dentro de lo que Gerard Genette (1989) definió como pastiche. Se trata de un tipo de intertextualidad que tiene como objetivo copiar el estilo del texto primario sin transformarlo radicalmente con una finalidad meramente lúdica. Propone un divertimento antes que una crítica. El espectador reconoce la recreación de un estilo que le es familiar y goza con las pequeñas desviaciones introducidas por el artista. Esto es lo que sucede con la imitación de Carlos Saúl Menem en *Mirame la palomita* en donde lo que prima es la reproducción de una forma del habla característica, la tonada riojana apenas exagerada, y de la iconografía construida por el político alrededor de la figura mítica del caudillo

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

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



riojano Facundo Quiroga: las patillas y el pelo largo, el vestir con impronta gauchesca, etc. Pero en *El telo y la tele* sus imitaciones cambian de función por completo.

En esta comedia Sapag imita al canciller Dante Caputo y al presidente Raúl Alfonsín. Ambas imitaciones son las que cierran el hilo argumental de la película. Caputo, espantado por lo que ve en televisión (un diputado radical y una diputada peronista teniendo sexo) llama por teléfono al presidente para decidir cuál es el curso a seguir. Aquí la interpretación de Sapag se aleja de lo lúdico, propio del pastiche, y se acerca a lo satírico, elemento característico de lo que Genette (1989) llama imitación satírica, al no hacer solo hincapié en la exageración de los rasgos del habla de Caputo y de Alfonsín sino también al concentrarse en la ridiculización del discurso del alfonsinismo. Como señala Aboy Carlés (2004), en su afán de reconstruir el sistema democrático, el alfonsinismo se caracterizó por tener un discurso conciliatorio en el cual apeló, en especial luego del discurso en Parque Norte,<sup>15</sup> a terminar con la política facciosa. Había en la retórica del mandatario un llamado a que el otro gran actor de la política nacional, el peronismo, llevara adelante un proceso de renovación como el que había encabezado al interior del radicalismo. Alfonsín aparece en este pequeño retrato como alguien dispuesto a ignorar no sólo lo que señala Caputo sino la realidad en general. A su vez, el canciller es representado de una forma contraria a la que este había logrado instalar en sus participaciones en los medios de comunicación. La escena protagonizada por el ministro comienza con un plano general que lo muestra sentado en su escritorio, con una biblioteca detrás, mientras lee un libro. Caputo aparece representado como un intelectual cuyo trabajo se ve interrumpido cuando levanta la vista y ve que en la televisión se está transmitiendo una imagen que puede comprometer al gobierno. Lejos de mostrarse sereno, comienza a insultar en francés y se dispone a llamar al presidente para informar de la situación. La película se burla del canciller al transformar su personalidad. Quien en realidad se mostró sereno en momentos de crisis aquí aparece desbordado por una nimiedad que el presidente decide ignorar.

La parodia del mundo de la política no solo se dio a través de la imitación de figuras relevantes sino también por medio de la incorporación en la trama picaresca de conflictos propios del ámbito político. En la mencionada película de Sofovich hay una subtrama protagonizada por dos legisladores nacionales, uno radical (Guillermo Francella) y la otra, peronista (Thelma Stefani). Su ingreso en la historia se da como resultado de las quejas de un periodista ante la negativa de las autoridades del congreso de sexología de dar información acerca de quién financia el encuentro. Es por ello que ambos se hacen presentes en el congreso con el fin de investigar que sucede en el simposio y combatir, en palabras del diputado radical “este brote antidemocrático” encarnado por la negativa de dar información. Finalmente, la investigación es dejada de lado y

15. En diciembre de 1985 Raúl Alfonsín llevó adelante un acto partidario en Parque Norte con el fin de relanzar su gobierno. Si bien el alfonsinismo había tenido una serie de adversidades durante los dos primeros años de gestión se encontraba en un buen momento dado el éxito moderado del plan económico y del avance de los juicios de las Juntas militares. Este acto fue, por un lado, una forma de mostrar poderío, pero al mismo tiempo la plataforma elegida por el presidente para explicitar sus ideas sobre la democracia y sobre el rol que debía cumplir la oposición.



los diputados, incitados por el contexto, deciden escabullirse a una habitación del hotel alojamiento para tener sexo. Cuando el acto sexual finaliza los personajes miran a cámara y realizan gestos característicos de sus líderes políticos. El sexo aparece como un campo de batalla y el orgasmo es festejado como si fuera un triunfo electoral. Entendemos que hay aquí una intención de ridiculizar los enfrentamientos históricos entre peronistas y radicales, que durante la década del ochenta tuvo momentos álgidos, pero también la voluntad de señalar la hipocresía del mundo de la política que entendía como obsceno todo aquello que estuviera relacionado con el sexo en los medios.



**Imagen 5:** El 'éxtasis' de la diputada peronista y el diputado radical que desata la ira de Caputo y el desinterés de Alfonsín en *El telo y la tele*.

