



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Un análisis del humor televisivo en los 90s: Tato Bores y Caiga Quien Caiga

Autores (en el caso de tesis y directores):

Mariela Molinaro

Yamila Heram

Rosalía Paula Ferreyra

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2016

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Tesina de grado

Un análisis del humor televisivo en los 90s: Tato Bores y Caiga Quien Caiga

Tutora: Yamila Heram

Co-tutora: Rosalía Paula Ferreyra

Mariela Molinaro

DNI: 30.980.563

Tel: 15 6741 9748

marielamolinaro@gmail.com

- Febrero 2016 -

INDICE

1. Introducción.....	4
1.1 Organización de la tesina.....	8
2. Capítulo I - El humor político de Caiga Quien Caiga y La Argentina de Tato: definiciones para una posible comprensión de nuestros objetos de estudio	10
2.1 El Humor.....	10
2.2 Géneros.....	12
2.2.1 Caiga Quien Caiga: el resumen semanal de noticias.....	13
2.2.2 Die Argentinien von Tato.....	15
2.2.2.1 El Especial.....	16
2.2.2.2 El archivo.....	17
2.3 Figuras Retóricas.....	18
2.3.1 La ironía.....	18
2.3.2 Hipérbole.....	21
2.4 La cuestión de la ideología.....	22
2.5 Conclusión del capítulo.....	24
3. Capítulo II - Una aproximación enunciativa del humor en la televisión argentina...27	
3.1 Un recorrido enunciativo del humor en la televisión argentina a fines del siglo XX	28
3.1.1 Paleo y Neo televisión.....	28
3.1.2 La tercera etapa.....	30
3.2 El directo y el grabado como instancias enunciativas.....	33
3.2.1 Monólogos.....	34
3.2.2 La vuelta al piso.....	35
3.3 El destinatario.....	38
3.3.1 El observador.....	38
3.3.2 El presentador.....	41
3.4 Conclusión del capítulo.....	43
4. Capítulo III - Comparaciones de nuestro objeto de estudio	46
4.1 La influencia menemista.....	48

4.2 El mediador.....	52
4.3 Los límites del humor.....	56
4.4 Conclusión del capítulo.....	60
5. Conclusiones.....	62
Referencias Bibliográficas.....	65
Artículos y otras fuentes de información.....	68

1. Introducción

El tema de esta investigación será el humor político en la televisión argentina. Más específicamente, analizaremos sus diferentes representaciones a fines de la década del 90', para estudiar y comprender, cuál fue el lugar que tomaron algunos programas de humor político en relación al segundo mandato presidencial de Carlos Saúl Menem. Elegimos como corpus y para poder hacer un recorte viable, dos programas que en 1999 tuvieron mucha repercusión en la televisión abierta de nuestro país. El corpus elegido es el especial de Tato Bores emitido al aire por primera vez en 1999 "Die Argentinien von Tato, el original", también conocido como "La Argentina de Tato", producción realizada por sus hijos Alejandro y Sebastián Borensztein, que tuvo 6 especiales de emisión mensual entre abril y octubre de 1999; y la última temporada del primer ciclo de "Caiga Quien Caiga" que se emitió semanalmente durante todo el año, de marzo a diciembre por América 2. Asimismo, este trabajo se desarrolló en el marco del GIC "Televisión y crítica de medios".

La elección del objeto de estudio se debe a un gusto y conocimiento personal del corpus seleccionado. En principio, nos parece interesante el lugar que se le otorgó a los políticos, y en particular a Carlos Menem, en los programas de Tato Bores, donde debido al carisma y la rapidez que el ex presidente supo tener, se destacaba en el espacio que le daban en dichos programas (por ejemplo, en el bloque del cierre del programa, cuando Tato tenía un invitado con quien comía fideos). El especial realizado por sus hijos, si bien abarca los más de 30 años de trayectoria del "actor cómico de la nación" en la televisión, mantiene una suerte de "vigencia" con la actualidad, lo cual entendemos es la razón por la cual el recorte para los especiales mensuales fue elegido. Como señala Carlos Ulanovsky (2010) en su libro "Tato", una suerte de biografía autorizada del capocómico: "Basta revisar este ciclo especial para convenir, incluso con dolor, que hay en latencia y existencia una Argentina de Tato, simbolizada en la machacona y obsesiva repetición de los acontecimientos que aquí suceden y que tanto nos dañan" (p. 343).

A propósito del especial “La Argentina de Tato”¹, su hijo mayor, Alejandro Borensztein, dio una nota al Diario Clarín antes de la emisión del último especial, donde señala: “(...) pero siempre intenté que los especiales se vieran durante el gobierno de Carlos Menem. Después de la era menemista, todo hubiera cobrado otro sentido. Por eso me apuré.”². Si bien en la nota, no se sigue desarrollando el porqué de esta afirmación, la misma nos llama la atención, debido a que en los fragmentos elegidos para “La Argentina de Tato” se nota la fuerte presencia de sketches y monólogos donde participaba o se hablaba del gobierno de Carlos Menem. Esa idea de vigencia continua del material y la especial atención a los últimos años de su carrera (1990 “Tato en busca de la vereda del sol”, 1991 “Tato, la leyenda continúa”, 1992 “Tato de América”, 1993 “Good Show”), que se reafirma con la frase de Alejandro, es la razón por la cual “La Argentina de Tato” es parte del corpus de la presente tesina de grado.

Asimismo, con el objetivo de diversificar las fuentes del objeto en particular, se incluye en el corpus el programa “Caiga Quien Caiga” (en adelante también llamado CQC) en su desarrollo durante la temporada final de su primer ciclo en 1999 (dos años después volvería con un especial emitido en canal Trece en Diciembre del 2001 y luego con sus emisiones semanales en la misma señal a partir de 2002). Esta elección se debe a ciertas similitudes que se encuentran entre este programa y el especial de Tato Borens (volveremos sobre este punto). “Caiga Quien Caiga” es el programa de Mario Pergolini que marca un vuelco en su carrera. En “Vidas Imaginarias”, Santiago Gándara (1997) dedica un capítulo a CQC y comienza resaltando: “(Mario Pergolini) reaparece, en 1995, con un nuevo producto, Caiga Quien Caiga, un noticiero paródico que presenta más continuidades que rupturas con respecto a la tradición genérica del medio” (p.97).

Retomaremos esta idea de Gándara como punto de partida para estudiar las representaciones que encontraremos al gobierno menemista en el programa liderado por Mario Pergolini. A su vez, la elección de la temporada de 1999 de “Caiga Quien Caiga”, se

¹ “La Argentina de Tato”, además de emitirse en 1999, fue relanzado en 2002 por la señal Volver en el 75° aniversario del nacimiento de Mauricio Borensztein, y re emitido en la señal a lo largo de los años, y también cuenta con una edición especial en DVD lanzada en 2008.

² Como fueron las grabaciones. (20 de Octubre de 1999). Diario Clarín. Recuperado de <http://edant.clarin.com/diario/1999/10/20/c-00501d.htm>

debe a que su creador, Mario Pergolini, resalta la insistencia de terminar el ciclo junto al gobierno menemista, lo cual hace trazar un paralelismo con la insistencia de Alejandro Borensztein de emitir el especial de su padre en ese mismo año. En el último programa del año (un especial recorriendo lo mejor de todas las temporadas y realizado en un lleno Gran Rex el 21 de diciembre de 1999), Pergolini enfatiza al público presente que ellos eran un producto digno del menemismo, Mario mira a la audiencia y, en tono jocoso, dice “ustedes se preguntarán quién fue el responsable de esta idea. No fue Guebel, no fue De la Puente, no fueron los cronistas...”, anticipó Pergolini, antes de presentar el gran homenaje a quien marcó el ritmo de estos años: el (ya) ex presidente Carlos Menem. Y si bien, esta presentación es en tono humorístico y fue el mismo Pergolini que algunas semanas atrás había señalado que:

“La realidad argentina es jocosa de por sí. No importa quién esté en el gobierno. Este programa hubiera funcionado con Menem, sin Menem, con Alfonsín o con De la Rúa. ¿O creés que Machinea no va a meter la pata?”³

Sin embargo, no creemos que sea casual que el último programa del ciclo de CQC esté compuesto por una gran cantidad de notas políticas que tenían como protagonista no sólo a Menem sino a su entorno político más cercano: Ruckauf, Bauzá, Corach, María Julia, etc., además de las notas de espectáculo internacionales que lograba Andy Kusnetzoff, lo cual, indirectamente nos mostraba el estilo de vida argentino en los 90s donde, y como señaló Andy años después “viajábamos a Rusia porque era más barato que ir a Bariloche”.

Como hemos mencionado, hemos elegido a los programas de humor “La Argentina de Tato” y CQC. Del primero, se toman los 6 especiales mensuales y de “Caiga Quien Caiga” se han seleccionado algunas de las emisiones de ese mismo año para estudiar una similar cantidad de horas de emisión: el primer programa del año, el especial de las elecciones de octubre, el último programa en estudio y el último programa, una suerte de “lo mejor de” en

³Está bien asesinar a CQC. (5 de Diciembre de 1999). Diario La Nación. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/163831-esta-bien-asesinar-a-cqc>

el teatro Gran Rex. El corpus se definió también gracias a la factibilidad de recurrir al mismo a través de Youtube y por viejos VHS recolectados por familia y amigos.

Realizamos un análisis del contenido, teniendo acceso continuo al material citado. Al mirar el material de los dos programas, hemos llegado al problema de nuestra investigación. Se han tomado estos programas y observado, haciendo anotaciones especialmente en las notas o sketches que hacen referencia al gobierno de citado directa o indirectamente. A su vez, consultamos los dos diarios más importantes de Buenos Aires en 1999 (Clarín y La Nación) para capturar los artículos de mayor relevancia de ambos programas. Se eligieron también ensayos y trabajos que estudian, desde diferentes perspectivas, a los dos programas. Y, además, un análisis del contexto político y social de ese momento particular de Argentina a través del libro de Luis Alberto Romero (2001) “Breve historia contemporánea de la Argentina”, específicamente el capítulo IX que refiere al contexto político del país entre 1989 y 1999.

El problema general que se pretende abordar refiere a las representaciones políticas en los programas de humor político a fines de la llamada “década menemista”. Como ya se ha señalado, específicamente, la pregunta por hacer es por las representaciones del gobierno de Menem y en especial su figura, que se dan al final de su segundo mandato a través del programa “Caiga Quien Caiga” y el especial de Tato Bores “La Argentina de Tato” y cuál es la postura crítica (o no) acerca del gobierno. Para lograr esto, se realizará un análisis del discurso del corpus previamente descripto.

A lo largo de la investigación, se observará el apoyo sobre las nociones de humor (Freud, 1928), humor político – principalmente -, sátira, ironía y parodia, a las que refieren Ana Flores (2000) en “Para una teoría de la política del humor”, Linda Hutcheon (1981) “La política de la parodia postmoderna”, Marita Soto (2004) en “Operaciones Retóricas” y Matthew Hodgart (1969) en “Las técnicas de la sátira”. Asimismo, retomaremos las investigaciones de Mercedes Moglia en “La procacidad chistosa de Luis Almirante Brown. Una posible perspectiva de análisis” (2012) y Santiago Gándara en “Vidas Imaginarias” (1997) y Carlos Mangone en “Tinelli. Un blooper provocado” (1992). Para comenzar este análisis, ahondaremos en el género y figuras que utilizan cada programa, basándonos en estos autores, los cuales nos harán revisar ciertas nociones semióticas.

También analizaremos nuestro objeto de estudio desde sus herramientas enunciativas para explicar la construcción tanto de “Caiga Quien Caiga” como de “La Argentina de Tato”. Nos basaremos en el concepto de enunciación de Oscar Steimberg en “Semiótica de los medios masivos” (1993). Como punto de partida del análisis, utilizaremos el texto de Umberto Eco “TV: la transparencia perdida” (1987), donde el autor introduce los conceptos de “paleo televisión” y “neo televisión”, y discutiremos con el mismo desde los escritos de Eliseo Verón (2001, 2003, 2007) y Mario Carlón (2005), que retoman a Eco (1987) para seguir desarrollando la evolución de la televisión introduciendo algunos conceptos más novedosos y refiriéndose a la “tercera etapa” o “metatelevisión”. Seguiremos en la línea del análisis enunciativo para estudiar la figura de destinatario que enmarcan sendos programas, así como el posicionamiento de cada actor social de relevancia en cada uno de los programas. También nos apoyaremos en la investigación de Damián Fraticelli “Lo cómico, la ficción y el directo” (2012), Mirta Varela en “Memoria y archivo en el humor televisivo: De Cha, cha, cha a Peter Capusotto y sus videos” (2010), y Cristian Palacios “La Argentina de Tato: Un manual discursivo de la televisión argentina de los noventa” (2010).

1.1 Organización de la tesina

Trabajaremos en 3 capítulos diferentes para el análisis del objeto de estudio, además de la introducción y conclusión que acompañarán este trabajo.

En primer lugar, trabajaremos con las nociones de figuras retóricas del humor para analizar y problematizar cómo se posicionan estos dos programas dentro del catalogado “humor político” y cuál es su relación con la instancia ideológica de cada programa. Como ya mencionamos, nos apoyaremos en los autores señalados para tal caso: Hutcheon (1981), Hodgart (1969), Soto (2004), Flores (2000).

En un segundo capítulo, discutiremos sobre las nociones acerca de la construcción del humor en la televisión argentina a fines de la década del 90. El propósito de este apartado será retomar los textos elegidos que hablan de televisión moderna y su historia, desde las discusiones iniciadas con “TV: la transparencia perdida”, de Umberto Eco (1987). Tomaremos ciertas de investigaciones de Damián Fraticelli (2012) y Mirta Varela (2010) y

Eliseo Verón (2001), para desarrollar este capítulo para explicar cómo nuestro objeto de estudio se adapta a estos términos. A su vez, analizaremos la historia del humor político en Argentina para entender las condiciones de producción del objeto seleccionado.

Por último, haremos un análisis en comparación de los dos programas.

Los ejes de análisis serán:

- La influencia “menemista” en cada uno de los programas. Nos preguntaremos en este apartado por el ejercicio de la crítica al gobierno menemista y la contradicción que eso conlleva debido a la influencia que tenían en la construcción de sus programas.
- El lugar del “mediador”, lo cual conlleva una relación particular entre el ex presidente y cada uno de los exponentes principales de sendos programas, Mario Pergolini y Tato Bores, que analizaremos en este apartado para entender la “negociación” que se dio entre ellos y cuáles fueron las consecuencias o resultados de las mismas.
- Los límites del humor, es decir, cómo cada programa resolvió tratar aquellos casos donde se excedía del género humorístico, utilizando algunos ejemplos concretos donde, de una u otra forma, interviene el ex mandatario Carlos Menem.

Por lo tanto, la hipótesis de este trabajo, señala que frente a la idea general de que estos programas recuperan una suerte de crítica política o social frente a la década menemista, en particular en el momento donde se sabía que este proceso se estaba terminando, vemos que, en realidad, se posicionaron como “cómplices” de ellos a quienes se pretendía criticar. Y si bien los dos tuvieron sus momentos de ruptura y tensión (por ejemplo, cuando “La Argentina de Tato” retoma el programa de 1992 post censura de la jueza Servini de Cubría; o cuando en noviembre de 1999 Daniel Tognetti es agredido físicamente en uno de los últimos actos de la presidencia de Menem) sirvieron también, para alimentar el lado crítico del imaginario, cuando fueron episodios aislados, pero con mucha repercusión en los medios por lo extraordinario de la situación, confirmando que no era el “lugar” frecuente de ninguno de los dos programas.

2. Capítulo I - El humor político de Caiga Quien Caiga y La Argentina de Tato: definiciones para una posible comprensión de nuestros objetos de estudio

A través de este capítulo nos propondremos responder a la pregunta por la estructuración semántica del corpus analizado y por su relación con las reglas sociales que limita esas estructuras. Nos preguntamos cómo se han constituido “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato” de manera de pretender una especie de resistencia crítica y representación del ciudadano común respecto a la realidad política y económica de la Argentina e intentaremos develar sus intenciones al interior de sus formatos.

Dividiremos el capítulo en cuatro partes, empezaremos por desarrollar las nociones de humor y humor político que tomamos para este capítulo. Luego, analizaremos cómo han sido estructurados en base a los géneros utilizados y después, cuáles son las figuras retóricas más preponderantes que aparecen en cada programa. Por último, repasaremos la noción de ideología que se inmiscuye a través del uso de ciertos sujetos y objetos para ser parodiados o ironizados, y los límites de la misma.

