



Dosier: *Entre imágenes, palabras y pantallas:
desafíos, transversalidades y reinversiones en el arte latinoamericano*

MODOS DE LA COMEDIA EN EL CINE ARGENTINO: CUATRO MOMENTOS

MODOS DE COMÉDIA NO CINEMA ARGENTINO: QUATRO MOMENTOS

MODES OF COMEDY IN ARGENTINE CINEMA: FOUR MOMENTS

Lucía Rodríguez Riva¹ 
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen: Este artículo expone un recorrido por la historia del cine argentino a partir de un género emblema: la comedia. Presente desde los inicios, motor de la industria, recuperada y revisitada en todo momento, la comedia –junto al melodrama– ha sido una constante en la cinematografía nacional. Por esta misma razón, admite variaciones y formas que necesariamente derivan en una serie de discusiones estéticas, históricas, culturales y políticas. Aquí propongo revisar algunos momentos clave en los que la comedia alcanzó formas consolidadas, que entrelazan modelos espectaculares locales (los cuales incluyen estilos de actuación, temáticas, escenarios, entre otros elementos) con corrientes cinematográficas internacionales. Allí se hallan negociaciones (culturales, estéticas) en la búsqueda de una imagen de calidad global en términos afines al público local. A partir de un concepto abierto (MARZAL, 1996) de comedia, repasaré algunos momentos clave en el afianzamiento de estos esquemas que lograron reconocimiento de los espectadores y estabilidad en el tiempo. Para ello, planteo un panorama que se remonta a los inicios del cine sonoro y expone una mirada sobre el estado del género en la actualidad.

Palabras clave: Cine argentino; Comedia; Cine contemporáneo; Formatos; Género.

Resumo: Este artigo propõe um percurso pela história do cinema argentino a partir de um gênero emblemático: a comédia. Presente desde os primórdios, motor da indústria, recuperada e revisitada ao longo do tempo, a comédia –junto ao melodrama– tem sido uma constante na cinematografia nacional. Por essa mesma razão, admite variações e formas que necessariamente resultam em uma série de discussões estéticas, históricas, culturais e políticas.

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, licenciada en Artes (UBA) y productora audiovisual (TEA Imagen). Beca doctoral y postdoctoral de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es docente en las cátedras de Historia del cine - Latinoamérica y argentina (Artes, UBA) y de Historia del cine argentino (Departamento de Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de las Artes). Correo: lurodriguezriva@gmail.com. Autora correspondiente

Aqui, proponho revisar alguns momentos-chave em que a comédia alcançou formas consolidadas, que entrelaçam modelos espetaculares locais (os quais incluem estilos de atuação, temáticas, cenários, entre outros elementos) com correntes cinematográficas internacionais. Ái se encontram negociações (culturais, estéticas) na busca por uma imagem de qualidade global em termos afins ao público local. A partir de um conceito aberto (MARZAL, 1996) de comédia, revisarei alguns momentos-chave na consolidação desses esquemas que conquistaram o reconhecimento do público e estabilidade ao longo do tempo. Para isso, proponho um panorama que remonta aos primórdios do cinema sonoro e apresenta um olhar sobre o estado atual do gênero.

Palavras-chave: Cinema argentino; Comédia; Cinema contemporâneo; Formatos; Gênero.

Abstract: This article offers an overview of the history of Argentine cinema through one of its emblematic genres: comedy. Present since the very beginning, a driving force of the industry, recovered and revisited over time, comedy—alongside melodrama—has been a constant in national cinema. For this very reason, it allows for variations and forms that necessarily give rise to a series of aesthetic, historical, cultural, and political discussions. Here, I propose to revisit key moments in which comedy reached consolidated forms, interweaving local spectacular models (including acting styles, themes, settings, among other elements) with international cinematic trends. These involve cultural and aesthetic negotiations in the search for a globally recognized image aligned with local audiences' expectations. Based on an open concept of comedy (MARZAL, 1996), I will examine several key moments in the consolidation of these frameworks, which achieved audience recognition and long-term stability. To that end, I offer a panorama that dates back to the early days of sound cinema and provides a perspective on the current state of the genre.

Keywords: Argentine cinema; Comedy; Contemporary cinema; Formats; Genre.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2025.223906](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2025.223906)

Recebido em: 12/04/2024
Aprovado em: 30/11/2025
Publicado em: 30/11/2025

1. Introducción

Presente desde sus inicios, motor de la industria, recuperada y revisitada en todo momento, la comedia —junto con el melodrama— ha sido una constante en la cinematografía nacional. Por esta misma razón, admite variaciones y formas que necesariamente nos enfrentan a una serie de discusiones estéticas, históricas, culturales y políticas. Si bien cabe aceptar que la comedia constituye un género en sí mismo, al momento de cotejar los modelos teóricos con las

películas surge, definitivamente, el problema de la conceptualización. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de “comedia”? ¿Cómo definirla, bajo qué parámetros? ¿Es un género, un macrogénero, una modalidad narrativa? ¿Cuántas formas de comedia existen? Esta serie de preguntas, entre otras posibles, son las que abren este artículo. La historia del cine, en este aspecto, ofrece un abanico de respuestas que permiten saldar muchos de estos interrogantes.

Al examinar la inscripción de este género en el cine argentino, propongo establecer cuatro momentos en los que la comedia, en términos industriales, alcanzó cierta estabilidad, lo que implicó una sintonía entre formas y estilos específicos y su recepción. Si bien la comedia permanece prácticamente como una constante en esta cinematografía, la selección de estos cuatro modelos radica en que se observa allí la organización de una forma reconocible que se mantuvo en el tiempo y que, incluso, puede ser revisitada en busca de cierto “clasicismo”, tanto desde su estructura narrativa como desde su puesta en escena. Rick Altman (2000), en su singular estudio sobre los géneros cinematográficos, sugiere pensar el género como un “proceso continuo”.

Los filmes de género son películas producidas después de que un género se haya reconocido popularmente y consagrado a través de la sustantivación, durante un período limitado en que tanto el material como las estructuras textuales que comparten las películas inducen al espectador a interpretarlas no como entidades autónomas sino de acuerdo con unas expectativas genéricas y en contra de otras reglas genéricas (ALTMAN, 2000, p. 85).

Se entiende así a los géneros como categorías públicas, compartidas tanto por los productores como por la crítica y los espectadores, que se organizan a partir de ciclos donde entran en juego la adjetivación y la sustantivación.