## Conclusiones

Sostuvimos en la introducción que la picaresca fue durante la última dictadura cívico-militar, de la mano de Olmedo y Porcel, una modalidad cómica hegemónica. Lograba que los cines se llenaran con un público ávido de escapar de una realidad opresiva al mismo tiempo que ver aquello que la moral de la época veía como negativo. En estas comedias era posible tener acceso a aquello que no se podía decir ni ver en otros medios. Con la sexualización de la cultura que se produjo como resultado del destape esta modalidad pasó a tener competidores en distintos ámbitos: la televisión, los medios gráficos, los videoclubes, los cines pornográficos. Ya no era necesario ir al cine para acceder a lo 'prohibido'. La cultura visual del período se sexualizó de tal forma que aquello que la picaresca tenía para ofrecer se volvió obsoleto.

Es por ello que fue necesario que los hacedores de este tipo de films llevaran adelante un proceso de renovación para poder continuar explotando estos productos cuya popularidad continuaba vigente.<sup>16</sup> Como parte de su intento de actualización, y habilitada por la eliminación

16. La popularidad de este tipo de películas se mantuvo en el tiempo gracias a su constante reposición en la televisión de aire. Durante la década del ochenta, mientras la nueva picaresca intentaba reflotar esta modalidad en los cines, las viejas comedias de Olmedo y Porcel eran proyectadas en ciclos especiales en la pantalla chica. Como garantizaban un alto rating los canales se disputaban los derechos. Esta situación



de la censura estatal, la picaresca del destape incorporó una serie de elementos novedosos que profundizaban temas y propuestas abordados en el pasado, pero que no habían podido ser desarrollados o mostrados con crudeza debido a la presión estatal –desnudos femeninos completos, el discurso sexológico, ciertas ‘utopías sexuales’– y otros ajenos a la modalidad, pero que eran explotados por productos vinculados al mundo picaresco cinematográfico –las referencias al mundo de la política–. Esta estrategia se vio atravesada por una tensión entre una voluntad innovadora que en cierta medida puede ser calificada de progresista, y el peso enorme de las aristas más conservadoras de esta tradición cómica. Se enarbó un discurso liberador del sexo y de los cuerpos, a tono con ciertas ideas que circulaban en el imaginario de la época, que convivió, en las obras que analizamos, con una mirada esquemática y prejuiciosa acerca de ‘lo nuevo’. Siguiendo el planteo de Jordan, podemos afirmar que la comedia de corte sexual producida en democracia, lejos de ser un producto conservador en todos sus aspectos, es un tipo de film en el cual colisionan la voluntad de adaptarse a las demandas de la época, creando personajes y situaciones novedades y disruptivas, con la necesidad de no correrse por completo de la lógica que le otorgó popularidad a la modalidad.

La reformulación no fue del todo exitosa. El nuevo ciclo, a pesar de haber tenido resultados de público significativos nunca logró llegar a la cantidad de espectadores que la versión previa. Podemos decir entonces, recuperando a Raymond Williams (2012), que el tercer ciclo de la picaresca dejó de ser un modelo dominante para convertirse en uno remanente. Uno cuyas convenciones todavía eran significativas para una porción importante del público que asistía al cine, pero no para un público amplio y diverso. No logró modernizarse lo suficiente como para competir con las otras expresiones de una cultura cuya sexualización crecía constantemente.

Colaboró con el desinterés del público en la picaresca local, el fin de la censura a las películas extranjeras. Gracias a ello fue posible que se estrenaran una serie de comedias que tematizaban el sexo de una manera más desprejuiciada. Para 1985, el público y la crítica ya estaban familiarizados con este tipo de cine. Esto hizo que el periodismo no solo interpretara el nuevo ciclo en relación a los ciclos previos sino también a la producción internacional. En comparación con las comedias europeas y norteamericanas la picaresca local, a pesar de proponerse como novedosas y a tono con la época, fue vista por la crítica como repetitiva y anquilosada, productos de un “destape subdesarrollado” y a destiempo.<sup>17</sup>

El tercer ciclo de la picaresca parecía estar hablándole al mismo público del modelo previo. Aquello que permitía dirigirse a espectadores adultos que podían identificarse con sus protagonistas al mismo tiempo impedía conectar con un público más joven, uno que empezaba a

---

se repitió en la década del noventa en donde la televisión de aire continuó con la explotación de estas comedias. Hoy pueden verse en el cable con bastante asiduidad.