2.1 El humor

Empezaremos con la definición del humor que realiza Freud en su texto “El humor” (1928), ante todo destaca que el humor es un proceso que surge entre (al menos) dos personas, el humorista y el oyente, debido a una interacción que “frustra” al oyente pero que despierta el placer humorístico en éste:

Lo mejor es considerar el proceso que se opera en el oyente ante quien otra persona despliega su humor. Aquél ve a ésta en una situación cuyas características le permiten anticipar que producirá las manifestaciones de algún afecto (...) Pero esta disposición afectiva es defraudada, pues el otro no expresa emoción alguna, sino que hace un chiste. En el oyente surge así del despliegue afectivo ahorrado el placer humorístico. (s/p)

Diferencia a lo cómico del humor dado que sugiere que éste último tiene algo “grandioso y exaltante” debido a la figura narcisista del yo en el humorista que, a través del humor, representa que la realidad le demuestra motivos de placer. Es por eso que se refiere al humor como “rebelde” mediante dos rasgos: el repudio de las exigencias de la realidad y la imposición del principio del placer.

Nos interesa la descripción del triunfo narcisista para entender el rol del humorista en el corpus analizado, tomamos la idea de repudio de las exigencias de la realidad, el humor actuado como una salida del contexto real de la vida diaria. Freud (1928) habla de rebeldía que en estos términos significa escapar de la realidad para sólo reírse de ella, y nos interesa este punto porque vemos claros ejemplos en los programas que analizamos.

En la misma línea de pensamiento, Ana Flores en “Para una teoría de la política del humor” (2000) se refiere al discurso humorístico como de ruptura y distancia. Esta posición nos interesa debido a la demostración de poder que tiene el papel del humor y cómo se postula en base a su objeto, enmascarando la realidad del mismo.

Ante todo, “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato”, se posicionan como programas de humor, el primer indicio que tenemos son las risas. CQC cuenta con una tribuna en el piso en su programa en vivo, se pueden ver aproximadamente cincuenta personas por programa, en general jóvenes adultos. Su función en el programa es aplaudir, reírse y confirmar que el programa se transmite en vivo y en directo. Cuando vuelven del corte comercial, vemos una toma que empieza en las alturas y a una persona de la producción del programa sosteniendo un cartel hacia la tribuna que puede indicar aplausos, risas, etc.; es decir, la tribuna tiene una participación ya prediseñada que ayuda a acentuar algunos momentos o climas del programa. La participación de la tribuna también se destaca en los momentos de silencio, al volver de la entrevista que pudo no haber logrado su objetivo humorístico, transformando el proceso humorístico en una entrevista incomoda, agresiva, etc. Con el paso de los años, y explotado en su última temporada, “Caiga Quien Caiga” ha introducido “efectos visuales” en las notas donde los comentarios, ya sean del cronista o del entrevistado rematan la nota con utilería digital, como una nariz de payaso o una peluca, por ejemplo.

En el caso de “La Argentina de Tato”, la diferencia es que los sketches forman parte del archivo de programas de Tato Bores, mientras que los separadores son la producción que se realizó específicamente para los episodios del especial. La premisa ideada por los hermanos Borensztein retoma al personaje de Tato Bores, Helmut Strasse. Académicos de todo el mundo, en 2499 intentan explicar qué pasó con la Argentina (ya que desapareció) en base a las investigaciones del arqueólogo alemán. Estos fragmentos situados en 2499 nos dan algunas pistas humorísticas como que las personas tengan un código de barras en la frente, los nombres que tienen cada “argentinólogo”, etc., pero no hay una participación activa del público. Claro que, en el momento en que el programa le da lugar a un monólogo, sketch o entrevista, las risas de los programas de Tato Bores nos indican lo mismo que nos indicaba la tribuna de “Caiga Quien Caiga”.

Retomando las definiciones de Sigmund Freud (1928), vemos en Mario Pergolini y Tato Bores, los exponentes fundamentales de cada programa, como ejemplos del narcisismo del yo: la mirada a cámara, la pausa en cada comentario esperando la reacción del televidente luego de su comentario ingenioso y los aplausos. Esta comunión entre humorista y oyente/televidente también tiene su costado paternalista, explicado por el psicoanalista como el desarrollo del superyó dentro de la génesis humorística, nos gustaría ejemplificarlo muy gráficamente. Al terminar el programa, mientras Tato nos dice “mis queridos chichipios ¡vermuth con papas fritas y good show!, Mario lo versiona con un “tengan cuidado, hay mucho garca dando vuelta”, mientras se prende un cigarrillo.

2.2 Géneros

Nos interesa preguntarnos por los géneros que transitan estos programas. Nos basamos en las nociones de parodia y sátira que desarrollan Linda Hutcheon (1981) y Matthew Hodgart (1969). En “Ironía, sátira y parodia” Linda Hutcheon (1981) señala que el blanco de la parodia es otro texto, es decir, para que haya un texto parodiante, debe haber un texto parodiado. La autora se refiere a este género como “una especie de transgresión autorizada” ya que legitima (al texto parodiado) y subvierte (en la parodia) a la vez.

Con respecto a la noción de sátira, para Hutcheon (1981), la principal diferencia con la parodia, es el “blanco” al que apunta, ya que en el género satírico no apunta a otro texto, sino que el objetivo de la sátira es social o moral, por lo tanto extratextual. La sátira es descrita como un género que desnuda las miserias humanas y tiene intenciones: “y está investido de una intención correctiva que se centra en una evaluación negativa para asegurar la eficacia de su ataque” (Hutcheon, 1981).

Matthew Hodgart en “Las técnicas de la sátira” (1969) se refiere a la noción de reducción. De manera similar a Hutcheon, distingue que el objeto de la sátira son “las más duras realidades de la existencia humana” y que la técnica que tiene el satírico para llevarlo a cabo es la reducción, como señala el autor:

Es la técnica básica del satírico: la degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad. Empieza en el terreno del argumento y casi siempre sigue en el del estilo y el lenguaje .El satírico procura reducir a su víctima desposeyéndolo de todos sus apoyos de rango y clase social (p. 115).

Siempre asociado con la idea de chiste agresivo de Freud (1928), el género satírico tiene como finalidad suscitar la risa, pero Hodgart (1969) se aleja de la noción de humor ya que entiende que la sátira tiene una postura de desmerecimiento y reducción de su objeto.

En el género paródico, este autor, también se encuentra con la idea de reducción. Asimismo, distingue que el objeto es otro texto y que su intención no es maliciosa, pero lo analiza como una reducción ya que se trata de reproducción de otro texto pero con algunas distorsiones.

A continuación analizaremos en términos de géneros literarios a “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato”, y desarrollaremos desde nuestra perspectiva el lugar de la parodia y la sátira en sendos programas.

2.2.1 Caiga Quien Caiga: el resumen semanal de noticias

En 1999, “Caiga Quien Caiga” es nominado como mejor programa periodístico en los Martín Fierro por la temporada 1998 (la terna la compartían CQC, Hora Clave y Zoo) y Andy Kustnezoff es nominado a mejor labor periodística masculina. “Caiga Quien Caiga” termina llevándose sendos galardones. En el año 2000, por la temporada anterior reciben la misma nominación al programa pero esta vez el premio lo consigue “Día D”. A su vez, Mario Pergolini es nominado como mejor labor y/o conducción periodística masculina, compitiendo con Enrique Llamas de Madariaga (ganador), Eduardo Aliverti y Jorge Lanata. En estas dos premiaciones, quienes fueron nominados a mejor programa humorístico fueron: El Show de Videomatch, La Biblia y el Calefón y PNP en 1999, y Agrandadytos, El Show de Videomatch y PNP en el año 2000.

En este apartado nos preguntamos ¿Qué instala a “Caiga Quien Caiga” como programa periodístico en el galardón más importante de la televisión y radio de Argentina? Para eso tomaremos algunas nociones del texto de Santiago Gándara que escribe en el libro “Vidas Imaginarias. Los jóvenes en la tele” (1997) donde se refiere a CQC. Entendemos que el objeto parodiado es el que hace la gran diferencia, como menciona el autor, es “Caiga Quien Caiga” quien se reconoce como un programa periodístico de humor. En el comienzo de cada emisión se puede escuchar una voz en off que indica “Desde Buenos Aires, capital de la República Argentina este es el resumen semanal de noticias de América. Esto es Caiga Quien Caiga”. Gándara (1997) explica que el perfil de “outsider” de Pergolini, generado por describirse como un hombre de radio, “hacerse de abajo” en el medio y sus antecedentes rebeldes de Rock&Roll pasando por “La TV ataca” y “Hacelo por mí”; es lo que genera que se reconozca a Pergolini como crítico de la televisión: “hablar como si estuviera fuera de la televisión en el preciso instante en que mejor se insertaba en ella” (p. 99).

Nuestra labor es intentar evidenciar qué de la operación paródica hace que en CQC se confunda el objeto parodiante con el parodiado, como señala Mangone en “Tinelli. Un blooper provocado” (1992) “al interior de los programas cada vez son más estrechas las relaciones entre todos los géneros” (p.11). “Caiga Quien Caiga” se muestra como un producto paródico de programas periodísticos, pero ¿Qué programas periodísticos? Frecuentemente se lo ha comparado con otros como “La Noticia Rebelde”, los cuales han

mezclado lo periodístico con una cuota de humor. Gándara (1997) habla de una parodia en segundo grado:

Dicho en otros términos, lo que se parodia son las convenciones de un género que, desde los propios noticieros de las últimas décadas, han sido revisadas (e, incluso, parodiadas). Si a esto le sumamos la existencia de una tradición genérica de la parodia de informativos, podríamos afirmar que lo que construye *Caiga quien caiga* es una parodia de segundo grado, con lo cual, en el juego de sobreimpresiones de géneros, se provoca un distanciamiento mayor entre la parodia y el modelo parodiado. La parodia, entonces, más que exponer su objeto, lo diluye; de allí que resulte imposible su reconocimiento preciso en el discurso televisivo. (p.111)

En relación al género satírico, Santiago Gándara (1997), al analizar las secciones más representativas de CQC, hace una descripción de “Zapping”, la sección en donde los tres conductores del programa salen del vivo para ir a otro escenario donde en una pantalla gigante hacen zapping de lo más desopilante de la televisión abierta y de cable de la semana). El autor menciona que, de esta manera, CQC se encarga de satirizar la pantalla, pero lo relativiza haciendo comentarios burlones y a modo de juego. Entendemos que Gándara (1997) intenta explicar una acción satírica “suave” cuando señala que Pergolini y sus conductores terminan haciendo burlas lúdicas, indicando que lo hacen para mitigar la acción “maliciosa” de la sátira. Sin embargo, creemos en base a los autores estudiados, que la intención satírica siempre irá al extremo de forma peyorativa y hasta agresiva para desnudar a su objeto, lo cual, no es una operación que vemos en “Caiga Quien Caiga”, por lo tanto no creemos que la sátira sea un género representativo de este programa.

En definitiva, la escenografía, vestimenta, formalidad (en el saludo inicial los tres conductores se saludan uno a uno), el formato de notas y conducción en el piso son algunos ejemplos que nos confirman que el género que prevalece en CQC es la parodia y, a su vez, rechazamos la aparición de sátira en el programa reemplazándolo solo por la idea de chiste o burla.

2.2.2 Die Argentinien von Tato

Debido al trabajo de elección de archivo y edición dirigido por los hijos de Tato Bores, se ha logrado armar “Die Argentinien von Tato” (o “La Argentina de Tato”), un homenaje póstumo al emblemático comediante. Como señalan Ulanovsky y Sirven (2009): “Y hasta los Borenzstein logran el milagro de hacer volver al aire a su padre con la inteligente edición de La Argentina de Tato” (p. 23).

A continuación, distinguiremos en el especial el proceso paródico en dos partes. Por un lado, estudiaremos la realización del especial en sí y, por el otro, el material de archivo utilizado para la recreación del mismo.

2.2.2.1 El Especial

El 21 de abril de 1999 a las 23:00 hs. luego de una muy anunciada vuelta de Tato Bores a la televisión⁴, canal 13 nos presenta un primer plano del cómico, con un fragmento de su monólogo número 2000: “...Le digo a los políticos y a los funcionarios (...) si siguen haciendo las cosas que están haciendo yo voy a tratar de estar acá el mayor tiempo posible para seguir jodiendo... y para cuidarlos también...”.⁵

Una voz en off nos sitúa en 2499 donde el material que estamos por ver resume las conclusiones de las investigaciones realizadas sobre Argentina. El conductor que nos llevará por todo el recorrido, un Leonardo Sbaraglia con tonada española y un código de barras en la frente nos introducirá en la pregunta que abre la premisa del material: qué ha pasado con la Argentina ya que desapareció. Las hipótesis de los argentinólogos que van pasando por el programa (humoristas, actores, periodistas y personajes varios de la televisión y radio local e internacional) basados en los tapes encontrados de las expediciones de un arqueólogo alemán llamado Helmut Strasse. Helmut era un personaje de Tato Bores que el archivo rescata y que había aparecido por primera vez en 1991.

⁴ Notas periodísticas que hacen referencia a la vuelta de Tato Bores a la televisión:
Dominguez, W. (21 de abril de 1999). El regreso del actor cómico de la nación. Diario Clarín:
<http://edant.clarin.com/diario/1999/04/21/c-00601d.htm>.

Montesoro, J. (20 de marzo de 1999). La leyenda continúa. Diario La Nación:
<http://www.lanacion.com.ar/131885-la-leyenda-continua>.

⁵ Fragmento del monólogo número 2000 de Tato Bores, con el que abren todos los episodios del especial “La Argentina de Tato”.

Los 6 episodios del especial “La Argentina de Tato” recorren esta dinámica, el conductor nos guía a través del importante descubrimiento de Strasse, los argentinólogos exponen sus hipótesis, mechándose con diferentes segmentos de los programas de Tato Bores. Los fragmentos relativos al especial realizado en 1999 pretenden seriedad, parodiando un programa televisivo clásico hasta el momento en la televisión de aire, el documental “La Aventura del hombre”. Este texto parodiado estaba conformado por una voz en off grave con una tonada seria que explicaba el caso que se vería en cada emisión, generalmente relacionado con desafíos impuestos por el hombre en relación al reino animal o a las peripecias geológicas o climáticas con las que el hombre tenía que enfrentar. Ahora, “La Argentina de Tato”, pretende ser el hilo del especial, pero cada tape, en vez de estar compuesto por una manada de animales recorriendo la estepa patagónica, por ejemplo, nos mostrará a Tato Bores enfrentando aquellos males que aquejan a los argentinos: la inseguridad, la injusticia, la corrupción, la inflación, etc.

En este caso, notamos que el texto parodiante no tiene intenciones de atacar la estructura del documental, sino que pretende generar gracia en base a esa reproducción que realiza cambiando el objeto central de análisis de cada uno de los textos.

2.2.2.2 El archivo

Los 170 capítulos que corresponden a 9 ciclos entre 1962 y 1993, señala Alejandro Borensztein “el 5 o 10% del material” televisivo de Tato Bores durante su carrera, fue el archivo con el que contó la producción. Y si bien es probable que el material que se perdió o nunca se documentó sea de las primeras temporadas de Tato más que de las últimas (donde el proceso de grabado y almacenado de tapes había avanzado tecnológicamente), en los fragmentos elegidos preponderan tapes de los últimos programas de Bores: Tato Diet (1988), Tato en busca de la vereda del sol (1990), Tato, la leyenda continúa (1991), Tato de América (1992) y Good Show (1993).

El objeto parodiado al que refieren, esta vez, no será un texto “literario” sino que ese objeto es la realidad social y económica de la Argentina. Los diferentes fragmentos del programa: sus monólogos, piezas coreográficas de music hall, las entrevistas realizadas mediante la

cena con fideos caseros y los sketches actuados donde Tato con diferentes actores, simulando sorpresa y estupor ante los escenarios planteados por el resto de los actores; solían parodiar diferentes objetos como otros formatos televisivos (por ejemplo, existía un sketch llamado “A morir por la casetera”, que simulaba un programa de entretenimiento donde el juego principal era la ruleta rusa).

Sin embargo, Tato Bores nos muestra también “la realidad del país” a través de espacios culturales con entrevistas a Astor Piazzolla o Jorge Luis Borges. Es decir, si bien prevalece la parodia, hay lugar para la emoción, incluso la participación en los fragmentos de 2499 de sus nietos también le dan un tinte emotivo al especial.