Para caracterizar estos cuatro momentos que, como planteé antes, se definen por un cierto equilibrio entre determinados modelos de producción, formas estéticas y recepción del público, tendré en cuenta las estructuras narrativas y

de puesta en escena, en estrecha vinculación con los modelos actorales y el estilo cómico que generan.

Los modelos que analizaré aquí se encuentran en diálogo con modos espectaculares vernáculos (como el teatro popular, incluyendo la revista, la comedia y los estilos de actuación propios de este tipo de espectáculo), pero también en relación y negociación con esquemas provenientes del cine internacional (como la *screwball comedy*, la *sitcom* o la comedia escatológica norteamericanas). Como ha propuesto Paranaguá (2003), indagar el cine latinoamericano en términos comparados implica tener presentes tanto las dinámicas que se establecen con los centros productores a nivel internacional (fundamentalmente, con los cines de Hollywood y de Europa, lo que permite observar procesos a nivel continental), como también las relaciones que establece cada cine nacional con otras series culturales de su propio país. Es posible, entonces, encontrar sincronías: no se trata de “adaptaciones” de estilos externos, sino de la reformulación de modelos en claves culturales propias.

A continuación, planteo un recorrido diacrónico que se sitúa en cuatro momentos: la comedia popular (años treinta), la comedia sofisticada (años cuarenta), la comedia picaresca (años setenta y ochenta) y las dos vertientes actuales de mayor relevancia: la comedia romántica y la comedia de situación. Durante estos períodos se consolidaron modelos relativamente estables, sostenidos en una gramática audiovisual, en modos actorales, en temas y universos comunes.² Se distinguen, además, por ser las formas más puramente “cómicas”, con menos intercambios con otros géneros, como el melodrama. Sin dudas, la comedia popular ha sido la más fructífera, en tanto permitió mayores reelaboraciones. Con variantes, estas permanecen en el tiempo. Por último, me detendré especialmente en el período contemporáneo,

² Pueden distinguirse otras variantes, pero que no se consolidan como modelos autónomos. Por ejemplo, en los años cuarenta, hubo una serie de adaptaciones del humor gráfico a la pantalla. Si bien fueron películas exitosas, se sostienen en la lógica de la comedia popular (basada en la eficacia de los actores populares). Tampoco constituyen un corpus cuantitativamente tan importante. Otro caso sería el de la “comedia familiar” (un ejemplo de la adjetivación que plantea Altman) de los sesenta y setenta, que es mucho más híbrida en términos de géneros narrativos, en tanto se asocia al melodrama.

ya que es aquel que ha concitado menos atención de la crítica hasta el momento.

2. Puntos de partida

La definición del objeto implica ciertas especificaciones, puesto que al carácter heterogéneo que involucra a la comedia en sí misma se le suma la particularidad del medio en el cual la abordamos: el cine. Por eso, sirve remitirnos a algunas consideraciones que planteó Rick Altman (2000) en su estudio sobre los géneros. Una de las grandes dificultades que aparece al abordar un género como totalidad es que entran en contradicción dos maneras de concebir el corpus. Por un lado, puede establecerse una lista inclusiva: una definición simple y tautológica, que incluye numerosos ejemplares en el afán por ser lo más abarcativa posible. A esa noción se enfrenta la “lista exclusiva”: un intento de alcanzar el significado puro, restringiendo el cuadro a aquellas obras que solo le representan de la manera más acabada y fiel. Altman propone que los géneros se establecen a partir de

una serie relativamente estable de premisas semánticas que evoluciona a través de una experimentación sintáctica hasta constituirse en una sintaxis coherente y duradera, o bien mediante la adopción, por parte de una sintaxis existente, de un nuevo conjunto de elementos semánticos (ALTMAN, 2000, p. 299).

Para ello, es preciso reconocer la “naturaleza discursiva de los géneros”. A los elementos semánticos y sintáticos agrega luego una tercera dimensión: la pragmática. Esto es, entender el contexto en el cual son producidas las obras: ingresa la historia como una variante clave para comprender los procesos de organización de los sistemas escriturales genéricos.

En una línea similar, Javier Marzal (1996) manifiesta el dilema empirista al que se enfrenta el historiador al estudiar los géneros cinematográficos: “con el fin de descubrir el esquema de referencia –el género– debemos estudiar la historia; sin embargo, no podemos estudiar la historia sin tener en mente algún esquema de selección” (p. 5). En la medida en que la teoría de los géneros

siempre contendrá un componente evaluativo-prescriptivo, es necesaria la vinculación entre la teoría de los géneros y el marco histórico, que permite su constitución y su recepción. La superación del dilema se encuentra, por lo tanto, en la intersección entre la teoría de los géneros y la historia. Por este motivo, Marzal sugiere trabajar a partir de un “concepto abierto”, cuyo sentido es cambiante en función de los textos y períodos históricos considerados.

En este punto, me interesa retomar la definición que organiza María Valdez al abordar la comedia en el período clásico del cine argentino:

Mundo boca arriba (tal como uno se ríe) que señala un orden boca abajo (tal como se construyen los mundos desordenados de la comedia). Obviamente que la lógica del desorden que se desmadeja desde ella, más allá de la crítica a los sistemas socioculturales que propone, no escapa de la vuelta al mandato que reubica cada cosa en su lugar: por más vocación crítica que la comedia clásica tenga, su propia oposición al relato hegemónico la coloca en una zona de fragilidad de la cual el sujeto, afectado, prefiere huir (...) Se trata de cómo la comedia da cuenta de la función formativa de las leyes del lenguaje (VALDEZ, 2000, p. 272-3).

Esta concepción es lo suficientemente clara para delimitar el objeto de este artículo (sin caer en listas de procedimientos, tipos, etcétera), a la vez que introduce una disquisición clave respecto al género. Si bien es problemático delimitar las versiones “puras” de un género, vale decir que en este artículo me interesa detenerme en aquellas películas definidas por su estructura cómica, donde –en sus múltiples formas– predomine lo cómico por sobre cualquier otro elemento (por ejemplo, lo melodramático, en tanto estructura narrativa, trama o modelo ideológico). Según King, “la comedia tiene el potencial tanto de ser subversiva, cuestionando las normas de las cuales parte, como afirmativa, reconfirmando aquello que reconoce a través del acto de partida, o una mezcla de ambas” (KING, 2002, p. 8, la traducción es propia). Lejos de resolverla, entiendo que se trata de una línea de tensión sobre la cual cada obra trabaja de maneras diferentes: aun dentro de esquemas conservadores, la propia lógica de la comedia permite introducir desplazamientos y resquicios por donde se cuelan esos elementos de cuestionamiento al orden social.