17. Tirri. N (1985, marzo 8). Un destape muy previsible. *Clarín*. Vinelli. A (1985, abril 20). Otro hijo de aquella cigarra. *Clarín*.; García Olivieri. R. (1985, abril 20). El destape local elude la tentación de hacer cine. *Tiempo Argentino*.; Martínez. A. (1986, mayo 16). Humor muy grueso en una comedia nacional. *La Nación*.; Taralli. G (1986, mayo 16). Revistas eran las de antes. *El cronista comercial*, (1986, mayo 16): López, D. (1988, marzo 3). Otra aventura rutinaria para Porcel y Olmedo. *La Nación*.; Martínez. A. (1990, agosto 10) Cuando el humor equivoca el camino. *La Nación*.



frecuentar las calles, a retomar el espacio público y a asistir a los cines. Como fruto del cambio en las calificaciones lo que antes era Apto para Mayores de 18 años pasó a ser Apto para Mayores de 14. Esto permitió que las juventudes que antes solo podían acceder a películas en donde el sexo era casi inexistente se agolparan para ver las *gross out movies*<sup>18</sup> de los ochenta. Desde 1980, cuando se lanzó con buena repercusión de público la comedia adolescente estadounidense *Meatballs* (Ivan Reitman, 1979), las salas de cine empezaron a estrenar cada vez más películas de este tipo. Eran comedias en donde los jóvenes podían ver reflejadas sus propias vivencias sexuales. Era un cine más libre que el de la picaresca, menos prejuicioso. Si bien películas como *Las colegialas* (Fernando Siro, 1986) intentaron aunar ambos mundos estas experiencias no tuvieron continuidad. El modelo que se siguió explotando estaba más ligado a una actualización de una tradición que a uno que dialogara con el público joven que empezaba a llenar las salas

## Bibliografía

- Aboy Carlés, Gerardo (2004). "Parque Norte o la doble ruptura alfonsinista". Marcos Novaro y Vicente Palermo (Comps.). *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa.
- Altamirano, Carlos (2013). "El momento alfonsinista". *PolHis*, n°12 (10-17).
- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Ardanaz Yunta, Natalia (2018). *El cine del destape. Un análisis histórico desde la perspectiva de género*. Tesis de Doctorado, Departament d'Història Contemporània, Universitat de Barcelona, Barcelona, España.
- Bajtín, Mijaíl (1980). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Berger, Peter (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- De las Carreras, Mercedes (1995). *Contemporary politics en Argentine Cinema: 1981-1991*. Tesis de Doctorado. Universidad de California, California, Estados Unidos.
- Fabris, Mariano (2012). "El Episcopado argentino, el "destape" y la amenaza a los valores tradicionales, 1981-1985". *Revista Cultura & Religión*, n°1 (92-112).
- Ferro, Marc (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fidanza, Fabio. (2019). "Humor Apto Todo Público. El cine de entretenimiento de Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Enrique Carreras". *Question/Cuestión*, n°63) (1-19).
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

18. Geoff King (2002) denomina *gross out movies* a un tipo de películas se caracterizan por construir su comicidad en torno a elementos que pueden ser considerados de mal gusto. Es por ello que suelen ser calificadas como soeces o groseras. En ellas abundan los desnudos femeninos, las referencias al sexo, situaciones escatológicas (que pueden incluir material fecal, vómito, semen, etc.) y comedia física. *Por-ky's* narra el intento de un adolescente, y su grupo de amigos, de debutar sexualmente. Estas narrativas tuvieron un desarrollo extenso en el cine norteamericano no así en el cine argentino.

- Getino, Octavio (1998). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Gociol, Judith e Invernizzi, Hernán. (2006). *Cine y dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Jordan, Barry (2004). "La comedia sexual española de principios de los setenta y el film reaccionario". *Res publica*, n°13-14 (287-296).
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2017). La producción de secuelas en el cine clásico argentino, *Significação*, n°48, (158-175).
- King, Geoff (2002). *Film comedy*. Nueva York: Wall Flower Press.
- López, Daniel (2005). "Erotismo y humor en Aries. Olmedo y Porcel. Noventa minutos de pura risa". Claudio España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maingueneau, Dominique (2008). *La literatura pornográfica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Manzano, Valeria. (2019). "Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta". *Mora*, n°25 (135-153).
- Mast, Gerald (1979). *The comic mind: comedy and the movies*. Chicago: University of Chicago Press
- Milanesio, Mariana (2021). *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Montes, Viviana (2023). "Entre la opacidad y la transparencia: cine, transición y monstruos". *En la otra isla*, n°8 (144-156).
- Salas, Hugo. (2006, octubre 1). Operación Ja Ja. En *Radar*.
- Sarlo, Beatriz (1984). "Argentina 1984. La cultura en el proceso democrático". *Revista Nueva Sociedad*, n°73 (78-84).
- Sorlin, Pierre (1995). *Sociología del cine*. México: Fondo de cultura económica.
- Ulanovsky, C., Itkin, S. y Sirvén, P. (1999). *Estamos en el aire*. Buenos Aires: Planeta.
- Valdez, María (2005). "Sábanas para el amor: el cine de hoteles". Claudio España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Williams, Linda (1989). *Hardcore. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Los Angeles, California: University of California Press.
- Williams, Raymond. (2012). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

**Fabio Nicolás Fidanza** ( UBA-FFyL)

fabiofidanza@hotmail.com

Doctor en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Licenciado y Profesor en Artes con orientación en Artes Combinadas (UBA). Docente de nivel medio y superior. Publicó artículos en diversos libros y revistas.