2.3 Figuras Retóricas: el reconocimiento de la ironía y la hipérbole

Para avanzar con la pregunta que abrimos en este capítulo, continuaremos analizando las figuras retóricas que más se destacan en los programas estudiados. Para ello, seleccionamos dos figuras que colaboran con el contexto del corpus analizado.

2.3.1 La ironía

Para hablar de esta figura retórica nos referiremos brevemente al recorrido realizado por Marita Soto en “Operaciones Retóricas” (2004). Primeramente, nos parece importante retomar la idea de “desvío”. Soto (2004) realiza la distinción entre la noción de grado cero introducida por el grupo Mu como un “discurso llevado a sus semas esenciales” y de convención o grado uno como postula Oscar Steimberg como la idea de retorizaciones incorporadas en el discurso de todos los días. La aparición del desvío es justamente lo que llama la atención de los textos. Una figura viene a romper con la neutralidad del grado cero.

Nos interesa la explicación de retórica que realiza el Grupo Mu para entender cómo se conforma el tropo ironía, cuya operación es la de distanciarse del texto y negar los hechos, por eso la catalogan como de supresión-adjunción, como rescata Marita Soto (2004): “La

ironía muestra mejor cuánta distancia se puede tomar con respecto a los hechos, pues los niega casi siempre” (p. 13).

Como ejemplo, en el último programa de estudio de “Caiga Quien Caiga”, luego de las elecciones que dieron por ganadores a la Alianza, Andy Kusnetzoff se encuentra con la hija de hasta el entonces presidente de la Nación y le pregunta “¿Qué vas a hacer ahora Zulemita, vas a trabajar?”.

Según Linda Hutcheon (1981), la ironía aparece en forma de burla pero ésta implica siempre un juicio negativo. Ahora bien, al hablar de ironía necesitamos pensar en la relación entre, en palabras de Hutcheon (1981), “autor-codificador” y “lector-decodificador”, similar a la relación en el humor que Freud (1928) encuentre entre humorista y oyente. El momento en que el segundo no entiende el comentario irónico, la ironía se convierte en grado cero, cortando la intención burlona que el autor mantenía. Cuando la relación es conductor y televidente, de no entender el comentario irónico, el televidente tomará el comentario como una frase un sentido paralelo, puede hasta que confunda el comentario burlón con un pensamiento serio que le está tratando de hacer llegar. Ahora bien, como mencionaba Freud (1928), la humorada podía ser autogestionada o utilizar a un tercero para generar el efecto de humor. En el caso de la ironía, este tercer eslabón es de suma importancia para los propósitos de los programas. Como señala Gándara (1997), para generar el efecto buscado:

La ironía funciona en complicidad con el espectador (y con los que están en el piso) que advierte el doble juego porque ya está instalado desde el principio. En cambio, las “víctimas” de la ironía (sobre todo, aquellas que participan involuntariamente en “Reportes”) quedan atrapadas entre el sentido literal (p. 114).

El fenómeno que observamos en “Caiga Quien Caiga” en su quinta temporada pone en peligro esta afirmación. Los muchachos de negro ya conocidos por los políticos locales son puestos a prueba, muchas veces el entrevistado, se suma a la broma de los cronistas en vez de “caer” en ella. El resultado es interesante, la víctima se convierte en un par y hasta a veces en el victimario. El efecto irónico burlón que debería decodificarse como un tropo

peyorativo pierde su efecto ya que CQC pasa de reírse de los políticos a reírse con los políticos.

Así es como, por ejemplo, Andy Kusnetzoff visitó al Carlos Ruckauf en Casa Rosada, que reemplazaba a Menem quien se encontraba de viaje.

- Andy: ¿El presidente en función se pregunta qué estará haciendo Menem en este instante?
- Ruckauf: ¡Qué buena pregunta, Andy!

La respuesta del vicepresidente se dio en torno a que en cada programa de “Caiga Quien Caiga” Mario Pergolini tenía una pregunta y sus co-conductores, Juan Di Natale y Eduardo De La Puente le decían “qué buena pregunta, Mario”.

En el caso del programa de Tato Bores, notamos cierta diferencia, las entrevistas guionadas con las que contaba Tato (demostradas por el acartonamiento de los políticos a la hora de decir sus líneas) generan directamente la pérdida del efecto irónico, cuando Tato le da pie al político para que remate el comentario, o viceversa, es el guion quien dicta la pauta, generando un ida y vuelta entre Tato y el entrevistado, un chiste de dos humoristas, donde el único que puede ser la víctima es el televidente. Ejemplificamos el caso mencionado. Tato, saludando al presidente Carlos Menem, antes de comer los fideos al cierre del programa, en un programa de 1991 rescatado en el primer episodio del especial:

- Tato: se lo ve precioso.
- Menem: a usted también, se lo ve muy bien. Aunque no le vendrían mal un par de avispas.
- Tato: señor presidente, usted el año pasado me prometió que para este año yo no iba a tener temas en el último programa. ¿Se acuerda de eso?
- Menem: claro que me acuerdo ¿Cómo no me voy a acordar?
- Tato: ¡Je! Yo le puedo asegurar que este año nosotros podríamos haber hecho el programa de cuatro horas de duración, no lo hicimos porque no se nos dio la gana. Ahora, yo le pregunto, usted que es macho y se anima ¿Qué me puede prometer para el año que viene?
- Menem: mire Tato, con la experiencia del año pasado, no le puedo prometer ¡absolutamente nada! Además yo estoy acá para comer fideos.

2.3.2 Hipérbole

Retomando el texto de Marita Soto “Operaciones Retóricas” (2004) definimos a la hipérbole como un tropo “del agrandamiento y la exageración” (p. 15). Según el grupo Mu, es una operación por adjunción (que añade, que exagera) que, como la ironía, recae sobre el contenido.

Encontramos la figura hiperbólica en sutiles momentos del corpus analizado, las cuales configuran de manera solapada un tono de poca seriedad frente al texto parodiado.

Al comenzar el programa, Pergolini, Di Natale y de la Puente aparecen de traje negro y anteojos de sol, esperan que terminen los aplausos y se sienta tras su escritorio y comienzan con los saludos de rigor. Pergolini comienza con un enfático “muy buenas noches Juan Di Natale” que se extiende de Di Natale a De la Puente para volver de De La Puente a Pergolini. Todos los cronistas del programa visten el mismo traje negro cuando salen a la calle, incluso el notero deportivo Nacho Goano. La exageración en la solemnidad es utilizada como un recurso hiperbólico para reírse de aquellos programas periodísticos que realmente hacen un tratamiento serio de las noticias. El punto más álgido de este recurso se realiza en el último programa del ciclo, cuando, el saludo inicial que se hacen los tres conductores se extiende a todos aquellos periodistas a quienes burlan mediante esta exageración. Es así como, mediante un video Pergolini, Di Natale y De La Puente le dan las buenas noches a diferentes figuras locales como Magdalena Ruiz Guinazú, Pancho Ibañez o Mónica Cahen D’anvers. Como mencionamos anteriormente que la ironía perdía su efecto cuando la víctima se convertía en un par, el saludo final de Pergolini y sus co-conductores se traduce en el reconocimiento de aquello burlado como algo gracioso y sin mala intención, desarticulando esa rebeldía que Pergolini solía vender.

En “La Argentina de Tato”, la aparición de la hipérbole se da a través utilización del registro formal (por ejemplo, todos se trataban de “usted”) marcaba un tono de seriedad exagerado, incluso en sus más desopilantes sketches. La utilización del frac (junto a la peluca, anteojos y habano), que caracterizaban al personaje Tato Bores también marcaban cierta solemnidad exagerada y si bien, fue un recurso marcado por muchos cómicos de

comienzos del siglo XX como Chaplin o Groucho Marx, era una manera de poder comunicar ciertas cosas que de no estar “disfrazados” no hubieran tenido la inmunidad para hacerlo. Ulanovsky en “Tato Bores y Carlos Ulanovsky” (2010) rescata al mismo Mauricio Borensztein que señala: “No me queda más remedio que ponerme el frac y la peluca. Ciertas cosas sólo se pueden decir así” (p. 139).

En resumen, a lo que apuntamos es a señalar que tanto la retórica como la hipérbole han incorporado la cuestión humorística en los géneros que transitan “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato” complementándose de una manera que generan ciertas especificidades a la hora de analizar estos programas.

2.4 La cuestión de la ideología

En la realización de este capítulo que tenía un objetivo semántico no nos hemos podido apartar de la cuestión ideológica y creemos que es vital no dejar por fuera este punto que se entremezcla con el análisis realizado.

Desde el punto de vista de los géneros y figuras utilizados, para parodiar o ironizar con un objeto o sujeto en el discurso humorístico se debe tener en cuenta ciertos límites establecidos socialmente. Hutcheon (1981) nos advierte: “la comprensión de la ironía como de la parodia y de la sátira presume cierta homología de valores: institucionalizados, ya sean estéticos (genéricos) o sociales (ideológicos)” (p. 36).

Ana Flores (2000) agrega, que en el humor como parte del “juego” no pregunta por el por qué, es una “máscara que enmascara” nos dice para explicar que en el juego de mostrar ciertos conocimientos pero no cuestionarlos, el humor queda atrapado en un lugar desde no se crítica, sino que se acompaña: “Podemos decir en este sentido que tanto la sociología como el humor persiguen el mismo objetivo: revelar la arbitrariedad que subyace a ciertas prácticas sociales, la diferencia es que la sociología propone algo nuevo/diferente, el humor no” (p. 38).

Cualquiera sea el discurso se establece dentro de ciertas normas preestablecidas, quién desea generar humor a través de una parodia, de una ironía presume cierto “conocimiento de

normas literarias y retóricas” que a su vez hará que el lector o decodificador pueda entender el mensaje.

Tal vez, el éxito de estos programas, se halle en el hecho de que no se atacaba a las instituciones, a las reglas impuestas socialmente, sino más bien a ciertos rasgos donde se podía encontrar una veta graciosa, nos reímos de la “avispa” que pico a Menem, nos divertimos dándole a extranjeros un amuleto de la buena suerte que es un muñeco de Menem, etc., es decir pequeños chiste que iban contra ciertos rasgos personales o situacionales. Como señala Mercedes Moglia en “La procacidad chistosa de Luis Almirante Brown. Una posible perspectiva de análisis” (2012), acerca de Tato Bores:

Todas figuras propias de los personajes clásicos de comedia, útiles en la representación de estereotipos donde los fundamentos ideológicos quedan subsumidos a los morales. Podría pensarse que la astucia por la que gana consenso el humor de Tato está en criticar la política económica pero sin cuestionar el modelo capitalista (p. 7).

En definitiva, hay ciertas representaciones institucionalizadas, con las que se puede parodiar o ironizar y otras que no, con las cuales la intención burlona o peyorativa desaparecerá, dejando al entrevistado y al decodificador en un plano de grado cero. Ese límite, a veces, puede ser confuso.

Una de las notas rescatadas en el último programa de CQC, una suerte de “lo mejor de” los últimos 5 años es la realizada por Andy Kustnezoff a Fidel Castro con motivo de su visita al sur del país en 1997. Entre periodistas agolpados para entrevistar a Castro, Andy le llega a consultar “si habrá alguna otra revolución en los últimos años que nos quiera adelantar”⁶. Este fragmento fue levantado por la cadena CNN en español, de ideología anti castrista. La nota se emitió por varios países y Kustnezoff se volvió “el cronista estrella de CQC” como solía llamarlo Pergolini. Al año siguiente Andy ganaba el premio Martín Fierro a mejor labor periodística.

⁶ Fidel Castro habla con CQC en Bariloche, 1995. [Archivo General de la Nación]. (2015, mayo 27). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=vBUux4j_7DY

La emisión del tercer episodio de “La Argentina de Tato”, brindó varios minutos al caso de la jueza “Baru buru budia”. En 2499 la argentinóloga “Georgina de Ipanema” (Georgina Barbarrosa) nos cuenta en portuñol acerca de la hipótesis de que Argentina tenía una justicia modelo. El especial nos muestra un fragmento de Helmut Strasse donde relata que descubrieron que una jueza logró salvar su pellejo abonando una multa de 60 pesos, y agrega “teniendo cuenta la magnitud de los delitos que cometió no queda dudas que \$60 era una fortuna”. Este fragmento del sketch fue censurado y no se emitió en el comienzo del programa del año 1992 ya que la jueza Servini de Cubria había pedido un amparo para que no sólo no se mostrara sino que no pudiera nombrarse en el programa. El resultado fue el apoyo de gran parte de las figuras de la televisión y radio de la Argentina que se acercaron hasta estudio de televisión para cantar “la jueza Bara bara budia es lo más grande que hay”. Mauricio Borensztein notablemente conmocionado por la situación mira a cara perplejo sin poder rematar la escena.

En suma, aquellos espacios donde el entendimiento o “elitismo” de los recursos utilizados tiende a desaparecer (de manera intencional o no) presuponen ciertas expectativas falsas con respecto a nuestro objeto de estudio. Esos espacios son los que terminan enmascarando las reales intenciones burlonas de “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato”, el primero al percibirse como un programa periodístico (y galardonado por lo mismo) rebelde y desfachatado, y el segundo, como el que necesitamos que vuelva para que siga opinando, como hacemos nosotros, de las cosas terribles que ocurren en el país: “Ah, por suerte ya es domingo, vamos a ver qué dice hoy Tato” (Ulanovsky, 2010).

2.5 Conclusión del capítulo

En este capítulo, intentamos estudiar las estructuras literarias de los programas analizados. Nos parecía interesante comprender como la utilización de ciertos géneros y figuras generan un discurso específico en los episodios seleccionados para nuestro corpus de “La Argentina de Tato” y “Caiga Quien Caiga”, con sus similitudes y diferencias. Hemos separado el capítulo de manera de poder ir reconstruyendo el objeto de estudio para comprender desde la estructura la especificidad de estos dos programas desde el humor,

parodia, sátira, ironía, hipérbole, la manera en que se combinaron (casualmente o no) han logrado un producto final.

Como señala Carlos Mangone (1992), el hecho de que los géneros televisivos cada vez sean más indisociables han generado diferentes opiniones en base a los roles que han tenido “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato” en la televisión argentina. Desde la nominación a mejor programa periodístico de CQC hasta el reconocimiento mediático de Tato Bores como “la voz del pueblo”, se han generado varios mitos alrededor de las intenciones de ambos objetos. Es por eso, que hemos elegido analizar desde sus bases a estos programas.

A su vez, hemos querido trazar una preliminar aproximación a la relación de sendos programas con la presidencia de Carlos Menem y más específicamente con su figura, como telón de fondo. La discusión acerca de la cuestión ideológica nos ayuda a comprender que las elecciones literarias de estos objetos están directamente relacionadas a maneras de comunicar ciertas cosas en un marco institucionalizado, bajo ciertos parámetros de reglas sociales, de las cuales estos dos programas no salen (o sí, en algunas ocasiones pero en estás perdiendo el discurso humorista). Es importante también que estas ciertas reglas institucionalizadas alcancen al televidente/decodificador para que el mensaje haga sentido, de lo contrario la intencionalidad de los programas se puede perder o confundir como más arriba explicamos que ha sucedido.

En resumen, podemos afirmar que el uso de ciertos géneros y figuras está relacionado a ciertas reglas sociales, implícitas o no, que generan en una sociedad repercusiones morales. En el caso de nuestro corpus de estudio, dos programas humorísticos ante todo el propósito de hacer reír es claro pero el hecho de que se haga humor con la política realiza una mixtura de aquellos valores que nombramos. Eso sumado a que los programas pueden mezclar diferentes momentos de risa y seriedad con diferentes géneros en una misma emisión televisiva, generan cierta confusión en esa intención básica de hacer reír. En definitiva, la propuesta humorística que realizan “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato”, cernidas en el juego de la parodia irónica, no hace más que acompañar aquellas reglas sociales y terminar riéndose de ciertos detalles o rasgos (lo cual está permitido) en vez de

realizar una crítica que podría romper aquellos límites impuestos por las instituciones en los cuales los dos programas se encuentran insertos.

3. Capítulo II - Una aproximación enunciativa del humor en la televisión argentina

En el siguiente capítulo discutiremos acerca de la construcción del humor en la televisión argentina a fines de la década del 90, con énfasis en nuestro objeto de estudio. Intentaremos desentrañar en qué tipo de televisión se encontraron “La Argentina de Tato” y “Caiga Quien Caiga” desde sus herramientas enunciativas.