Por último, si resulta preciso establecer constantes para abordar obras tan distintas dentro de un mismo grupo (el género), es clave recordar los dos procedimientos centrales que toda comedia utiliza: la incongruencia y la exageración (KING, 2002, p. 5). Ambos organizan la configuración de un universo diegético donde aquello que puede ingresar dentro de un registro realista aparece distanciado y prevalece otra mirada sobre aspectos del mundo común. Así es, en buena medida, cómo se produce la comedia, con sus múltiples variaciones.

3. Primera parada: la comedia actores populares

En su estudio sobre el género, Gerald Mast (1979) propone que la comedia cinematográfica surgió por la fascinación del movimiento físico que habilitaba el nuevo dispositivo, lo cual llevó a la necesidad de presentar “cuerpos cómicos”. Mast estudia el cine norteamericano y aprecia esto en el pasaje del período silente al sonoro: si en el primero brillaron cómicos como Charles Chaplin, Buster Keaton o Mark Sennet, en el segundo la comedia cobró otra forma por la posibilidad de incorporar los diálogos.

Una evolución equivalente podría observarse, en el caso argentino, entre la primera década del período sonoro (años treinta) y la segunda. A partir de 1933, cuando se estrena la primera película con sonido óptico producida en Argentina, *Tango!* (Luis José Moglia Barth, 1933), se inicia el período industrial. La consolidación de este modelo (que, en líneas generales, siguió el triángulo hollywoodense: estudios, géneros, estrellas) tuvo en el centro a los actores populares. Dichos histriones, procedentes del teatro popular, dominaban los escenarios y poseían una tradición actoral vinculada al universo de las tablas, que organizaba su estética a partir del circo, los géneros populares y el naturalismo. Poseían, a su vez, procedimientos actorales fundamentales (la mueca y la maquieta), sobre los que añadían otros menores (como el latiguillo, el retruécano, la acción simultánea, entre otros),³ aprendidos a través de la

³ Los procedimientos se incluían dentro de un “canon de interpretación” y estaban fuertemente codificados. Mientras que la mueca se asociaba a lo melodramático, la maquieta lo hacía a la interpretación caricaturesca. El latiguillo consistía en alguna frase que se agregaba al final de un parlamento, buscando efecto cómico (“Mientras el cuerpo

práctica escénica (PELLETTIERI, 2001). Al provenir del teatro popular (que incluía el sainete, la revista y la comedia), poseían una gran conexión con los públicos y tendían a establecerse como centro de la escena, girando la narrativa en torno suyo.

Durante este período, la comedia se organizó en torno a estas figuras, que eran, a su vez, las que convocaban a las audiencias y, por lo tanto, agregaban un valor económico a los filmes. Asimismo, facilitaban el traslado de un modelo espectacular vernáculo, atractivo y eficiente, que añadía la cuota de localismo tan necesaria para crear una marca doméstica.⁴ Las tramas podían poseer una lógica melodramática, pero la presencia de dichos actores convertía estos filmes en películas cómicas. El modelo se definía por espacios y problemáticas urbanas, fundamentalmente de la ciudad de Buenos Aires. Muchos de estos personajes se encontraban, a su vez, asociados al universo del espectáculo y, especialmente, al tango, en particular en los filmes de Manuel Romero. Pertenecían a las clases populares y establecían, por lo tanto, una relación de representación bastante directa con este público. Los intérpretes más representativos de esta variante fueron Luis Sandrini, Tita Merello, Pepe Arias, Olinda Bozán, Tito Lusiardo, Sofía Bozán, Miguel Gómez Bao, entre otros. Algunos ejemplos son *Puerto nuevo* (Luis César Amadori, 1935), *Don Quijote del altillo* (Manuel Romero, 1936), *Ídolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934), *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1937), *El pobre Pérez* (Luis César Amadori, 1937), *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938), *Chingolo* (Lucas Demare, 1940), *El haragán de la familia* (Luis César Amadori, 1941).

Mención aparte merece Niní Marshall, quien se acerca al estilo de los actores populares, aunque no haya sido parte de esa tradición, fundamentalmente por su formación.⁵ Aun así, se convirtió en una de las actrices cómicas más importantes de la escena nacional y con una

aguante..." repite Sandrini), el retruécano era una respuesta rápida y la acción simultánea consistía en "robar la escena" a los protagonistas de un momento determinado, todo con el objeto de ganar risas del público.

⁴ Sobre este asunto, cfr. HANSEN (2010).

⁵ A diferencia de los "actores populares", que se formaban en el circo y en las compañías teatrales, Marshall comenzó a trabajar en los medios gracias a pequeñas piezas publicitarias que escribía para revistas sobre la radio, orientadas al gran público. Luego se incorporó a programas radiales, donde creó personajes caricaturescos, y recién entonces al cine y el teatro. Se distinguió por crear muchos personajes, diferente a lo propio del actor popular, cuyas interpretaciones giraban en torno a un tipo establecido.

particularidad: fue la única que mantuvo contratos simultáneos con tres productoras diferentes (Lumiton, EFA y Argentina Sono Film), debido a que en cada uno de ellos actuaba con un personaje distinto (*Catita*, *Cándida* y *Niní*, respectivamente). En su copiosa filmografía se anota, además, otra particularidad: las comedias históricas (*Carmen*, *Madame Sans-Gêne* y *Mosquita muerta*, dirigidas por Luis César Amadori en 1943, 1945 y 1946), lo que supone un gran despliegue de producción y mayores costos. El rendimiento de los films estaba asegurado por la presencia de la estrella. Además, las películas realizadas por el tandem Amadori–Niní suelen incluir juegos metatextuales que las vuelven especialmente interesantes.