El concepto de enunciación con el que trabajamos parte de lo que Oscar Steimberg definió en “Semiótica de los medios masivos” (1993) como "el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico”.

Comenzaremos con el análisis de los conceptos señalados por Umberto Eco en “TV: la transparencia perdida” (1987) que llamó “paleo televisión” y “neo televisión”, los cuales pondremos en discusión con los textos de Eliseo Verón “La televisión, ese fenómeno “masivo” que conocimos, está condenado a desaparecer” (2007), “Televisión y política: historia de la televisión y campañas presidenciales” (2003) y de Mario Carlón “Metatelevisión: un giro metadiscursivo de la televisión argentina” (2005), que a su vez extienden el análisis hacia una tercera etapa de la televisión. Asimismo, y para continuar nuestro trabajo, nos apoyaremos en la investigación de Damián Fraticelli “Lo cómico, la ficción y el directo. Las modalidades de enunciación de los programas cómicos en vivo” (2012) para nuestro segundo apartado y tomaremos las definiciones de los distintos tipos de destinatarios utilizados por Eliseo Verón “El cuerpo de las imágenes” (2001) para proseguir con este análisis desde el estudio de la enunciación.

En 1999, la oferta de humor televisivo en la Argentina, en los canales de aire, era de 20 horas semanales aproximadamente. Tomamos como programas de humor cualquier emisión televisiva con el propósito de hacer reír a la audiencia, cualquiera sea el recurso que utilizará, géneros y operaciones retóricas. En el capítulo anterior argumentamos por qué entendemos que “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato” forman parte de la lista de programas humorísticos de la televisión argentina. No es nuestra pretensión hacer una

comparación extensiva de los diferentes programas humorísticos, intentamos destacar que durante los últimos años de la década del noventa, los programas de humor en la televisión de aire tenían un espacio de numerosas horas de programación. Algunos de ellos eran “Perdona Nuestros Pecados” (ATC, Telefe), “Café Fashion” (Azul TV), “Imitaciones Peligrosas” (América 2), “Video Match” (Telefe), etc. Todos estos programas, incluido nuestro objeto de estudio, se engloban en el género humorístico y muchos de ellos comparten recursos retóricos como la ironía, la hipérbole, etc. En este contexto, analizaremos cómo se diferenciaron “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato” del resto de los programas de humor que les eran contemporáneos desde las herramientas enunciativas que utilizaremos a lo largo del capítulo.

3.1 Un recorrido enunciativo del humor en la televisión argentina a fines del siglo XX

3.1.1 Paleo y Neo Televisión

El punto de partida de este apartado serán los conceptos “paleo televisión” y “neo televisión” introducidos a principios de la década de los 80s por Umberto Eco (1987) para comenzar con nuestro análisis del humor en la televisión argentina desde la perspectiva de la enunciación. Eco (1987) describe a la “paleo televisión” como aquel tipo de producción televisiva que se concentra en el enunciado, donde la televisión es un medio que simplemente transmite, como señala, “un punto de vista” (p. 213). Remitimos este tipo de transmisiones a los comienzos de la televisión, por ejemplo, en la transmisión de un acto político donde la cámara se mantenía estática como una lente que mostraba un suceso como si el televidente estuviera allí. El autor, en su descripción de la “neo televisión” enfatiza en el acto de enunciación más que en el enunciado en sí. La importancia del programa televisivo ya no sucede por el acto que está siendo transmitido, podríamos decir que ya no es tan importante el “qué” sino el “cómo” y esa es la definición más rotunda del tipo de televisión actual según Eco (1983):

Nos encaminamos, por tanto hacia una situación televisiva en que la relación entre el enunciado y los hechos resulta cada vez menos relevante con respecto a la relación entre la verdad del acto de enunciación y la experiencia de recepción por parte del espectador. (p. 209)

Desde esta perspectiva, nos encontramos con una televisión que habla cada vez más de sí misma y de su relación con el público, volviéndose así autoreferencial. En la transformación hacia la “neo televisión” se pierde el concepto de “ventana al mundo” donde Eco (1987) coloca a la “paleo televisión”. Ya no será importante el suceso del que se hable sino de la relación que se establezca con el enunciador, se deja de lado el suceso del mundo exterior para poner el foco en el acto de enunciación en sí.

En una entrevista realizada a Eliseo Verón (2007) declara no estar de acuerdo con ciertas características de lo formulado por Eco (1987) sin embargo, destaca que “ese trabajo fue fundamental para la elaboración posterior de ideas, análisis e investigaciones sobre la televisión como fenómeno histórico”. Si bien los contextos de producción son diferentes, ya que Verón realiza esta afirmación veinte años más tarde, nos sirve para poder seguir esta línea argumentativa y analizar desde este punto de vista nuestro corpus. Esta es la razón por la cual retomamos estos conceptos ya que nos parecen que son el primer eslabón en la discusión que aún en estos tiempos continúa acerca de los cambios en la forma de hacer televisión. Efectivamente fue Eco quién inició un quiebre al analizar a la televisión como un medio masivo que posee una historia y en su relación con la figura del enunciador. Si bien Verón, rechaza el uso de los nombres colocados a cada concepto, entiende que la principal ruptura entre uno y otro tienen que ver con “el contexto socio-institucional extratelevisivo” y el lugar del interpretante, mientras que en la primera etapa la televisión cumplía un rol pedagógico, su tarea era mostrar lo que estaba pasando en otra parte, en la segunda, es la televisión la que se establece como el interpretante dominante. En “Televisión y política: historia de la televisión y campañas presidenciales (2003) el autor, retoma lo analizado por Casetti y Odin:

El contrato comunicacional de la paleo-televisión es esencialmente pedagógico: los espectadores son una especie de “gran aula” y los profesionales de la televisión, los “profesores”. La comunicación pedagógica tuvo tres características: 1) su objetivo

es la transmisión de saber; 2) se trata de una comunicación voluntarista y 3) supone una fuerte organización jerárquica de los roles: los que saben y los que esperan la comunicación de los que saben.

Mirta Varela, alineada en este punto con el desarrollo de Verón, en “Memoria y archivo en el humor televisivo: De Cha, cha, cha a Peter Capusotto y sus videos” (2010), analiza la circulación de los contenidos televisivos en Internet y rechaza la idea de televisión autorreferente como televisión moderna. Discute con la idea de neo televisión de Eco, ya que Varela (2010) señala que la televisión de los años sesenta también era metadiscursiva. Tomaremos esta afirmación ya que creemos que el análisis enunciativo no necesariamente está directamente relacionado con un período particular y los diferentes fenómenos que exponemos pueden encontrarse en distintos momentos de la televisión argentina.

Es decir, si bien existe un contexto externo a la televisión que la resignifica y que está marcado por diferencias socio culturales y tecnológicas, además del cambio de usos y costumbres de los televidentes y el cambio de tipo de enunciante, encontramos rasgos de la primera etapa o “paleo televisión” aun en algunos de los programas que representan al humor en la televisión argentina de 1999. Ya que como hemos señalado no vemos a estas etapas con un comienzo y fin temporal sino como procesos que se resignifican dentro de la semiosis social.

3.1.2 La tercera etapa

Mario Carlón (2005) escribió acerca del concepto de “metatelevisión” y situó sus comienzos a mediados de la década del 90. El autor desarrollará este concepto tomando como base el análisis de Umberto Eco (1987), pero separándolo del de “neo televisión” y describiéndolo como un paso posterior que se desarrolló rápidamente a principios en el siglo XXI. Carlón (2005) define a la “metatelevisión” como la televisión que habla de la televisión, los ejemplos más emblemáticos citados por el autor son “Perdona nuestros pecados”, “Las Patas de la mentira” y el cambio de tipo de enunciación del noticiero de canal 13 a una estética más “bricolaje”. Entiende que esta “posición enunciativa específica” tomaba la programación televisiva como objeto de referencia exclusivo de sus emisiones:

“Por lo pronto, me limito a señalar que es una televisión que, al volverse definitivamente sobre la programación, no pone su centro en el espectador” (Carlón, 2005).

Eliseo Verón identifica en la misma época el comienzo de una nueva etapa en “Televisión y democracia” (2003) donde “el interpretante que se instala progresivamente como dominante”, es decir, la televisión deja de ser la protagonista y el destinatario es quien empieza a tomar el control.

Ahora bien, si nos preguntamos acerca del humor en la televisión, vemos una heterogénea oferta de formatos que pueden suscribirse a cualquiera de las definiciones recientemente desarrolladas. El género del humor, como vemos en la televisión argentina, no es excluyente de ninguna. Desde nuestra perspectiva, el año donde trazamos el recorte de nuestro corpus, 1999, presenta muchos ejemplos de lo afirmado por Verón y Varela. Por ejemplo, si pensamos en programas como “Café Fashion” al aire en 1999 o “Polémica en el bar” que se ha emitido en diferentes décadas, retoman la estética de la “paleo televisión” donde una cámara mostraba una interacción en un lugar, en este caso un bar, donde una serie de señores recreaban una conversación improvisada con la única directiva de poder hacer chistes de vez en cuando.

En el caso específico de nuestro objeto de estudio, a continuación, proponemos analizar cuan relacionado está cada uno de los programas que investigamos, con los conceptos enunciativos previamente descriptos.

“La Argentina de Tato”, tiene un “doble eje enunciativo”, por un lado, la premisa del programa, como si fuera una investigación en el año 2499 que intenta confirmar si la Argentina existió, acompañada por el conductor del programa, apoyado por la presencia de muchas celebridades locales que comparten sus hipótesis acerca de la desaparición del país. Y por otro lado, el material de archivo de los programas de Tato Bores, en los que el especial se apoya para ir cambiando de tema. Cada vez que nos encontremos con un personaje opinando acerca del motivo por el cual Argentina ha desaparecido, es apoyado por una serie de sketches de Tato Bores que apoyarán la hipótesis establecida. La ficción recreada como premisa del especial toma un recurso utilizado por Tato Bores y lo explota en tono satírico. Tanto su conductor como todos los invitados que pasan por los programas

refieren a cuestiones luego confirmadas por el material de Tato que se ve a continuación, como por ejemplo la corrupción, la inseguridad, etc. Es por esto que, desde nuestra visión, “La Argentina de Tato” combina la tercera etapa o lo que Carlón denomina “metatelevisión” ya que la línea conductora del especial se refiere a fragmentos y temas de los programas de Tato Bores, y por otro lado, ese material de archivo de los programas de Bores se caracterizan por un modo de enunciación particular, donde se destacan los monólogos de Tato Bores, cuyos temas eran comunes a cualquier otro programa pero su estilo era lo que destacaba. Como ejemplo de “autoreferencialidad” del especial, el caso de censura que había sufrido el programa de Bores por la jueza Servini de Cubria, es transmitido en “La Argentina de Tato” de manera completa: tanto el sketch que no pudo ser emitido originalmente, como el repudio que se realizó en el mismo programa con la canción de “la jueza Baru Buru Budia” y la intervención de los argentinólogos que realizan una hipótesis económica del país en base a ese suceso de censura en el mismo programa.

Más allá de que “Caiga Quien Caiga es un programa que se conformó en el seno del comienzo de lo que denominamos como tercera etapa, sus condiciones de producción lo remite a una producción que continua teniendo características de la “neo televisión” desarrollada por Eco. CQC muestra “la verdad enunciativa”: siempre que vuelve al estudio se muestra una toma de la tribuna, al comienzo del programa se muestra a los productores con carteles, etc., si bien también incluye algunos ejemplos “metatelevisivos” como la sección “Zapping”. Asimismo, notamos en este programa algunos indicios de la adaptación de la televisión en lo que denomina Verón como tercera etapa cuando se refiere a ésta como una “superficie operatoria multi-mediática controlada por el receptor”. La dupla Pergolini-Guebel, ya incursionaba en las plataformas digitales, desde donde soportaban materiales del programa. En la emisión que cubrió las elecciones presidenciales, el programa logra una imagen del presidente electo pidiendo silencio mientras el vicepresidente festejaba haciendo la “V” de victoria, representativa de su pasado peronista, al volver a estudios, el conductor promocionará el sitio de la productora de Cuatro Cabezas anunciando que pueden ingresar ahí para bajar esa imagen. A su vez, no queremos dejar de mencionar que Carlón (2005), en su descripción de “metatelevisión” se topa con el fenómeno de “Caiga Quien Caiga”, al referirse al proceso de exportación de formatos televisivos en los 90s. Sin embargo, sostiene que no es característico de la definición metatelevisiva ya que su objeto

no es exclusivamente televisivo, como dijimos más arriba, su conformación tiene más coincidencias con la segunda etapa televisiva.

En conclusión, cada formato puede no necesariamente suscribirse en un solo fenómeno enunciativo, tanto “La Argentina de Tato” como “Caiga Quien Caiga” demuestran desarrollarse dentro de un proceso que combina la variación entre un tipo de televisión referencial y el proceso dominado por el “interpretante dominante”. Y si bien temporalmente los dos programas se encuentran en el momento del cambio televisivo que observan Carlón (2005) y Verón (2003, 2007), es la forma en que sendos programas hacen humor lo que los caracteriza y diferencia de otros programas de humor de la época, donde entremezclan diferentes prácticas enunciativas. Lo que los destacan de otros formatos a nivel enunciativo, es uno de los motivos que ha logrado que los dos programas puedan confundir a los espectadores en relación al formato que ofrecen, muchas veces destacando su función crítica/periodística por sobre el formato humorístico en donde nosotros los colocamos.

3.2 El directo y el grabado como instancias enunciativas

Damián Fraticelli en “Lo cómico, el directo y la ficción” (2012) se cuestiona por los modos de enunciación de los programas de ficción en vivo y cómo esto condiciona en la producción de lo cómico. El autor se pregunta por la diferencia entre la instancia enunciativa de recepción entre un programa grabado y uno en vivo. El programa en vivo es denominado como una representación que es “presentación”, ya que el sujeto espectador está mirando el programa televisivo al mismo tiempo que está sucediendo, generándose una sensación de ser “más real”. El programa grabado consta de instancias de edición y producción, que intentan reducir la situación de imprevisto que se puede dar en un programa en vivo, como señala Fraticelli (2012), el grabado nos brinda “la imagen de un referente que simula estar frente a nuestros ojos, pero está ausente porque ya no existe”.

A continuación, compararemos la situación del vivo y el grabado tomando las “vueltas al piso” de “Caiga Quien Caiga” (instancia donde Pergolini y su equipo se tomaban para opinar sobre la nota que recientemente había terminado) y los monólogos de Tato Bores que han sido seleccionados en el especial “La Argentina de Tato”.

3.2.1 Monólogos

Uno de los sellos característicos de Tato Bores eran sus monólogos cuyo contenido eran situaciones generales de la realidad argentina (la corrupción, la inseguridad, los jubilados, etc.) y su formato era un espacio de entre unos 10 y 15 minutos donde Borensztein recitaba casi sin respirar una cantidad excepcional de palabras por minuto. Y si bien siempre se supo que Tato Bores contaba con libretistas para su realización, era Tato quien le hablaba al espectador. Todos los capítulos del especial “La Argentina de Tato” comienzan con un extracto del monólogo número 300 de Tato Bores en la televisión Argentina, que fue realizado en 1990. Antes que los títulos del programa o la introducción del conductor del especial se presenta este fragmento del monólogo, el cual se refiere a la actualidad del país. Bores menciona rápidamente “lo que los argentinos no nos merecemos” y luego hace una pausa, que pudiera ser solo para tomar aire, se sale del libreto para decir “esto lo escribió mi libretista Santiago Varela pero yo no estaría tan seguro”, para luego retomar de manera acelerada el resto del monólogo y terminar con su distintivo “¡Vermuth con papas fritas y good show!”.

Los monólogos de Tato, se grababan los días viernes, dos días antes de la emisión del programa, con la intención de ser lo más actuales posible. Y si llegara a suceder alguna situación que no podía dejar de mencionarse, era una opción volver a grabarlo el mismo domingo del programa, es decir, más allá de que nunca salían en vivo (todo el programa era grabado), intentaban ser lo más “en vivo” posible. El monólogo se grababa en una toma, si Tato necesitaba disminuir la velocidad en la que recitaba, utilizaba los recursos de tomar un poco de agua o introducir algún comentario propio, pero la gracia era hacerlo en una toma, con Tato Bores hablándole al espectador y mirándolo a los ojos. Aun así, el sketch no tenía imprevistos, el espectador no veía una situación donde Tato, por ejemplo, pueda olvidarse

la letra, el grabado garantiza esas situaciones, pero a su vez, quita la posibilidad de la representación “presentativa” que menciona Fraticelli (2012). No es el objetivo del monólogo generar una situación presente y real con el espectador (sería más lógico emitir los monólogos en vivo para garantizar poder hablar de los temas más actuales sin peligrar carecer de algún tema de último momento). El hecho de que, en líneas generales, no se mencione ningún tema puntual (salvo los nombres de algún funcionario contemporáneo) y se hable de cuestiones generales y siempre vigentes en la cotidianidad argentina, entendemos que es el “modus operandi” de los monólogos, que intentan ser actuales, ingeniosos y a la vez (intencionalmente o no) trascender en el tiempo, y tal vez esa es una de las razones por la cual el archivo de Tato es vigente a través del tiempo.

El grabado genera una sensación “menos real” que la de un programa en vivo, la posibilidad de editar le quita la espontaneidad del recurso en vivo. “Se trata de una actividad de tipo sintagmática porque conoce y construye el desarrollo del discurso en su totalidad” (Fraticelli, 2012, s/p.). En este caso, creemos que si bien esa situación quita en el receptor la sensación de “vive el mismo tiempo que su receptor”, también ha generado que los monólogos de Tato Bores puedan trascender en el tiempo. Y si bien entendemos que tal vez no era la intención de los mismos, es verdad que los hermanos Borensztein se basaron en esta idea para lanzar “La Argentina de Tato”, sabiendo lo contemporáneo que aún podía ser su material de archivo.

3.2.2 La vuelta al piso

A diferencia de los programas de Tato, “Caiga Quien Caiga” siempre se emitió en vivo, incluyendo el último programa emitido desde el Gran Rex (a sala llena) el 21 de Diciembre de 1999. En esta ocasión vemos a los conductores del programa animándose a hacer una coreografía en vivo parodiando al programa “Chiquititas”, que termina con un error de Pergolini en uno de los pasos del baile, suscitando un chiste De La Puente y generando el

estallido del público en general e incluso el resto de los conductores, que no hubiera sucedido si la coreografía hubiera sido emitida en forma diferida⁷.

Si bien el programa se transmitía en vivo, la mayoría de sus fragmentos eran grabados, debido a que el programa se alimentaba mayormente en notas que se realizaban durante la semana y se apoyaban en algunas otras secciones como “Zapping”, que de manera similar a los monólogos de Tato era una sección grabada que pretendía ser lo más actual posible. De cualquier manera, el contenido de los programas que no era en vivo pretendía mantener la sensación de actualidad repasando temas que habían sucedido desde la finalización del anterior programa hasta el siguiente. En muchas ocasiones, al final del programa, Pergolini en tono ya distendido y desenfadado que solía tener al momento de cerrar la emisión, nombraba a alguno de los cronistas cuya nota no había podido salir al aire, lamentando lo sucedido porque no había posibilidades de que la misma sea transmitida en la semana siguiente. La única excepción fue el último programa del ciclo, pero sólo porque la consigna del mismo era un repaso de los cinco años del programa en una suerte de “lo mejor de”.

Denominamos “la vuelta al piso” a los espacios en vivo que tenía el programa luego del corte comercial o alguna nota o sección del programa que iban en diferido. Estos espacios solían ser momentos donde se podía ver a Pergolini y su equipo de modo relajado improvisando (o haciendo que) sus opiniones acerca de lo que se acababa de ver. Usualmente, la vuelta a piso encontraba a Pergolini sonriendo y haciendo comentarios informales con sus compañeros que se encontraban delante de cámara y también detrás hablando con los integrantes de la producción, camarógrafos o incluso el público, casi como si fuera un televidente desde el sillón de su casa reaccionando a la nota que acababa de ver. Estas situaciones daban espacio al sentido de presentación e imprevisto que pueden escapar de lo programado antes de comenzar la emisión, generando una empatía con el espectador. La postura que tomaban los conductores del programa eran una consecuencia de la nota recién terminada, y si bien en la gran mayoría de los casos, la vuelta al piso era relajada y cómica, hubieron casos donde el tono del programa debía cambiar, como cuando

⁷Pergolini bailando Chiquititas en CQC (1999) - El Rayo (2000), comentarios. [Elrinconcito100]. (2013, marzo 9). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BqQFVpHYFZU&feature=youtu.be&t=218>

el cronista Daniel Tognetti sufrió las agresiones del grupo de seguridad de Carlos Menem y Pergolini y equipo repudió la situación y agradeció a quienes se solidarizaron con ellos; el momento no permitió volver a la situación distendida usual de inmediato.

Si bien los comentarios de “la vuelta al piso” podían o no ser guionados, había una idea de lo que se quería decir al volver de la nota o sección finalizada pero los conductores podían jugar durante ese momento. Como ejemplo podemos mencionar el comienzo del programa del 24 de Octubre de 1999, la emisión posterior a las elecciones presidenciales, el trio conductor ingresa al piso con máscaras del recientemente elegido como presidente Fernando De La Rúa, la tribuna aplaude y grita más de lo usual en la entrada, y cuando los conductores dejan ver sus caras, Di Natale señala “que divertido es ser aburrido”, Pergolini lo mira y no puede evitar la risa, los conductores necesitan de 20 segundos para poder saludar y comenzar el programa. Es decir, estaban programadas las situaciones donde querían involucrar a los conductores, pero la aparente no guionización de las mismas, generaban momentos imprevistos que reforzaban la idea de que “esto es en vivo”, los enunciadores se ríen de lo mismo que el receptor. Asimismo, en perjuicio de la situación, se corre el peligro de no saber qué pasará y no poder garantizar una risa segura.

En resumen, los ejemplos de “La Argentina de Tato” y “Caiga Quien Caiga” dan cuenta de diferentes recursos que utiliza cada programa generando una situación enunciativa diferente, pero no dejan de ser construcciones sean o no en vivo. Como señala Eliseo Verón (2001) tenemos en cuenta que tanto en el directo como el diferido “la percepción de los actores sociales es tan selectiva, activa y construida como cualquier modo de representación científica de lo real” (p. 70). Por un lado, “Caiga Quien Caiga”, genera en el espectador una percepción de que vive el mismo tiempo que su receptor. Por el otro, la posibilidad que vemos en el programa de Tato Bores de poder editar y volver a grabar, generando cierta distancia con el espectador, sin embargo, en el fenómeno de Tato Bores esto ha generado una trascendencia en su material que hace que pueda ser actual hasta el día de hoy. En definitiva, como indica Fraticelli (2012), los sentidos del espectador son engañados de igual manera ya sea por el programa en vivo o grabado, la diferencia está en el momento en que se construye esa situación lúdica compartida, que en vivo propone que haya una instancia sin control, de imprevisibilidad, mientras que en el grabado, no.

3.3 El destinatario

Para este apartado, nos basamos en el texto de Eliseo Verón “Televisión y democracia” (2001), quien realiza un doble estudio acerca de las elecciones presidenciales en Francia en 1981 (durante la etapa electoral y luego de la elección a presidente) y uno de los puntos que queremos destacar de su trabajo refiere a los diferentes tipos de destinatarios que analiza durante su investigación. Nos interesa desarrollar este tópico ya que, como mencionamos anteriormente, nuestro objeto de estudio se encuentra situado en un momento en el tiempo donde el destinatario empieza a tomar cada vez más relevancia en relación a la generación de contenidos televisivos y el desarrollo del medio de comunicación a fines del siglo XX y principios del XXI.

El autor se refiere a tres tipos de destinatarios: a aquel ubicado en el mismo “Nosotros de identificación” que el enunciador lo llama “pro destinatario”; al que se encuentra en el lugar contrario, lo denomina “contra destinatario”; y por último, describe al “para destinatario” como aquel destinatario indeciso que no se identifica a favor o en contra del enunciador (p. 71). Nos resulta interesante aplicar este texto a nuestra investigación debido a que entendemos que nuestro objeto de estudio tiene una relación estrecha con la construcción de la figura de “para destinatario”.

3.3.1 El observador

Como señala Verón, el “para destinatario” es un observador o indeciso y para el único tipo de destinatario que el discurso político puede ser un instrumento persuasivo es para él ya que los dos otros tipos de destinatarios son “imaginarios ya estructurados” (ya sea porque están en contra o a favor de un discurso en cuestión).

Desde nuestra perspectiva, los dos programas que analizamos apuntan a construir a un destinatario que frente a los diferentes discursos político se encuentra “fuera de juego”, un

“para destinatario” según la denominación de Verón. Queremos decir que el discurso ambivalente que prestan tanto “La Argentina de Tato” como “Caiga Quien Caiga” en relación a la política argentina, donde generan una leve crítica de las instituciones desde el humor está pensado para un tipo de destinatario-observador que no está convencido por ninguno de los discursos políticos que recibe. Verón se refiere a que lo interesante de la figura del “para destinatario” es que al ser un observador fuera de juego puede más fácilmente ver las estrategias enunciativas de un discurso político. Entendemos que esto es lo que se pone en relevancia a la hora de indagar a un dirigente político, tanto las notas en exteriores de “Caiga Quien Caiga” como los sketches con invitados que muestra “La Argentina de Tato”, intentan poner en evidencia a aquellas marcas que dejan ver las estrategias enunciativas de ese discurso, ya que siempre se busca una situación cómica o algún acto fallido que valga la pena mostrar en cámara. A continuación, veremos algunos ejemplos del corpus que hemos analizado.

En el material que hemos revisado de “Caiga Quien Caiga” se encuentra la cobertura realizada en las elecciones presidenciales de 1999, que nos interesa en particular debido a la importancia que le dio “Caiga Quien Caiga”, ya que durante la hora y media de programa del 24 de Octubre de 1999 se hizo referencia sólo a este evento, habiéndose cubierto desde diferentes perspectivas por los cinco cronistas que tenía el programa en ese momento (incluyendo a Nacho Goano y Gonzalo Rodríguez, que se dedicaban exclusivamente a la sección deportiva del programa).

Si bien había cierta previsibilidad acerca de quiénes serían los ganadores de las elecciones, los cronistas que hicieron la cobertura utilizaron un tono burlón e irónico al intentar realizar algún reportaje a los protagonistas del día. Por ejemplo, en el bunker de la Alianza, luego de tener los resultados preliminares y salir a festejar la victoria, Andy Kusnetzoff hacía preguntas livianas, como al preguntarle a Inés Pertiné si su vestido es de Elsa Serrano (modista asociada al menemismo), mientras que Daniel Tognetti horas atrás el mismo cronista había cubierto el momento en que el candidato a presidente por el Partido Justicialista emitía su voto e intenta entregarle un traje de baño bromeando con el hecho de que hubiera sido bañero de joven y ahora necesitará volver a esa profesión porque perdería las elecciones ese día. Por si no quedaba claro el tono de la pregunta, esto fue acompañado

por un efecto de post edición donde parecería que el comentario de Tognetti fue una trompada para Duhalde. Si bien las preguntas tenían un trasfondo político, la manera de formularlas (entregar las ojetas o hablar de moda) suavizó la situación, y no importaba quien fuera el ganador y perdedor del día, el mismo criterio fue utilizado para todos los candidatos.

En el caso de “La Argentina de Tato”, la elección del material de archivo para los especiales también fomenta el discurso ambivalente. Del paso del monólogo crítico de los problemas generales del país para abrir el programa, hasta la mesa en que Tato comparte los fideos con uno de sus invitados, no deja de haber una crítica que no se sostiene debido a que el sketch de los fideos le daba a Tato la posibilidad de estar frente a aquellos políticos responsables de todos esos hechos criticados en el monólogo, pero no lo utilizaba como una herramienta de choque, sino como un momento distendido donde se hacían chistes o hablaba de cosas frívolas. El mensaje que se genera es el de la indignación y a la vez el humor. Para los mismos temas, existen algunos momentos de reflexión pero hay otros más relajados. En el episodio número tres del especial hay un fragmento que trata el tema de la justicia. El mismo abre con un monólogo de 1993 de Bores en una clara crítica a la corte suprema armada por el gobierno menemista “todos los fallos a favor del gobierno... ¿Qué país le puede dar una seguridad jurídica como ésta?” y cierra con el sketch de los fideos en el que aparece Susana Giménez disfrazada como si fuera la representación de la justicia pidiéndole a Bores que le recomiende un abogado ya que quiere iniciar una demanda por violaciones reiteradas, la escena termina con todos los hijos bastardos de la justicia alrededor de Tato Bores que se acercan para comer fideos.

De esta manera queremos demostrar que los dos programas “juegan” con la situación ambivalente de estar en contra y a favor de un discurso político, sin comprometerse con ninguno. Entendemos que es una propuesta lúdica a través del humor y es por eso que los dos programas analizados han generado tantas contradicciones, a menudo han generado una percepción de que poseen un discurso “en contra” pero creemos que en palabras de Verón (2001), la intención es construir un discurso ambivalente destinado a un destinatario que está fuera de juego y es por eso que sus marcas enunciativas quedan en la superficie.

3.3.2 El presentador

Hay una diferencia transcendental entre los tres tipos de destinatarios que describe Verón (2001), que radica en el concepto de creencia:

La creencia borra, ineluctablemente, para el sujeto, la enunciación. La suspensión de la creencia comporta automáticamente una visibilidad de enunciación: es por eso que los “indecisos” son más sensibles a las estrategias enunciativas de los actores políticos, ellos “ven mejor” las puestas en escena” (p. 79).

El rol del presentador (Tato Bores y Mario Pergolini y sus cronistas) conlleva una gran responsabilidad en este concepto ya que tiende a intentar borrar las huellas que evidencian aquellas estrategias enunciativas utilizadas, es decir, intentan ocultar las puestas en escena. El presentador se aprovecha del vínculo que tiene con el televidente y es el político el que se ve supeditado a tener que pasar a través de él. Esto genera una posición de poder que en nuestro objeto de estudio se supo aprovechar muy bien.

Según el momento el “presentador” elige de qué manera dirigirse al político estos tendrán que acatar las reglas del juego, como señala Verón (2001) “los políticos saben hasta qué punto el contacto televisivo directo con los ciudadanos es peligroso” (p. 84). Tanto en “La Argentina de Tato” como en “Caiga Quien Caiga” podemos ver ejemplos de cómo es el presentador quien maneja el discurso y el político debe decidir seguir con ese juego.

En el caso de los seis capítulos que conforman el especial de Tato Bores, notamos una gran relevancia no sólo en los monólogos elegidos sino también en aquellas secciones donde Tato Bores invita a un personaje destacado de la política o cultura local. En general, se muestran aquellos fragmentos que se utilizaban de cierre de cada programa de Bores donde el conductor comía fideos con un invitado en una situación notoriamente guionada (en muchas ocasiones por la falta de virtudes actorales del invitado). La situación del sketch de los fideos, sólo generaba una situación donde a lo sumo Tato podía hacer una crítica indirecta, pero lejos estaba de ser una situación incómoda para el invitado. Sin embargo, en todas las ocasiones el invitado debía salir de esa situación de manera airosa sumándose a la dinámica ofrecida por el programa donde además de mostrar sus destrezas para comer

tallarines debía seguir un guión y responder aquellos comentarios indirectos que Tato podía hacer, si bien era una situación controlada.

Ejemplificaremos nuestro punto de vista con uno de los sketches de cierre de programa que los especiales de Tato emitieron. El invitado era el ministro de economía Domingo Cavallo, en un programa de 1991, en el marco del comienzo de la convertibilidad. El entonces ministro se prestó al sketch respondiendo a cada comentario realizado por Bores. El propósito de Cavallo era comunicar la fortaleza de la nueva moneda, el peso, en un tono relajado, donde no hay golpes bajos que lo puedan descolocar. Sin embargo, debe someterse a las historias de Tato acerca del desconocimiento de los australes en el exterior y cómo se podría apreciar mucho más la nueva moneda a punto de reemplazarlos. En definitiva, es el político quien busca conseguir una situación distendida para llegar a los televidentes, y es por eso que termina sometido a las reglas de juego que tiene para proponer el conductor. Si esto se ha repetido durante los años como vemos reflejado en los especiales de “La Argentina de Tato” es también porque los programas de Bores sabían hacer las preguntas adecuadas para criticar en modo cómico a los invitados, pero sin extrapolarse a una situación incómoda o de confrontación para con el mismo.