La casa de los millones (Luis Bayón Herrera, 1942) consiste en un caso paradigmático y, a la vez, en alguna medida extraordinario, ya que reúne a dos de los cómicos más importantes: Olinda Bozán y Luis Sandrini. Producida en los años cuarenta por los Estudios Filmadores Argentinos (EFA), posee una cierta sofisticación de la puesta en escena e incluso una estructura dramática más específicamente cómica, que la diferencia de otros productos de la década anterior. No obstante, la comicidad es sostenida por la presencia de los dos cómicos en escena. Fulgencia (Bozán) es una nueva rica que se desquita con su personal doméstico: nadie la soporta, excepto Fortunato Rico (Sandrini), que llega a trabajar a la casa porque hace días que solo se alimenta del “olor” del pan y el queso. A partir de entonces, la trama gira en torno a la relación entre ambos y su paulatino acercamiento, gracias a escenas de juego, como cuando se encuentran en la escalera (ella, dueña de casa; él, mayordomo) y juegan como niños. Se desplazan por las barandas de la elegante escalera, juegan a las bolitas en el piso, Fulgencia baila el “boogie-boogie” y parece desarmarse: despliegan toda su corporalidad con el fin de producir una comicidad. Por otra parte, buena parte de los chistes de Olinda refieren a apropiaciones erradas del universo de la alta cultura (por ejemplo, sobre la falta de brazos de la Venus de Milo). Es que, en el fondo, ese acercamiento entre los protagonistas se produce por una solidaridad de clase, ya que ambos han conocido la pobreza. Por eso disfrutan de las comodidades del buen vivir, pero no reniegan de su

adscripción a las clases populares, algo propio de este tipo de actores y de las películas de este período.

Este modelo –que es posiblemente el de mayor trascendencia, con sus múltiples variantes– será renovado en los años cincuenta con otros representantes (como *Los Cinco Grandes del Buen Humor*),⁶ la incorporación de nuevos ritmos musicales y las figuras asociadas a ellos (fundamentalmente las rumberas, una corriente continental),⁷ como puede verse en *Locuras, tiros y mambo* (Leo Fleider, 1951). La empresa que más explotó el género durante aquella década fue la Productora General Belgrano, de los hermanos Carreras.⁸

4. Segunda parada: la comedia sofisticada

Si bien este tipo de comedia también poseía antecedentes en el teatro (como la comedia de enredos o de equívocos), lo cierto es que se trata de un estilo que se consolidó y ganó su peso específico en la gran pantalla. En el caso argentino, las predecesoras inmediatas fueron la comedia asainetada y la comedia blanca. Continuando con el argumento de Gerald Mast (1979), es posible plantear que, una vez establecida la lógica industrial en el cine, durante la segunda década del sonoro los géneros consiguieron un nivel de sofisticación que implicó una estructura de guion más específica y una puesta en escena distintiva. Ya no se trataba de plantear las historias sosteniendo la comicidad en los actores populares, sino que aquí los cuerpos y las voces de los intérpretes pasan a ser funcionales a una dinámica mayor que los incluye como parte de una maquinaria precisa. A diferencia de las comedias de la década anterior, estas poseen una estructura cómica sustentada desde el guion (con una serie de *gags* y un desarrollo dramático específico), donde lo melodramático, si permanece, solo lo hace en un plano muy menor. Mientras

⁶ Grupo cómico argentino surgido en la radio durante los años cuarenta, denominado originalmente como “La Cruzada del Buen Humor” por sus creadores, Tito Martínez del Box y Francisco Mastandrea. El grupo definitivo estuvo compuesto por Zelmar Gueñol, Juan Carlos Cambón, Guillermo Rico, Rafael “el Pato” Carret y Jorge Luz.

⁷ Las cubanas Blanquita Amaro y Amelita Vargas fueron las más importantes en el territorio argentino. En el cine mexicano, descollaron María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Meche Barba y Tongolele, entre otras.

⁸ Algunos de esos filmes fueron *Ritmo, sal y pimienta* (Carlos Torres Ríos, 1951), *Escuela de sirenas..y tiburones* (Enrique Carreras, 1955), *Jqué rico el mambo!* (Mario Lugones, 1952), *La cigüeña dijo jsl!* (Enrique Carreras, 1955) y *Mi marido hoy duerme en casa* (Enrique Carreras, 1955).

que en Estados Unidos se desplegó la *screwball comedy*⁹, la forma vernácula tomó el nombre de “comedia sofisticada”. Al igual que la norteamericana, se sostenía en la “guerra de los sexos” y, a partir de ello, podía plantear transgresiones dentro de la heteronorma.

A diferencia de las figuras que descollaban en la pantalla la década previa –cuyos cuerpos vibrantes ocupaban la escena–, las protagonistas de estas películas detentan un rostro. Son auténticas estrellas cinematográficas y el primer plano se vuelve, entonces, una cuestión capital, puesto que la fisonomía de las estrellas “condensa ese instante mágico, cultural, encarnación de lo intangible” (SÁNCHEZ-BIOSCA; BENET, 1994, p. 6). Fue el imperio de las jovencitas, como Mirtha Legrand, Susana Freire y Olga Zubarry, quienes aprendieron el oficio de la actuación frente a las cámaras. Entre las estrellas masculinas se destacaron Juan Carlos Thorry y Roberto Escalada, de notoria diferencia en el rango etario con las muchachas. Es que uno de los temas habituales era la exploración de la sexualidad a través de conflictos amatorios, aunque siempre de modo tangencial, simbólico. Aquí ya no importa la actuación basada en una tradición, sino el desenvolvimiento del cuerpo dentro del encuadre, que ahora es solo una pieza más en una máquina de montaje estricta, que necesita la precisión temporal para generar el efecto cómico. Estos filmes se caracterizan por una velocidad incisiva en los diálogos: el *overlapping*, que implica el solapamiento de las réplicas. Tal agilidad se observa también en el movimiento de los cuerpos, dado que los intérpretes se mueven de manera ligera dentro de un encuadre donde, por momentos, parecen danzar acompasadamente, como puede observarse en el inicio de *El retrato* (Carlos Schlieper, 1947).

Este modelo transcurre en un escenario burgués, vinculado a sectores profesionales e industriales en ascenso, y pone en escena “de modo explícito conflictos entre la modernidad y las tradiciones al exponer sus tensiones,

⁹ Se trató de una variante de la comedia romántica, en donde la “guerra de los sexos” se producía a través de veloces discusiones entre sus protagonistas. El ritmo frenético de las tramas fue una de sus características, al igual que la desenvoltura de sus personajes femeninos. Sobre el desarrollo, el contexto y la consolidación del género, cfr. Echart (2005).

fundamentalmente en torno a los personajes femeninos y sus roles sociales” (KELLY HOPFENBLATT, 2019, p. 24). En este sentido, el cine de ingenuas supone “la aceptación de la modernidad a través del filtro de la familia” (*idem*, p. 51). Los directores más emblemáticos de esta corriente fueron Carlos Schlieper, admirador de Ernst Lubitsch, Howard Hawks y Preston Sturges (POSADAS, 1994), y Carlos Hugo Christensen. Al primero le corresponden *La serpiente de cascabel* (1948), *Cuando besa mi marido* (1950), *Arroz con leche* (1950) y *Esposa último modelo* (1950), mientras que al segundo, *La pequeña señora de Pérez* (1944), *La señora de Pérez se divorcia* (1945), *Con el diablo en el cuerpo* (1947) y *Una atrevida aventurita* (1948), entre otras.