En “Caiga Quien Caiga” podemos hacer mención de una nota que salió al aire en el ante último programa del ciclo, la semana siguiente al cambio de mandato de gobierno realizado el 10 de diciembre de 1999. Carlos Corach, quien en 1999 era ministro del Interior del segundo gobierno de Carlos Menem, solía realizar conferencias de prensa improvisadas en la puerta de su casa, que se habían vuelto una costumbre para los periodistas locales. El programa de “Caiga Quien Caiga” emitió una nota con la última conferencia realizada por Corach antes de la asunción del nuevo gobierno conformado por una alianza entre la UCR y otros frentes opositores al Partido Justicialista del que el ministro formara parte. “Caiga Quien Caiga” no iba a cubrir estas conferencias pero al tratarse de la última, envió a sus tres cronistas que cubrían noticias políticas Andy Kusnetzoff, Daniel Tognetti y Daniel Malnatti. El resultado fue la contratación de un grupo de mariachis y tres voluptuosas mujeres como propuesta de despedida de Corach. Y si bien las conferencias eran improvisadas, el tono de las mismas era más bien formal, y sin embargo, se vieron distorsionadas por la propuesta de los tres cronistas. Corach, con los periodistas por un lado

y la despedida de “Caiga quien Caiga” por otro, optó por sumarse a la propuesta del programa. Si bien se lo nota un tanto incómodo y fuera de su eje, se anima a ponerse el sombrero mariachi y hasta tirarlo como si fuera un ramo de flores. De esta manera, la conferencia queda trunca, Corach se va y todos los periodistas se suman al canto empezado por Kusnetzoff al son de “chau, Corach, chau”.

“Caiga Quien Caiga” no podría haber elegido otro momento para realizar esta propuesta que no fuera la semana donde Corach debía dejar su cargo, pero por el otro, el ministro se vio en la situación de tener que llevar a cabo el cometido de los cronistas para no realizar un escándalo que hubieran cubierto todos los medios que estaban en la puerta de su casa. Este lugar que supo aprovechar el programa da cuenta del control que puede lograr el presentador que conduce al político a seguir su juego. Lo mismo sucede con el ejemplo que mostramos de “La Argentina de Tato”, el sketch se produce en el momento en que ya se había anunciado la convertibilidad y cambio de moneda, no antes donde los problemas de la hiperinflación no parecían tener solución ni después, cuando éstos intentaban ser olvidados. El enunciador construido en este “juego” será aquel escéptico para con el discurso político, observador de cada movimiento pero a su vez, es un enunciador que confía plenamente en ese planteo que ofrece el presentador.

En síntesis, “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato” construyeron un enunciador similar entre ambos programas, cuya particularidad se destaca por ser un enunciador indeciso y que esta situación se genera también por el rol que juega el “presentador” guiando la manera en que se refiere a un político dependiendo el momento y la situación, siendo ambivalente en el discurso que construye de éste, que a veces puede estar en contra o a favor. Creemos que este punto es el que los ha llevado a diferenciarse de otros programas humorísticos de la época.

3.4 Conclusión del capítulo

Hemos realizado un recorrido por diferentes análisis del humor en televisión argentina enfocándonos específicamente en los programas que estudiamos en esta tesina. Como hemos señalado, elegimos un recorrido enunciativo donde tomamos como punto de partida el análisis televisivo realizado por Umberto Eco (1987) quién introdujo los conceptos de “paleo televisión” y “neo televisión” y fue el primero en investigar a este medio de comunicación como un fenómeno cambiante en su interior, con una trascendencia histórica que avanza y muta en relación con sus condiciones de producción y reconocimiento, por fuera de la televisión en sí misma. Continuando en este eje, sumamos a Eliseo Verón (2003 y 2007) y Mario Carlón (2005) para extender nuestro análisis sobre nuestro objeto de estudio.

A su vez, y siguiendo el recorrido enunciativo, elegimos analizar desde Damián Fraticelli (2012) y Eliseo Verón (2001) las implicancias de nuestro objeto de estudio en relación a la forma de emisión de los programas (en vivo, grabado) y el rol del presentador en el destinatario construido.

Utilizamos recursos enunciativos para poder explicar algunas de las particularidades de “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato”, dentro del contexto de la televisión argentina y entender qué particularidades y diferencias tienen con otros programas humorísticos contemporáneos. De esta manera, podemos concluir que los efectos realizados por sendos programas, tienen que ver con su modo de contar las cosas, en la peculiar manera que tienen de armar el relato. Ese modo distinto de contar se representa de la siguiente manera, por un lado, el perfil desenfadado de los chicos de “Caiga Quien Caiga” que muestran que pueden preguntar cualquier cosa (pero no lo hacen) y, por el otro, el especial “La Argentina de Tato” nos muestra el monólogo de las mil palabras que representa la manera de pensar y es cíclico a lo largo del tiempo, lamentándonos y riéndonos de igual manera de la vigencia de los problemas que soporta el país.

Así, estos programas no hacen más que encontrarse dentro de la configuración de una manera de hacer televisión actual, con sus propias particularidades y apropiándose de estímulos internos y externos de la televisión argentina, siempre dentro del rubro humorístico que los contiene. Coherentes dentro de la temporalidad de su transmisión, ambos programas conjugan características de la “neo televisión”.

En lo que coinciden ambos programas, es en introducir algunos aspectos, de la denominada “tercera etapa” que se desarrollaría con profundidad a comienzos del siglo XXI, centrada en el destinatario. Tal como mencionara Verón (2007): “no se trata de etapas que se suceden ordenadamente una a otra: en la televisión actual hay todavía figuras audiovisuales de los tres períodos” (s/p). Según nuestro criterio, este aspecto es un factor novedoso que aportan “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato”, que los diferencia de otros programas humorísticos de la misma época.

4. Capítulo III - Comparaciones de nuestro objeto de estudio

En este capítulo trabajaremos en la comparación entre “La Argentina de Tato” y la última temporada del primer ciclo de “Caiga Quien Caiga” a partir de la relación que los programas mantenían con la figura del por entonces presidente de la nación, Carlos Saúl Menem.

A lo largo de los anteriores capítulos hemos utilizado a modo ejemplificador algunos fragmentos analizados relacionados con el ex presidente o los representantes de su gobierno, debido a que nuestro recorte sucede durante el último año de su segundo mandato, 1999. En este caso, queremos utilizar su figura para trazar una comparación y ver diferencias en la composición de cada programa. El motivo es que tanto “Caiga Quien Caiga” como “La Argentina de Tato” han otorgado un lugar importante haciendo humor alrededor de la imagen del ex mandatario. Nuestro objetivo durante este apartado será entender las diferencias y similitudes que estos tuvieron entre ellos desde esta perspectiva, utilizando diferentes ejes.

A continuación, intentaremos explicar por qué usaremos la figura del ex presidente como eje de la comparación entre programas. Para comenzar, nos interesa señalar cómo el historiador Luis Alberto Romero (2001) describía a Menem y su relación con los medios:

Menem sabía comunicarse fácilmente con la gente en general – más allá de sus identidades políticas-, sin necesidad de montar la compleja maquinaria de la movilización callejera: en lugar de hablar en la plaza, le bastaba con responder a entrevistas radiales o visitar los programas de televisión más populares, opinar sobre los temas más diversos y agregar aquí y allá su coletilla política. (p. 281)

Como señala el historiador, el por entonces presidente de Argentina decidió vincularse con la gente desde un lugar relacionado con los medios masivos y el espectáculo, haciendo apariciones en programas de televisión y radiales no necesariamente vinculados con la política, dejando de lado el discurso político y con la intención mover el eje de conversación a temas más superfluos.

Asimismo observamos un paralelismo entre el final del gobierno menemista con el lanzamiento del especial/homenaje post mortem a Tato Bores y la última temporada de “Caiga Quien Caiga”. Acerca de éste, Sirvén y Ulanovsky (2009), en su análisis de la televisión argentina entre 1999 y 2009 destacan:

Se va esperando de que viene un país mejor y que sin Menem, el programa ya no tendrá razón de ser. Si Tinelli había sido funcional al eufórico ascenso del primer gobierno menemista, Pergolini lo fue del descenso del segundo, pero CQC, por propia voluntad apenas sobrevivirá a Menem once días. A Pergolini le ha pasado paradójicamente lo que a Menem: cuando los dos acicalaron y recortaron sus cabelleras, fueron aceptados por el establishment. (...) Así, el primer CQC fue el noticiero que mejor interpretó a quienes más progresaron bajo la era Menem, aun aborreciéndolo aparentemente. Zarpados, pero cultos y levemente gorilas, se habían convertido en vanguardia filosa del establishment. (p. 22 y 23).

Durante el último programa del ciclo, emitido luego del cambio de mandato a Fernando de La Rúa y haciendo honor al clásico saludo que tenían todos los martes al comenzar el trabajo, Pergolini se preguntó: “¿Hubiera sido posible este programa sin una cabeza que lo ideara? Ustedes se preguntarán quién fue el responsable de esta idea. No fue Guebel, no fue De la Puente, no fueron los cronistas...”, señaló y presentó el homenaje al ex presidente Carlos Menem y sus apariciones en CQC. Dos años más tarde, Diego Guebel (socio de Pergolini) en una nota realizada por el Diario La Nación destacaría: “Nosotros dejamos de hacer “Caiga...” porque Mario no tenía muchas ganas de seguir (...) pensábamos que se acercaban tiempos muy aburridos políticamente. La realidad nos demostró que no: día a día, mes a mes, trimestre a trimestre.”⁸

En el caso de “La Argentina de Tato”, señalan Sirvén y Ulanovsky (2009) “Y hasta los Borensztein logran el milagro de hacer volver al aire a su padre con la inteligente edición de La Argentina de Tato” (p.23). No fue casual la transmisión del especial durante el transcurso de 1999, como señaló Alejandro Borensztein, en una entrevista realizada por el diario Clarín: “siempre intenté que los especiales se vieran durante el gobierno de Carlos

⁸ Bonacchi, V. (7 de octubre 2001). Regreso con Gloria Para CQC. Diario La Nación. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/341031-regreso-con-gloria-para-cqc>

Menem. Después de la era menemista, todo hubiera cobrado otro sentido. Por eso me apuré.”⁹. Esto también se demuestra en la elección del material de la carrera televisiva de Tato Bores para desarrollar durante las seis emisiones, donde encontramos un alto contenido de secuencias y sketches relacionados con el ex mandatario y su gobierno.

Desde nuestro punto de vista, entendemos que la figura de Carlos Saúl Menem ha generado mucho contenido mediático, y creemos que esto se da de manera voluntaria, por el mismo ex presidente que prefería relacionarse con la gente desde los diferentes medios masivos. De esta manera, programas de diferentes géneros, incluido el humorístico, se han alimentado del mismo. Si particularmente nos interesa analizar la figura de Menem en vinculación a los dos programas de este trabajo, tienen que ver con una decisión a conciencia de sus creadores de relacionar su contenido mediático con la figura del ex presidente.

Seguidamente, compararemos “La Argentina de Tato” y “Caiga Quien Caiga” a partir de su relación con la figura del ex presidente, desde tres diferentes ejes. El primero, la influencia en cada programa de la llamada “década menemista”, luego, analizaremos la figura del conductores (Bores/Pergolini) con el político y, por último, como enfrentaron los límites del humor con los que se encontraron estos dos programas en el corpus que hemos analizado.

4.1 La influencia menemista

Cuando hablamos de influencia menemista queremos referirnos a algunas cuestiones generales que caracterizaron al lapso de tiempo donde sucedieron los dos mandatos consecutivos del mismo: privatizaciones de empresas estatales, la creciente tasa de desempleo, la convertibilidad, globalización, la corrupción y una de las características que ya hemos remarcado acerca del perfil del ex presidente: la vinculación de la política con el

⁹ Como fueron las grabaciones. (20 de octubre de 1999). Diario Clarín. Recuperado de <http://edant.clarin.com/diario/1999/10/20/c-00501d.htm>

espectáculo. Intentaremos explicar cómo de diferentes maneras estas políticas han marcado la conformación de ambos programas.

Por un lado, nos encontramos con el programa creado por Mario Pergolini y Diego Guebel, cuyo primer periodo se desarrolló enteramente durante el segundo gobierno de Menem, entre 1995 y 1999; y por el otro, con “La Argentina de Tato”, el especial que repasa la trayectoria de más de treinta años del cómico Tato Bores y que se emitió por primera vez en 1999, último año del segundo mandato del ex presidente.

Empezaremos estudiando la influencia menemista que encontramos en el material de “Caiga Quien Caiga” y retomaremos la idea de Mario Carlón (2005) que menciona a este programa como un exitoso ejemplo de “los efectos de la globalización en términos de productos mediáticos” (p.5). Para comenzar, en el recorte analizado abundan las notas en el exterior por sobre las locales, demostrando las posibilidades financieras y de producción de poder realizar un programa respaldado por la economía de la convertibilidad que le diera la posibilidad de poder realizar tantos viajes fuera del país. Las coberturas anuales a los premios Oscar o la ceremonia de Cannes son dos ejemplos del perfil de espectáculos que muestra el programa. El cronista a cargo de estos eventos era Andy Kusnetzoff y la práctica de ir sin acreditaciones (que en los primeros años del programa eran imposible de conseguir) se hizo una tradición y parte del show era ver como el cronista se colaba a los eventos y rescataba un “saludos para Caiga Quien Caiga” de algún famoso internacional. La nota se coronaba si alguna bella mujer le daba un beso al periodista o si algún hombre se sumaba al chiste preparado de Andy, representando el aspecto más banal del programa, mientras que en el piso Pergolini, Di Natale y De La Puente festejaban que Kusnetzoff hubiera podido hablar con Bruce Willis, Angelina Jolie o Salma Hayek, por citar algunos ejemplos. El último programa del ciclo, no escatimó tiempo eligiendo fragmentos de aquellas notas. En resumen, el programa se mostraba alineado con este perfil menemista que se mezclaba con los medios de comunicación masiva, el cholulaje y la banalidad y, a su vez, existía la posibilidad de la producción del programa de poder cubrir tantos eventos en el exterior del país. Como señalamos anteriormente, quedará en el recuerdo la frase del ex

cronista del programa Andy Kusnetzoff “era el 1 a 1, era más barato viajar a Nueva York que ir a Bariloche”¹⁰.

Asimismo, quisiéramos resaltar la importancia que se le daba en “Caiga Quien Caiga” a las presentaciones del programa, que fue un aspecto que tomó protagonismo año a año. La presentación de la temporada de 1999 duraba 17 minutos, distando mucho de ser el tiempo promedio que podía durar la apertura de cualquier otro programa. La misma, que si bien a lo largo del año fue editándose, durando entre 3 y 4 minutos, fue de gran relevancia a la hora del promocionar la quinta temporada de CQC. La presentación había tomado cada vez más importancia durante los años anteriores y los avances del inicio de la temporada generaban más expectativas sobre el esfuerzo de producción de la apertura más que sobre el contenido del programa en sí. Este cortometraje continuaba la historia del año anterior, donde el equipo de “Caiga Quien Caiga” terminaba preso, y era el nuevo cronista y abogado, Daniel Malnatti quien ideaba un plan para sacarlos de la cárcel. Comienza con una persona a quien casi no podemos ver pero cuyo acento riojano delata, quien intenta controlar a “un grupo de rebeldes”; y termina con el equipo de CQC reencontrándose en un paraje desierto con sus clásicos trajes negros y gafas oscuras liberados luego de un año. El mismo cuenta con la participación de figuras locales como Lalo Mir, Pancho Ibañez, Daniel Kuzniecka, Gustavo Garzón, y como señala una nota en diario La Nación: “el jefe de la banda de CQC sólo admite que Cuatro Cabezas gastó más de medio millón de pesos en este nuevo capricho”¹¹. Cabe destacar, que este esfuerzo de producción cuenta con el patrocinio de marcas como Ford o Movicom. La posibilidad de comprar productos de marcas importadas o viajar, el cierre de fábricas y empresas locales, pusieron el foco en el exterior. “Caiga Quien Caiga” fue un fiel ejemplo de la política menemista de la importación y la solvencia del 1 a 1. Además, la presentación nos deja una pregunta latente: ¿la imagen “rebelde” que querían mostrar los hombres de negro era sólo ficción?

Una diferencia evidente entre lo que nos muestra el compilado de “La Argentina de Tato” y “Caiga Quien Caiga” son los años de trayectoria de Bores en la televisión argentina,

¹⁰ DURO DE DOMAR - VERDADERO O FALSO - ANDY KUSNETZOFF - SEGUNDA PARTE 19-10-12. [Duro de Domar]. (2012, Octubre 19). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CZDFhHKqFs8>

¹¹ Bonacchi, V. (22 de febrero de 1999). La camiseta de la TV. Diario La Nación. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/128832-la-camiseta-de-la-tv>

acompañándola desde sus primeros años de popularidad, al comienzo de la década del sesenta. Esta diferencia algo obvio, define la primera distinción entre programas, definitivamente Tato Bores no era un producto del menemismo. El recorrido al que nos invita “La Argentina de Tato” muestra material desde los comienzos del capocómico (un monólogo de “Tato siempre en domingo”, de 1962) y hasta su último programa, emitido en 1993, “Good Show”. Y si bien prevalecen los sketches más modernos de los programas de Bores (Tato, en busca de la vereda del sol, 1990; Tato, la leyenda continua de 1991; Tato de América de 1992; y el ya mencionado de 1993) entendemos que la elección del material está relacionada al contexto nacional del año de emisión del especial (y así ya lo había manifestado uno de sus creadores, Alejandro Borensztein).

Como ya hemos señalado, el formato del especial ofrece diferentes segmentos de los programas de Bores (diferentes sketches humorísticos, un monólogo, el cierre comiendo fideos con un invitado, etc.) entremezclados con los fragmentos grabados para “La Argentina de Tato” que sirven de introductorios y realizados por los “argentínólogos” que estudian que pasó con nuestro país. Debido a que la hipótesis de partida del especial es que Argentina desapareció, estos investigadores provienen de diferentes partes del mundo (podemos encontrar a Roberto Carnaghi personificando a un italiano o a Georgina Barbarrosa que nos ofrece su mejor portugués, así como también a Joan Manuel Serrat o Arnaldo André que simplemente se remiten a sus acentos de origen). Estos fragmentos que funcionaron como preámbulos del material de archivo de Bores, siempre en tono humorístico y sin correrse de la hipótesis del especial, utilizaban de telón de fondo aquellas características a las que nos referimos y que relacionamos al menemismo. Para citar algunos ejemplos, al cierre del segundo capítulo se puede ver al nieto de Bores (un chico de unos 10 años) que al contestar la pregunta sobre qué pasó con Argentina afirma que “un día se fueron todos a Miami y ¡puf!”; o en el último de los especiales, cuando Dady Brieva menciona “sabemos que hubieron dos últimos grandes intelectuales: Eduardo Duhalde y Fernando de la Rúa... luego de ellos no se sabe más nada lo que pasó”, refiriéndose al contexto político que se avecinaba a finales de la década menemista.

La edición de fragmentos elegidos para los capítulos destaca la temática de la política económica del país y temas derivados de esta misma como las vicisitudes de los jubilados,

la corrupción, los problemas gremiales, el índice creciente de robos, etc. La generalización de estos temas, que tuvo como resultado la idea de que el material de Bores puede ser siempre actual, le dieron la posibilidad a “La Argentina de Tato” de poder utilizar archivo de sus treinta años para ejemplificar los problemas que aún en 1999 seguían en el país, buscando la identificación del televidente con aquello que eligieron emitir durante los seis capítulos, rememorando esa pregunta que se hacía Carlos Ulanovsky (2010) “¿Qué diría Tato de todo esto?” (p.12).

En “La Argentina de Tato” entendemos que no hay otro objetivo sino el de mostrar, sin despegarse del género humorístico, lo que pasó en el país en los últimos años y cómo con un impecable trabajo de edición se puede utilizar material de los últimos treinta años de Tato Bores para resignificarlos y reubicarlo temporalmente para que encaje a la perfección a finales de la década del 90’. Sin embargo, en “Caiga Quien Caiga” la influencia menemista se refleja en la opulencia que el programa mostraba, aquellas ventajas que tenían gracias a las políticas económicas derivadas de la convertibilidad. Desde nuestra perspectiva, “La Argentina de Tato” hace humor con lo que ha dejado el menemismo, mientras que “Caiga Quien Caiga” está inmerso en él.

4.2 El mediador

Según Eliseo Verón en “El cuerpo de las imágenes” (2001) “los hombres de la información son transformados, frente a los hombres políticos, en los guardianes del contacto” (p.84), retomaremos este texto, que analizamos en el capítulo anterior, para desarrollar el siguiente apartado. Coincidimos con Verón cuando afirmaba que el político queda supeditado por las reglas que ponga el “mediador” (en nuestro caso Tato Bores o Mario Pergolini), pero creemos que la habilidad del ex presidente Menem permitía una negociación continua en la toma de control para dirigirse a los televidentes. Y si bien “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato” no eran programas periodísticos sino de humor contaban con un espacio a través del cual los políticos se relacionaban con los programas así construyendo un vínculo con los televidentes, a diferencia de otros formatos humorísticos de la época.

En una entrevista realizada por el diario La Nación, antes de comenzar la quinta temporada de su programa, el conductor define la ideología de CQC como la del “ciudadano común”, Pergolini intenta posicionarse desde un lugar de descreimiento político. A su vez, frente al inminente estreno de “La Argentina de Tato”, dice:

Tato básicamente era un animal político. Como si dijera "Yo hablo mal de vos, pero eso no implica que no podamos comer juntos". Tenía mucha cintura. Algo que nosotros no podemos. Nosotros decimos "vos sos un tarado" y de ahí no nos movemos.¹²

La intención de “Caiga Quien Caiga” había sido la de construir esa imagen desfachatada de “rebelde sin causa” que maduró y ahora critica “desde adentro”. En palabras de Santiago Gándara (1997) “Un tránsito que va del que mantenía un discurso apocalíptico sobre el medio al que reconoce al medio como un estado de hecho y que se reconoce como un integrado” (p 103). Si bien el formato del programa no generaba que el conductor tuviera contacto con los políticos sino que esto se daba a través de los cronistas, por medio de la conducción e intervención en el piso, Pergolini emitía opiniones y mirando a cámara hablaba con diferentes personalidades que habían sido recientemente entrevistadas. En este caso, analizaremos aquellos diálogos entre el conductor y el ex presidente que se dieron en el corpus estudiado, estas dos interacciones nos sirven para entender cómo se daba esa negociación de la que nos hablaba Eliseo Verón.

Una de las situaciones recordadas por el último programa de “Caiga Quien Caiga” fue el objetivo que se había puesto el conductor de llamar a la quinta de Olivos todas las semanas con la finalidad de, eventualmente, hablar en vivo con el ex presidente. La edición de “lo mejor de” solo nos muestra la interacción entre los dos, pero la secuencia es un poco más larga. Dos años atrás, Pergolini había comenzado durante un programa y de manera espontánea a llamar a la residencia presidencial, para ver si éste lo atendía. Luego de que hubieran transcurrido varios programas en los cuales el conductor insistía pero nunca tenía éxito, Menem decidió sorpresivamente atenderlo. La cara atónita de Pergolini daba cuenta

¹²Me van a tener que ver en Volver. (1999, Marzo 30). Diario La Nación. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/133139-me-van-a-tener-que-ver-en-volver>

que el chiste funcionaba cuando querían comunicarse con el presidente y éste no atendía, pero ahora que lo había hecho, ya no sabían que hacer. Una suerte de “rin raje” moderno donde la gracia residía en correr e imaginar que la picardía hubiera molestado al dueño de casa. Es por eso que las caras de sorpresa del piso descubrían una verdad: Mario Pergolini finalmente estaba hablando en vivo con el presidente de la nación y no sabía qué decirle. El capitán de una tropa de intrépidos cronistas que siempre buscaban incomodar a cualquier político que se les cruzara, no tenía preguntas. El fragmento rescatado en el último programa nos muestra como Menem interactuó tan solo dos minutos al aire, comenzando con un chiste “a los de Boca siempre los atiendo” (en referencia al club del cual Pergolini era hincha). El resto de la corta entrevista se completa con preguntas banales y superficiales como “¿qué estaba haciendo ahora?” o “¿Cómo está vestido?”.

El segundo ejemplo de interacción que citamos es el que se da a raíz de un evento que cubrió Andy Kusnetzoff, cuando Menem ya había dejado su mandato, y que fue emitido en el anteúltimo programa de “Caiga Quien Caiga”. El cronista cubrió una nota al ex presidente, con la complicidad de su hija Zulemita (ya que la los periodistas no tenían autorización para ingresar al lugar), y, a pedido de su hija, Menem le grabó un mensaje a Mario Pergolini recordándole “seguimos siendo buenos amigos”. La vuelta al piso muestra la cara del conductor fingiendo cara de sorpresa y terror, sin habla, lo cual era poco frecuente.

El resultado que vemos es del político que aparece agrandado frente a quien en este caso representa la figura del mediador, quien en ningún momento parece tener las riendas de esa interacción. El clima relajado del estudio y el lenguaje informal de Pergolini se reconvierte para no tutear al “señor presidente”. La negociación que se da entre ellos y por la cual el político debe atravesar para poder vincularse con el receptor, no parece demasiado ardua. Pergolini presenta un papel del ingenuo, de alguien que se está enfrentando a un adversario mucho más grande, a quien no le puede contestar o hacer una pregunta de interés o profundidad, queda anulado, como si no estuviera a la altura de su interlocutor. Estas interacciones nos demuestran que la imagen que se quiso imponer de “rebelde” diciendo “vos sos un tarado” no es coherente con lo que pasaba en CQC, donde no encontramos una postura de confrontación alguna.

En este aspecto notamos diferencias con la propuesta de “La Argentina de Tato”. Primeramente, el formato retoma los clásicos sketches y monólogos que hacían humor con las situaciones contemporáneas del país sin relacionarlas con un político en particular, pero además cuentan con entrevistas y la clásica cena comiendo con fideos donde Bores sí tenía una conversación directa con quien fuera invitado. Sin embargo, más allá de las cuestiones de formato, el dialogo entre Tato y el ex mandatario se construye de forma diferente, ya que tiene un estilo más formal y menos descontracturado que CQC.

A continuación, rescataremos dos interacciones que hay entre Tato Bores y el por entonces presidente de la Nación presentes en la edición de “La Argentina de Tato”. A su vez, queremos destacar que la edición del especial les dio un lugar de importancia a estos dos sketches colocándolos como cierre del primero y segundo programa del mismo.

Por un lado, una entrevista realizada bajo el personaje de Helmut Strasse, durante el primer mandato menemista, y por el otro, como cierre del último año de programa de 1991, en la cena con la que Tato terminaba todos los programas. En el primer caso, el ex presidente participó del sketch del arqueólogo alemán, a quien presentó como un descendiente argentino llamado Carlos Saúl Menem Séptimo. Destacamos no solo la participación del mismo como parte del sketch (lo cual no era habitual de los políticos, que solamente participaban en la sección de cierre de los programas de Bores) sino que la entrevista se hizo dentro de la quinta de Olivos, lugar de residencia presidencial. A su vez, el personaje de Tato era alemán por lo cual en cada uno de sus sketch una voz en off en castellano traduce al tiempo que lo escuchamos de fondo en alemán, en este caso, sucede lo mismo solo que Menem intenta hablar en inglés mientras la voz en off lo traduce. Strasse realiza una descripción del antepasado argentino de Carlos séptimo, a la vez que el ex presidente hace el remate del sketch “Profesor Strasse usted que sabe tanto de este presidente confiésemme una cosa ¿logró o no logró la reelección? Dígamelo, dígamelo, oh, sí, quiero saber si gobernó hasta el 2000”.

En el segundo ejemplo de interacción, el “argentinólogo” personificado por el actor Roberto Carnaghi presenta la hipótesis de que Tato Bores era el mediador entre peronistas y radicales, luego de esta introducción el especial muestra una serie de fragmentos de cenas entre 1989 y 1992 con Carlos Menem y Raúl Alfonsín. El compilado se detiene más

exhaustivamente en la cena del año 1991 con el por entonces presidente de la Nación, donde éste le recrimina a Bores por gastarlo por “el tema de la Ferrari, de la avispa, y todo lo demás”, luego de pasarse varias cuentas entre ellos donde determinan que están a mano. Más adelante, al mencionar a Juan Domingo Perón, se escuchan truenos en el estudio, Tato menciona “no debe estar muy contento” a lo que Menem responde “tal vez son aplausos”. En este caso el mediador le otorga un espacio al político para que pueda explayarse, pero sin dejar de hacer comentarios que pudieran verse como comentarios inoportunos o críticos hacia él.

En definitiva, mientras que “La Argentina de Tato” muestra los diálogos entre Bores y Menem siempre dentro del formato de sus programas y sin salirse del género humorístico al que pertenece, tomando temas de su gestión pero sin críticas profundas o conclusiones opositoras, en el caso de “Caiga Quien Caiga” no hay una dirección evidente respecto a cómo relacionarse con el ex mandatario. La presión recae sobre Pergolini al verse fuera de libreto y no saber cómo conducir una conversación con aquella persona que han criticado y sin salirse de su personaje rebelde, en síntesis, el diálogo es fallido. La vinculación entre el presidente y el humorista es muy clara en el caso de Bores, mientras que en el caso de Mario Pergolini, no construye una negociación tal cual la plantea Verón (2001), sino que deja en evidencia que no hay confrontación alguna de parte del conductor.

4.3 Los límites en el humor

Hemos hablado en el primer capítulo de la cuestión de la ideología refiriéndonos a los límites en lo institucionalmente aceptado que puede tener el humor. Retomamos a Linda Hutcheon (1981), para explicar a que nos referimos con los límites que analizaremos en este apartado: “la comprensión de la ironía como de la parodia y de la sátira presume cierta homología de valores: institucionalizados, ya sean estéticos (genéricos) o sociales (ideológicos)”. Es decir, encontramos ciertas situaciones en nuestro corpus donde tanto “Caiga Quien Caiga” y “La Argentina de Tato” traspasan por diversos motivos las fronteras del género humorístico, nuestro objetivo aquí será entender cuáles fueron esos límites y de

qué manera estos programas se manejaron con respecto a los mismos, trazando una serie de diferencias entre ellos.

Citaremos a Cristian Palacios en “La Argentina de Tato: Un manual discursivo de la televisión argentina de los noventa” (2010) para explicar el comportamiento de los límites que podemos ver a lo largo de los seis capítulos del especial: “No hay un solo programa en el que Tato ponga en duda aquello que los medios presentan como noticia o la actitud de dichos medios frente a la noticia. Incluso en el último” (s/p). Coincidimos con la postura de este autor que señala que no había una real transgresión de Bores por fuera de lo institucionalmente aceptado. Los programas de Tato Bores, incluido “La Argentina de Tato” no cuestionan la creencia que hay allí, retoma los diferentes sucesos de la semana, difundidos a través de diferentes medios de comunicación y a través de ellos se construye sus monólogos y sketches.

Si bien el corpus analizado encontramos algunas instancias donde los programas de Bores logran sortear situaciones de censura en tono humorístico (como el referirse al ex presidente “Juan Domingo Cangallo” en los años que nombrar a Perón estaba prohibido), entendemos que la situación donde se traspasaron los límites institucionalizados para hacer humor y de los que se hizo hincapié en el especial es el que se dio bajo la primera presidencia de Menem. Justamente, la misma sucedió en el ámbito de la apertura del ciclo de ese año a cargo del personaje de Helmut Strasse, el arqueólogo que busca restos de la Argentina perdida y cuyos sketches son el hilo conductor de “la Argentina de Tato”. Tal como hemos mencionado antes, la presentación del programa de 1992 a cargo de este personaje, sufrió un episodio de censura, que traspaso ciertos límites que lograron que la jueza Servini de Cubria impidiera la proyección de apenas ocho segundos de tape en el que se realizaba una broma para con su persona.. La censura en la televisión en la aún joven democracia se materializó en una franja negra que bloqueaba el comentario realizado sobre la jueza en el marco de la búsqueda del arqueólogo cuya finalidad era encontrar los restos del país. Pasados siete años del incidente, el capítulo tercero del especial pudo mostrar el sketch entero: Strasse encuentra un diario en cuya tapa estaba Servini de Cubria quien había recibido una multa por el caso Yoma por \$60 “si se tiene en cuenta la gravedad de los delitos que cometió, no queda duda que \$60 era una fortuna”. Georgina Barbarrosa, en su

personaje como “argentínóloga” hace la introducción al fragmento de ese sketch señala “era tan importante que le hacían homenaje en la televisión”, continuando con la broma que habían querido hacer (en forma fallida) en el programa de 1992. En definitiva “La Argentina de Tato” logra aquello que había sido prohibido en 1992, aquello que había podido ser censurado por una jueza de la nación no sólo pudo ser retomado en el especial, sino que además se hizo extensiva la cuota de humor de ese episodio dentro del contexto de “La Argentina de Tato”. A su vez, cabe destacar que la respuesta dentro del programa de Bores resultó en un repudio de todas las figuras de la televisión contemporánea donde a modo de chiste y como se impedía nombrar a la jueza, se originó el canto “la jueza Baru Buru Budía es lo más grande que hay”. Durante el especial, se le dio más énfasis al respaldo de las celebridades locales (periodistas, músicos, actores, etc.) al acto de repudio de censura que al límite dispuesto por la jueza. “La Argentina de Tato” nos demuestra como indica Palacios (2010) que partimos de la base de que jamás se pone en cuestión ninguno de los tópicos en los que se habla sino que se hace humor con los mismos.