Como ejemplo, vale detenerse en *Arroz con leche*. El filme despliega una trama que se espiraliza sobre sí misma, a partir de mentiras, equívocos y confusiones, generadas por las ocurrencias de Mónica Vieytes (Malisa Zini), una supersticiosa joven de clase alta que no quiere casarse. Mónica constituye una protagonista típica de estas comedias: desenvuelta, rebelde, seductora. Por una serie de equívocos que involucran al mayordomo del Dr. Gustavo Adolfo Byron (Ángel Magaña) y sus sobrinos, se hace pasar por la esposa engañada de este doctor, complicándole su vida sentimental. El filme paulatinamente se centra en la sala de estar del Dr. Byron, que opera de modo centrífugo, a medida que la intriga argumental se acelera con desenfreno: personajes que entran y salen, desplantes, confusiones, enredos que se suman a otros anteriores. La cámara, ágil y sutil, acompaña los movimientos casi coreografiados de estos personajes (las parejas que se cruzan, el mayordomo, su hermana, los sobrinos) que parecen demasiado apurados por resolver sus tramas sentimentales y, en cambio, no hacen más que complejizarlas. Al contrario que en *La casa de los millones*, la solvencia económica en estos filmes es algo dado y condición de posibilidad para los *intríngulis* sentimentales: el dinero aquí no es un problema.

5. Tercera parada: la comedia picaresca

El inicio de este tipo de comedia se remonta a los años sesenta, con *La cigarra no es un bicho* (Daniel Tinayre, 1963) que, por su gran éxito, fue la primera de una serie de largometrajes de hoteles alojamiento. Estos filmes, generalmente corales, ponían en primer plano la explotación del erotismo, utilizando como escenario la ciudad y sus bordes, explorando zonas fronterizas de la urbe y, de modo equivalente, de las relaciones amorosas. No obstante, como señala María Valdez:

La ley que sienta este film de hoteles es, sencillamente, draconiana: cuanto más se exponga la posibilidad del goce erótico o del sexo, puro y duro, por el placer del sexo per se, más se salvaguardará, sin duda alguna, el valor institucionalizado de la norma social. Solo que ésta pasa inadvertida, quizás, entre el jugueteo de falsa visibilidad y muestra del cuerpo, fundamentalmente femenino (VALDEZ, 2005, p. 256).

Esta observación puede extenderse hacia buena parte del desarrollo posterior de la comedia picaresca. Hacia los años setenta, el circuito entre el teatro de revistas, la televisión y el cine vigorizó la variante. Fueron los estudios Aries aquellos que lucraron más intensamente con estas producciones, que llevaban a la cabeza a Alberto Olmedo y Jorge Porcel, rodeados de un elenco estable, tal como las compañías teatrales de revista. Acompañaban las vedettes Moria Casán y Susana Giménez, junto al elenco que provenía de la televisión y que se mantendría en *No toca botón* (Hugo Sofovich, 1981-1987) —el programa más exitoso de Alberto Olmedo, que marcó una época—: Adriana Brodsky, Silvia Pérez, Susana Romero, Beatriz Salomón, Divina Gloria y, entre los varones, Javier Portales, Adrián Martel, César Bertrand y Alfonso Pícaro.

De manera similar al cine de los años treinta, esta corriente recupera la tradición de los actores populares que se encontraban, por aquel entonces, en la televisión. Tal asociación con el universo televisivo derivó también en una puesta en escena simple y funcional a la trama. Daniel López afirma que los “films de la serie de Olmedo y Porcel eran encarados por sus responsables como un mero producto industrial: se hacían rápidamente y se estrenaban más rápidamente aún” (LÓPEZ, 2005, p. 615). En este punto, vale la pena destacar

que Alberto Olmedo compuso un productivo tandem con Hugo Sofovich, que comenzó en la televisión y se extendió hacia el cine. Ambos proyectaban una “estética de lo berreta”, basada en la explotación de unos pocos recursos —desde lo escenográfico hasta el desarrollo argumental de los largometrajes y los sketches—, sostenida en la percepción de que el propio Olmedo y su capacidad de generar el efecto cómico eran suficientes. Asumían dicha estética a partir de los propios parlamentos e intervenciones de los actores, que constantemente ponían esto en evidencia.

En términos de puesta en escena, primaba lo simple, esquemático, vinculado incluso a una gramática televisiva. El modelo actoral recupera la tradición de los actores populares,¹⁰ incorporando divas del espectáculo revisteril y figuras de reparto del mundo televisivo. Los temas y universos fueron muy variados, pero generalmente implicaban a trabajadores urbanos, de clase media, sus conflictos cotidianos y sus fantasías lujuriosas.¹¹ El eje central, en todos los casos, eran los obstáculos que encuentran los protagonistas masculinos para acostarse con las mujeres que persiguen.

Esta productiva serie comenzó con *Los caballeros de la cama redonda* (Gerardo Sofovich, 1973) y se extendió hasta *El profesor punk* (Enrique Carreras, 1988), poco después de la muerte de Olmedo. Entre 1973 y 1988 realizaron 36 películas en tandem (LÓPEZ, 2005), además de algunas en las que participaron ellos por separado, como *El manosanta está cargado* (Hugo Sofovich, 1987). Se trató de una corriente equivalente al cine de ficheras mexicano y a la pornochanchada brasilera, aunque con matices diferentes. En Argentina —a pesar de que la pantalla cinematográfica habilitaba un despliegue del erotismo que en la televisiva estaba más limitado— predominaba el recato: los cuerpos (especialmente los femeninos) aparecen escasos de ropa, aunque no totalmente desnudos, y no hay escenas de sexo explícito; todo es más o menos

¹⁰ En su tercera fase, de acuerdo a la periodización de PELLETTIERI (2001).

¹¹ Un caso alejado de esta norma es *Las mujeres son cosa de guapos* (Hugo Sofovich, 1981), situada durante la Década Infame (1930), denominada así por los fraudes electorales y la sucesión de golpes de Estado que se produjeron entonces. El filme fue producido durante la última dictadura cívico-militar, pero pasó la censura posiblemente porque el foco estaba puesto en los conflictos de alcoba.

aludido. Los protagonistas masculinos son generalmente caracterizados como unos “vivos” (esto es, personas astutas que se aprovechan de las circunstancias y de quienes los rodean) que suelen fracasar en sus propósitos (en general, tener relaciones sexuales con bellas mujeres).