“Caiga Quien Caiga” en cambio, busca provocar y es en esta provocación donde se traza el límite de la transgresión. Como señala Santiago Gándara (1997):

En el modo en que *Caiga quien caiga* traduce las notas esenciales de ese estilo juvenil-rebelde, se advierten no sólo los límites que le fija la televisión sino, en todo caso, la manipulación de la propia idea de “rebeldía” (...) Entendemos que, en realidad, estas acciones “rebeldes” constituyen un juego inofensivo, con las cuales la televisión se ha “vacunado” en salud, esto es, en el momento de su mayor apogeo cultural y de su máxima expansión comercial. (p.119)

Desde este punto de vista, volvemos a afirmar que este, por ser un producto humorístico no tiene como finalidad transgredir y que aquellos límites institucionalizados también le aplican, más allá de querer mostrar un perfil joven y rebelde en contra del establishment. En su realización del humor en política era habitual ver a los cronistas de negro hacer preguntas al límite de lo permitido, pero sin embargo no todas ellas tenían que ver con ironías políticas, por ejemplo en el corpus analizado podemos ver una nota de Kusnetzoff al Carlos Corach, donde lo persigue hasta el baño sólo para buscarlo y hacerle preguntas mientras el ex ministro del interior se encuentra en el mingitorio, no hay relevancia política

o una búsqueda de criticar al funcionario, sino más bien incomodarlo y hacer humor con eso.

A su vez, mencionamos la situación del cronista Daniel Tognetti en torno de una nota en un acto presidencial de Menem, donde esta práctica habitual del programa de incomodar al político terminó en una situación violenta ya que las preguntas realizadas al ex mandatario fueron consideradas por fuera de los límites permitidos. Mario Pergolini y su equipo decidieron mostrar la nota pero el tono humorístico del programa cambió al momento de presentarla. De manera muy poco usual el clima se funde en una seriedad inusitada denunciando y repudiando el hecho. No hubo una respuesta donde la línea humorística que buscaban al hacer la nota pudiera continuar si no que hubo una ruptura del tono del programa para poder tratar la situación. De hecho, el fragmento donde el cronista es amenazado no salió al aire. Esa situación tan fuera de lo común para el programa, en donde en líneas generales lograban desestabilizar al entrevistado o lograr que éste se sume a la gracia de la entrevista, no solo traspaso los límites de tolerancia de, en este caso, el ex presidente, sino también a los realizadores del programa en cuestión. Al volver de la nota, Pergolini confesaba no saber cómo volver al clima normal del programa y pide un corte comercial.

Sin duda ambos programas contienen límites propios del género humorístico. Sin embargo, entendemos que tuvieron maneras muy disímiles de manejar estas situaciones de trasgresión del género que los contiene. “La Argentina de Tato” parece entender mejor el “juego”, recapacitando sobre la diferencia de los momentos de transmisión de la censura y el especial (1992 y 1999 respectivamente). El homenaje a Bores no necesitó hacer un paréntesis para explicar la situación sino que continuó con el hilo humorístico inaugurado por el personaje de Helmut Strasse respecto a ese tema, eso que había sido tomado como un traspaso del límite en un momento, fue absorbido por el homenaje realizado a Bores dentro del marco cómico del programa. En cambio, en “Caiga Quien Caiga”, decidieron obrar con seriedad para presentar el caso de trasgresión que analizamos, que inevitablemente los llevó a una ruptura y corrimiento del mensaje de rebeldía y objetivo de incomodidad que buscaban lograr siempre en sus entrevistados.

4.4 Conclusión del capítulo

Hemos intentando a lo largo de este capítulo encontrar diferencias entre ambos programas, si bien ya habíamos estudiado algunas que tienen que ver con cuestiones de formato, en este caso quisimos analizar aquellas que hicieron distintos a dos programas que en el inconsciente colectivo han sido pensados como críticos contra el gobierno del presidente Carlos Menem. Nuestra propuesta fue investigar estas diferencias en torno a tres tópicos relacionados con los gobiernos del ex mandatario, como hemos desarrollado: lo que llamamos “la influencia menemista”, relacionada con el anclaje en lo cultural y también la política económica desarrollada durante la década de los noventa; la relación de Pergolini y Bores con el ex presidente en tanto mediadores del contacto con los televidentes; y algunos límites en el humor que se presentaron durante los años de sus mandatos y como éstas fueron recibidas por cada programa.

En síntesis, los tres tópicos nos han remitido a conclusiones similares, la cuidadosa edición del material de Bores ha permitido que “La Argentina de Tato” se convierta en un especial humorístico que realiza un repaso no solo de la carrera del capocómico sino de la herencia menemista que al momento de su emisión, entre abril y octubre de 1999, que respondía al final de los diez años de gobierno de Carlos Menem. El especial, si bien con algunos tintes emotivos, nunca se aparta del género al que pertenece, utilizando aquella vigencia de Bores para resumir el país que nos dejaba el ex presidente. Sin embargo, en el caso de “Caiga Quien Caiga”, entendemos que aquellas situaciones que analizamos en este capítulo supieron correrse el eje humorístico del programa: por un lado, los ejemplos de vinculación entre el conductor y sus cronistas con el ex mandatario que excedían el género humorístico y, por el otro, estaban inmersos en aquello que llamamos “influencia menemista” por las características del programa. Es por eso, que entendemos que la diferencia fundamental en los ejes elegidos para este capítulo principalmente residen en el manejo del género que los incluye, el humorístico, ya que mientras que “La Argentina de Tato” presenta una propuesta que puede tratar estos temas sin salirse del mismo, “Caiga Quien Caiga” no puede afrontar las mismas situaciones sin salirse del género, sufriendo las consecuencias de

provocar situaciones de tensión y que toman desprevenidos a sus integrantes dejándonos ver las diferencias entre un programa y el otro.

5. Conclusiones

Como hemos podido apreciar a lo largo de este recorrido, intentamos arrojar un poco de luz sobre algunas preguntas acerca de la construcción del corpus que elegimos para investigar. La cuestión acerca de “La Argentina de Tato” y “Caiga Quien Caiga” como fenómenos discursivos ya ha sido analizada por autores como Santiago Gándara (1997) o Damián Fraticelli (2012), a quienes retomamos para avanzar en nuestro trabajo. Nuestra intención fue entender de qué manera los mismos se conformaron como programas de humor de la televisión argentina, a fines del siglo XX. Una vez justificado qué tipo de programa conforman cada uno, elegimos una vertiente enunciativa para desarrollar los puntos que pusimos en cuestionamiento para, por último, compararlos entre ellos.

Nuestra hipótesis de partida suponía que, si bien ambos programas eran reconocidos como críticos del gobierno, eran más bien “cómplices” del mismo, desde la elaboración de humor que acompañaba los procesos políticos del momento más que criticarlos o rebelarse ante ellos. Durante este trabajo y a través del análisis que hicimos en los diferentes capítulos, pudimos corroborar nuestro punto y, a su vez, observar que, tanto “La Argentina de Tato” como “Caiga Quien Caiga” estaban supeditados a aquellos procesos políticos que aparentaban criticar, es decir, se encontraban coartados por las reglas del juego y los límites que el humor les regía, dentro del contexto en que se encontraban. Con esto, quisiéramos dejar esta idea para poder retomar o como punto de partida para otras investigaciones por venir. Entendemos que se puede seguir analizando desde diferentes aristas, con lo cual nos proponemos dejar abierta la pregunta acerca del posicionamiento que sendos programas han tenido como productos televisivos de la Argentina de fines de la década del 90, con aquellas cuestiones extratelevisivas que nos interesaron analizar y hemos podido desarrollar a lo largo de este trabajo.

“La Argentina de Tato” se presentó con un claro y conciso objetivo de homenajear, sin dejar de lado los tintes emotivos y retomando el humor que caracterizaba al personaje realizado por Mauricio Borensztein. El programa cumple con su cometido, que fue el de

traer de vuelta a la televisión a Tato Bores, contextualizando sus más de treinta años de trayectoria durante el final del segundo mandato de Carlos Menem.

Cuando comenzamos a delinear este trabajo, cometimos lo que ahora vemos como un error, que fue analizar por separado aquellos sketches de archivo de los programas de Bores por un lado, y por el otro lado el material realizado propiamente para el especial. Sin embargo, mientras la investigación se fue desarrollando, entendimos que “La Argentina de Tato” en su totalidad era un especial de 6 programas emitido en la televisión argentina en 1999, es decir, los sketches transformaron su sentido, dejando de lado ser un mero material de archivo para resignificarse y construir nuevas condiciones de producción y reconocimiento, lo cual logró que se pudiera continuar con la idea de que Tato es siempre vigente (aún después de morir) y es por eso que pudimos relacionar este programa con el final del segundo mandato menemista. “La Argentina de Tato” podría bien haber sido un especial con material totalmente nuevo o inédito logrando los mismos objetivos. En definitiva, como dijera Eliseo Verón en “La semiosis social” (1993) “el objeto sólo existe en cuanto tal y en por esa red interdiscursiva”.

Con “Caiga Quien Caiga” tuvimos desde el principio una idea más equivalente a la que finalmente abordamos. Si bien nos encontramos con la labor de dilucidar bajo que formato se encontraba este programa y a qué tipo de género pertenecía. La intención de rebeldía que publicitaba no alcanzó para posicionarse críticamente en su afán de hacer humor con la política, como hemos podido analizar desde un primer momento.

Asimismo, el momento histórico y social del país, así como la situación que estaba transitando la televisión local, ayudaron para que ambos programas se posicionaran como programas críticos. Nuestro aporte intentó desarmar este mito que ronda el imaginario social. Si bien, el análisis de nuestro objeto de estudio se da quince años después de la emisión original de ambos programas, de ninguna manera queremos decir que nuestras conclusiones pudieran ser definitivas, se tratan de una línea argumentativa que tomamos de otros autores y la cual quisimos agregar nuestra propia hipótesis.

En síntesis, entendemos que el humor político argentino está plagado de diferentes aristas y no ha habido una sola manera de estudiarlo. Específicamente en el corpus analizado,

encontramos ciertas similitudes entre los programas y a partir de ese punto decidimos comenzar nuestro análisis. Lo que pretendemos es dejar una pregunta abierta, que pueda seguir analizándose en base a la conformación de los mismos.

Creemos que nuestro aporte colabora en el estudio de “La Argentina de Tato” y “Caiga Quien Caiga” para entender la construcción de los mismos, junto al contexto extratelevisivo, que desde un principio nos interesó, en especial en su relación con el ex presidente Carlos Menem. Entendemos esta investigación como una puerta abierta para seguir investigando, y no como una respuesta final y esperamos que este trabajo pueda servir a otro investigador para desentrañar más cuestiones acerca de los programas que hemos elegido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carlón, Mario (2005): “Metatelevisión: un giro metadiscursivo de la televisión argentina” en *Designis, Revista de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, n° 7/8 *Los formatos de la televisión* (Coord. Charo Lacalle), Gedisa, Barcelona.
- Eco, Umberto (1987): “TV: la transparencia perdida”, en *La estrategia de la Ilusión*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- Flores, Ana (2000): “Para una teoría de la política del humor” en *Políticas del Humor*, Ferreyra Editor, Buenos Aires.
- Fratlicelli, Damián (2012): “Lo cómico, la ficción y el directo. Las modalidades de Enunciación de los programas cómicos en vivo” en *Imagofagia N°4. Revista de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual*, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (1928); “El Humor” en *Obras completas volumen XXI*, Amorrortu Editores, Buenos Aires/Madrid (reedición 1979).
- Gándara, Santiago (1997): “Vidas imaginarias” en *Vidas imaginarias – los jóvenes de la tele*, Biblos, Buenos Aires.
- Hodgart, Matthew (1969): “Las técnicas de la sátira” en *La sátira*, Guadarrama, Madrid.
- Hutcheon, Linda (1981): “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *Para leer la parodia* (compilación realizada por el seminario de Humor político a cargo de Mercedes Moglia).
- Mangone, Carlos (1992). *Tinelli. Un blooper provocado*, Editorial La Marca, Buenos Aires.

- Moglia, Mercedes (2012): “La procacidad chistosa de Luis Almirante Brown. Una posible perspectiva de análisis” en *Revista Avatares N° 3*, Buenos Aires.
- Palacios, Cristian (2010): “La Argentina de tato: Un Manual discursivo de la televisión argentina de los noventa” en *Revista Cuadernos del Sur N° 40*, Bahía Blanca.
- Romero, Luis Alberto (2001): “La gran transformación, 1989 - 1999” en *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.
- Soto, Marita (versión revisada, 2004): “Operaciones Retóricas. Trabajo de circulación interna. Cátedra Semiótica de los Géneros Contemporáneos”. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Steimberg, Oscar (1993): *Semiótica de los medios masivos*, Editorial Atuel, Buenos Aires.
- Ulanovsky, Carlos (2010): *Tato / Tato Bores y Carlos Ulanovsky*, Emecé, Buenos Aires.
- Ulanovsky, Carlos y Sirven, Pablo (2009): *Qué desastre la TV (pero cómo me gusta)*; Emecé, Buenos Aires.
- Varela, Mirta (2010): “Memoria y archivo en el humor televisivo: De Cha, cha, cha a Peter Capusotto y sus videos” en *Risas en la historia. Vida cotidiana, familia, género y sexualidades en la Argentina a través del humor (1910-2010)*, Jornadas interdisciplinarias de la Universidad de San Andrés, Buenos Aires.
- Verón, Eliseo (2001): *El cuerpo de las imágenes*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.
- Verón, Eliseo (2003): “Televisión y política: historia de la televisión y campañas presidenciales” en Antonio Fausto Neto y Eliseo Verón (comps.) – Antonio Albino Rubim, 2003, *Lula Presidente. Televisión y política en la campaña electoral*, Sao Paulo (traducción, María Elena Bitonte).

Verón, Eliseo (2007) “La televisión, ese fenómeno “masivo” que conocimos, está condenado a desaparecer en *Mediamerica, semiotica e analisi dei media a America Latina*, Cartman Edizioni, Torino (versión traducida al castellano para Digitalismo.com).

ARTÍCULOS Y OTRAS FUENTES DE INFORMACIÓN

Bonacchi, V. (22 de febrero de 1999). La camiseta de la TV. Diario La Nación.

Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/128832-la-camiseta-de-la-tv>

Bonacchi, V. (7 de octubre 2001). Regreso con Gloria Para CQC. Diario La Nación.

Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/341031-regreso-con-gloria-para-cqc>

Como fueron las grabaciones. (20 de Octubre de 1999). Diario Clarín. Recuperado de

<http://edant.clarin.com/diario/1999/10/20/c-00501d.htm>

Dominguez, W. (21 de abril de 1999). El regreso del actor cómico de la nación. Diario

Clarín. Recuperado de <http://edant.clarin.com/diario/1999/04/21/c-00601d.htm>.

Duro de Domar - Verdadero o Falso – Andy Kusnetzoff – Segunda parte 19-10-12.

[Duro de Domar]. (2012, Octubre 19). Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=CZDFhHKqFs8>

Está bien asesinar a CQC (5 de Diciembre de 1999). Diario La Nación. Recuperado de

<http://www.lanacion.com.ar/163831-esta-bien-asesinar-a-cqc>

Fidel Castro habla con CQC en Bariloche, 1995 [Archivo General de la Nación].

(2015, mayo 27). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=vBUux4j_7DY

Me van a tener que ver en Volver. (1999, Marzo 30). Diario La Nación. Recuperado de

<http://www.lanacion.com.ar/133139-me-van-a-tener-que-ver-en-volver>

Montesoro, J. (20 de marzo de 1999). La leyenda continúa. Diario La Nación.

Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/131885-la-leyenda-continua>.

Pergolini bailando Chiquititas en CQC (1999) - El Rayo (2000). [Elrinconcito100].

(2013, marzo 9). Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=BqQFVpHYFZU&feature=youtu.be&t=218>