A los cirujanos se les va la mano (Hugo Sofovich, 1980) reúne al dúo de Olmedo y Porcel con Moria Casán y Susana Giménez, dos grandes divas de la escena argentina. La película se sitúa en un hospital, donde Alberto y Jorge (así los nombres de sus personajes), dos camilleros, se hacen pasar por cirujanos con el objeto de seducir a las recientes doctoras. Ellas se mueven de manera muy sugerente y, además, demuestran conocimiento y eficacia en el desarrollo de sus tareas, contrariamente a lo que hacen los varones (torpes, miedosos, lascivos). Tanto Moria como Susana se reconocen objeto de las miradas, y la composición de sus personajes (que, evidentemente, no busca ser realista, sino asentarse en la figura pública de ambas) se sostiene en la feminidad seductora que ostentan. Sobre esa misma corporeidad se apuntala su presencia escénica. No obstante, la matriz machista que sustenta estos filmes habilita escenas de lo que hoy distinguimos sin dudas como abuso, enmarcadas dentro de una “picardía” masculina (como ocurre en el final de esta película).

Este cine, que fue desestimado durante muchos años por su escasa calidad estética, ha sido revisitado en los últimos tiempos, en buena medida gracias a la perspectiva culturalista que permite realizar preguntas de otra índole al objeto de estudio. En este sentido, Fabio Fidanza (2019) ha diferenciado dos etapas: mientras que en los años setenta predomina la picaresca, hacia los ochenta la serie se reconfigura para convertir los filmes en comedias aptas para el entretenimiento familiar. Pagnoni Berns (2016) ha analizado los tipos de transgresiones que plantea el dúo humorístico en los distintos ciclos a partir del uso de distintas clases de humor, en relación con el contexto social. Mucho antes, Oscar Traversa (1984) había realizado un osado gesto dentro de la academia al tomar como objeto de un análisis semiótico *A los cirujanos se les va la mano* y, en ese marco, examinar las representaciones (o su

ausencia, en verdad) de las secreciones humanas y su relación con la sexualidad.

6. Cuarta parada: comedia romántica, comedia de situación y algunos apuntes más

Después de la década de los noventa, que incluyó la sanción de una nueva ley de cine (24377/94), una virtual parálisis (material y creativa) de la industria y la renovación del Nuevo Cine Argentino (NCA), desde inicios del siglo XXI la industria cinematográfica se vio revitalizada por diversas razones. En primer lugar, se fomentaron políticas específicas para el sector, a través de subsidios vehiculizados por el INCAA. Asimismo, se consolidaron productoras grandes, generalmente en asociación con los canales de televisión abierta (Polka, Telefén), y medianas, buena parte de ellas fundadas por realizadores del NCA que buscaban modos de insertarse en la industria (como BD Cine, de Daniel Burman y Diego Ducovsky, y Matanza Cine, de Pablo Trapero y Martina Gusmán, entre otras). Otro elemento clave para comprender el fortalecimiento de la industria fueron los sistemas de coproducción. Aunque, sin dudas, un factor insoslayable es la democratización de la formación terciaria para profesionales en el área, gracias a la creación de múltiples universidades, institutos terciarios y carreras ligadas al audiovisual.¹² Esto brindó un estándar de calidad a las producciones, pero también una mirada renovada, ya que los nuevos realizadores combinan una formación cinéfila (la individual unida a la aprendida en las aulas) con una perspectiva y prácticas orientadas a la producción industrial (que incluye la publicidad –muchas veces para el mercado externo– y la televisión).

¹² Hacia los años noventa se abre la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires, el veterano Manuel Antín funda la FUC (Fundación Universidad del Cine) y se crea el Departamento de Artes Audiovisuales dentro del IUNA, actual Universidad Nacional de las Artes, entre otras carreras terciarias que se ofrecen en instituciones públicas y privadas.

En este contexto, uno de los géneros que paulatinamente cobró relevancia fue la comedia romántica. Con una tradición que se remonta a la segunda década del período sonoro, como fue señalado aquí (con la comedia de ingenuas y su evolución hacia la comedia sofisticada), esta variante adquirió marcas propias dentro del modelo nacional. En este sentido, pueden ubicarse dos grandes modelos (RODRÍGUEZ RIVA, 2022). El primero se destaca por iniciativas autorales y por inscribirse en el género desde un lugar reflexivo, evitando caer en las lógicas comerciales típicas, y en una escala de producción intermedia. Dentro de este grupo encontramos *El crítico* (Hernán Guerschuny, 2013), *20000 besos* (Sebastián De Caro, 2013), *La suerte en tus manos* (Daniel Burman, 2012), *Abril en Nueva York* (Martín Piroyansky, 2012), *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011), *El amor y otras historias* (Alejo Flah, 2014), *Música en espera* (Hernán Goldfrid, 2009) y *Motivos para no enamorarse* (Mariano Mucci, 2008), por nombrar ejemplos representativos. Estos filmes se distinguen por exponer una mirada reflexiva sobre el género, muchas veces incorporando citas, desde una perspectiva cinéfila. Los tipos de personajes y de historias son variopintos y despliegan exploraciones diversas desde la puesta en escena. En el reparto, suelen combinar figuras conocidas con otras del teatro independiente, ya que se distinguen por sus búsquedas estéticas. En buena parte de los casos, son iniciativas excepcionales dentro de filmografías acotadas y diversas, inclusive con predominancia de roles distintos a la dirección, como el guion.

En el segundo grupo se encuentran largometrajes que se ajustan más cabalmente a los patrones de Hollywood. Son aquellos generados por las grandes productoras y tienen como protagonistas a intérpretes más conocidos, muchas veces provenientes de la televisión. La puesta en escena no pretende innovaciones, sino ajustarse a cánones de calidad internacional. Sus directores están insertos en la dinámica industrial y poseen varios filmes de la misma clase en su trayectoria. Un dato curioso es que no suele haber mujeres detrás de la realización de estos filmes, a pesar de ser un género destinado a este tipo de audiencia. En este grupo aparecen *El amor menos pensado* (Juan Vera, 2018),

Permitidos (Ariel Winograd, 2016), *Me casé con un boludo* (Juan Taratuto, 2016), *Corazón de león* (Marcos Carnevale, 2013), *Dos más dos* (Diego Kaplan, 2012), *Mi primera boda* (Ariel Winograd, 2011), *Un novio para mi mujer* (Juan Taratuto, 2008), *¿Quién dice que es fácil?* (Juan Taratuto, 2007), entre otras. De cualquier manera, todas apuntan a ese público que, fogueado en las comedias románticas hollywoodenses o inglesas¹³, disfruta del género, ofreciéndoles historias cercanas tanto desde su geografía como desde el modo en que se construyen las relaciones. Los temas de estas películas son variados, pero generalmente se encuentran protagonizadas por jóvenes en sus treintas, cuyas vidas transcurren en la ciudad, con distintas derivas profesionales (algunas más asentadas que otras). Pueden formar parte de un grupo de amigos en situación equivalente o bien encontrarse en un momento de transición hacia la consolidación de una familia en términos más tradicionales.

Entre las circunstancias del siglo XXI, un último factor de importancia que me interesa destacar es la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (25.522/09). Discutida durante más de 20 años, sancionada con amplias mayorías en las cámaras, buena parte de sus artículos fueron derogados por el gobierno neoliberal en 2016. No obstante, uno de los alcances más importantes de esta ley fue la federalización de la producción, abriendo posibilidades a que todas las provincias construyan sus propias narrativas, hecho favorecido porque existen carreras universitarias en distintos lugares del país (como Córdoba y Tucumán). A su vez, muchas universidades desarrollaron sus propios medios de comunicación y fomentaron la producción audiovisual. Ejemplo destacado de ello es el canal virtual UN3TV, dependiente de la Universidad de Tres de Febrero (ubicada en la provincia de Buenos Aires), que promovió a través de concursos la realización de miniseries y resultó una usina de formación de toda una generación que hoy se encuentra entre los treinta y los cuarenta años.

¹³ Me refiero a aquellas que van desde *Cuatro bodas y un funeral* (*Four Weddings and a Funeral*, Mike Newell, 1994) hasta *Un lugar llamado Notting Hill* (*Notting Hill*, Roger Michell, 1999) y *El diario de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, Sharon Maguire, 2001). Este género transitó un período de esplendor durante los años noventa, desde las exitosas *Cuando Harry conoció a Sally* (*When Harry Met Sally...*, Rob Einer, 1989), *Mujer bonita* (*Pretty Woman*, Garry Marshall, 1990) y *Sintonía de amor* (*Sleepless in Seattle*, Nora Ephron, 1993).

Los jóvenes creadores demuestran un afilado conocimiento del medio, de los códigos y los tiempos del audiovisual contemporáneo, particularmente en la comedia. De manera notoria, vinculan estilos transnacionales en clave de humor local. Por ejemplo, muchas producciones recuperan la lógica del absurdo que tuvo lugar en la televisión abierta durante los años noventa (*De la cabeza*, 1992; *Chachacha*, 1993-1997; *Magazine For Fai*, 1995-1999) y, antes, en el teatro de los ochenta (en espacios como el Parakultural). Ese tipo de humor constituye una línea importante en el audiovisual local, encarnado simbólicamente por la figura de Diego Capusotto, que es quien ha sabido mantenerse y consolidar ese modelo, junto a Pedro Saborido, entre otros.¹⁴

En este marco, cabe destacar el caso de Martín Piroyansky, un realizador joven cuya trayectoria se encuadra dentro de los procesos señalados.¹⁵ Formado en la Universidad del Cine (FUC) como realizador, desde niño trabajó en la televisión. Se inició en un programa de humor paródico, protagonizado por niños y encabezado por Mex Urtizberea: *Magazine For Fai*. Posee una prolífica carrera como actor en cine y en televisión –muchas veces en papeles secundarios, aunque también como protagonista–, en casi todos los casos ligados a la comedia. Esto le proveyó una extensa experiencia en el medio. Su ópera prima, *Abril en Nueva York* (2012), fue una comedia romántica de bajo presupuesto, que tuvo escasa distribución. Entre los años 2014 y 2018 realizó varias series web para UN3TV. Allí probó distintos modos de humor. La primera de ellas, *Tiempo libre* (2014), combina el formato de la sit-com y el reality ficcionalizado, inspirado sin dudas en *Seinfeld* (1989-1998), ya que trata sobre la vida de un actor –él mismo– durante los períodos sin trabajo, aunque con una lógica narrativa muy diferente a la serie norteamericana. *El galán de Venecia* (2017) es una parodia kitsch de la telenovela latinoamericana¹⁶ que explora una dimensión ligada casi a la ciencia ficción. *Parecido* (2018) también

¹⁴ Además de la serie *Peter Capusotto y sus videos* –que se inició en 2006, tuvo diez temporadas, su libro (CAPUSOTTO y SABORIDO, 2009) y su película 3D (*Peter Capusotto y sus tres dimensiones*, Pedro Saborido, 2012)–, algunos largometrajes representativos son *Soy tu aventura*, *Pájaros volando* y *No llores por mí Inglaterra* (Néstor Montalbano, 2003, 2010 y 2018 respectivamente).

¹⁵ Otros artistas que se encuentran dentro de la misma lógica son Santiago Korovsky, Martín Garabal y el grupo de CUALCA! (2012-2015), compuesto por Charo López, Malena Pichot, Julián Lucero, Julián Kartún y Julián Doregger.

¹⁶ Incluye en su presentación una canción de Valeria Lynch, una de las intérpretes más representativas de esa banda de sonido en la Argentina.

trabaja sobre un esquema autorreferencial, al igual que *Tiempo libre*, aplicando el absurdo dentro de una lógica realista.¹⁷ No obstante, Piroyansky realiza un salto cualitativo cuando dirige *Voley* (2014), producida por Patagonik, con subsidio del INCAA y distribución de Buena Vista Internacional.

Voley es una “comedia escatológica”¹⁸ (de gran popularidad en el cine estadounidense) en clave local, protagonizada por un grupo de jóvenes, ubicada en las islas del Tigre: un espacio diferente (por su condición entre aguas), un universo aislado (sin conexión con la ciudad). Transcurre en un momento de transición, entre fin de año y el primer día del año siguiente, y consiste en una celebración que no llega a producirse, para un grupo de jóvenes que deciden reunirse por motivos no del todo claros (posiblemente, escapar a un festejo familiar). Este tipo de comedia se vale de la manifestación explícita de sonidos e imágenes vinculados a lo escatológico y lo sexual para generar un efecto cómico. Asimismo, la puesta en escena utiliza recursos como la ralentización (cuando una mujer se quita la ropa, para emular la fascinación que produce en los varones), la deformación de los planos a través de un gran angular (en ocularizaciones internas, para simular el efecto de las drogas) o el montaje y aceleración de escenas (para el acto sexual con desenfreno). En este punto, utiliza algunos códigos consolidados en la comedia norteamericana.

No obstante, como fue dicho, la geografía en la que transcurre –las islas del Tigre– es profundamente local.¹⁹ Asimismo, algo de la dinámica del varón torpe que está dispuesto a acostarse con cualquiera de las jóvenes que están a su alrededor se remonta a los conflictos que tenían Olmedo y Porcel. La comedia se constituye además por una serie de encuentros y desencuentros, con una historia de amor “imposible” entre Nicolás (Piroyansky) y Manuela (Violeta Urtizberea), por sus caracteres opuestos y porque ella es novia de su mejor amigo Nacho (Chino Darín), acercándose así a la comedia romántica.

¹⁷ Esta serie obtuvo distribución por la plataforma de Cablevisión el mismo año de su estreno.

¹⁸ Traducción de *gross-out comedy*, término acuñado para el cine cómico hollywoodense, desde *American pie* (Paul Weitz, 2000). Cfr. King (2002).

¹⁹ La banda de sonido conjuga momentos de música electrónica con otros de cumbia, pero sin dudas el tema “Una calle nos separa” (Néstor en Bloque, 2004), utilizado también para la publicidad, concentra la idiosincrasia y el modo de goce del filme.

En los años siguientes a la realización de *Voley*, Piroyansky protagoniza *Permitidos* y *Porno para principiantes* (Carlos Ameglio, 2018), entre otros acercamientos que tiene como actor al género. En 2022 dirige la serie *Porno y helado* para Amazon, con un importante impacto en el público, de modo que en septiembre de 2024 se estrena la segunda temporada. De esta manera, se observa cómo se conjugan en su trayectoria la formación como intérprete en el medio audiovisual unida a los estudios universitarios, la posibilidad de producir en formatos pequeños y experimentar con distintos modos de humor, y el desarrollo de productos dentro de los formatos mainstream para un público amplio, donde se articulan estilos internacionales con modalidades de humor auténticamente local, que interpela a las audiencias de otra manera y genera una marca propia.

8. A modo de cierre

La comedia en el cine argentino posee un desarrollo prolífico y estable. Lejos de tratarse de una revisión exhaustiva, este artículo propuso organizar una definición de comedia en el cine para luego plantear los momentos en que, en el caso argentino, alcanzó un determinado equilibrio, constituyendo formas dominantes. Por ello, no se trata de plantear la unicidad de estas formas, sino de señalar su importancia. Desde ya, no fueron las únicas variantes ni se limitaron a los espacios de tiempo aquí señalados, pudiendo encontrarse continuidades, influencias y mixturas, aunque sí podemos afirmar que fueron los períodos indicados aquí los de su auge.

Para establecer estos momentos, se tuvieron en cuenta las condiciones de producción, las conexiones con otras series artísticas y medios de comunicación, y la consolidación de modelos narrativos, espectaculares y estéticos de efectividad probada con los públicos. Se trata de una aproximación a un tema que posee acercamientos importantes, pero que aún amerita mucho estudio.

Finalmente, la revisión permite escudriñar el panorama actual, que evidencia una continuidad de ciertas tradiciones humorísticas, además de articulaciones en clave local de lógicas del audiovisual transnacional. La comedia goza de un presente activo y un futuro promisorio.

9. Referencias

- ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 2000.
- CAPUSOTTO, Diego; SABORIDO, Pedro. **Peter Capusotto. El libro**. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.
- ECHART, Pablo. **La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40**. Madrid: Cátedra, 2005.
- FIDANZA, Fabio. Humor Apto Todo Público. El Cine de Entretenimiento de Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Enrique Carreras. **Question**, v. 1, n. 63, p. 1-19, 2019. <https://doi.org/10.24215/16696581e171>
- HANSEN, Miriam. Vernacular modernism: tracking cinema on a global scale. **World Cinemas, Transnational Perspectives**, 2010, p. 287-314.
- KELLY HOPFENBLATT, Alejandro. **Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40**. Buenos Aires: Ciccus, 2019.
- KING, Geoff. **Film comedy**. London: Wallflower Press, 2002.
- LÓPEZ, Daniel. **Erotismo y humor en Aries. Olmedo y Porcel. Noventa minutos de pura risa**. In: ESPAÑA, Claudio (Dir.) **Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983**. v. 2. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- MARZAL, Javier. **Melodrama y género cinematográfico**. v. 122, Valencia: Ediciones Epistemes & Eutopías, 1996.
- MAST, Gerald. **The Comic Mind: Comedy and the Movies**. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- PAGNONI BERNS, Fernando. Enrique Cahen Salaberry and Hugo Sofovich: Humor Strategies in the Films Featuring the Duo Alberto Olmedo and Jorge Porcel. In: POBLETE, Juan.; SUÁREZ, Juana (eds.). **Humor in Latin American Cinema**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2016.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- POSADAS, Abel. **Carlos Schlieper**. Buenos Aires: Centro Editor de América

Latina, 1994.

PELLETTIERI, Osvaldo. En torno del actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo. **De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino**. Buenos Aires: Galerna, 2001.

RODRÍGUEZ RIVA, Lucía. Apuntes sobre la comedia romántica argentina del nuevo siglo. **Cuadernos Feisal. Audiovisuales latinoamericanos. Toma uno**. n. 1, v. 1. 2022. Disponible en: https://feisal.org/?page_id=4261. Consultado en: 15 de marzo de 2024.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; BENET, Vicente. Las estrellas: un mito en la Era de la Razón. **Archivos de la filmoteca - Revista de estudios históricos sobre la imagen**. n. 18, p. 5-11, 1994. Disponible en: <https://roderic.uv.es/rest/api/core/bitstreams/24ebfe30-eea2-4d2c-96e0-650760d28d2b/content>. Consultado en: 15 de diciembre de 2023.

TRAVERSA, Oscar. A los cirujanos se les va la mano. **Cine: el significante negado**. Buenos Aires: Hachette, 1984.

VALDEZ, María. El reino de la comedia. In: ESPAÑA, Claudio (dir.). **Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo. Vol. I**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

VALDEZ, María. Sábanas para el amor: el cine de hoteles. In: ESPAÑA, Claudio (dir.). **Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983. Vol. II**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.