



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

Título del documento: Good show Molina: el humor y el falso documental en la televisión argentina, según Helmut Strasse y Alejandro Molina

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Luciana Candela Caputo

Germán Gordyn

Graciela Varela, dir

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



Good show Molina

El humor y el falso documental en la televisión argentina,
según Helmut Strasse y Alejandro Molina

Tesistas

Luciana Candela Caputo – Germán Gordyn

Tutora

Profesora Graciela Varela



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera Ciencias de la Comunicación
Tesina de grado
-Febrero 2016-



Good show Molina

*El humor y el falso documental en la televisión argentina,
según Helmut Strasse y Alejandro Molina*

Introducción	1
1. Conceptos preliminares	3
1.1. Antecedentes y aproximación a las diferentes tonalidades de humor en la televisión argentina	3
1.2. El falso documental	8
2. Caso I: La Argentina de Tato	12
2.1. Estructura del programa	12
2.2. Recursos y retomas discursivas: entre lo ficcional y lo real	14
<i>El viejo truco del archivo</i>	14
<i>Las miradas que ordenan</i>	20
<i>A ciencia cierta...</i>	21
<i>Metatelevisión</i>	23
2.3. La politización del humor y la ironización de lo político	27
2.4. Lo biográfico y lo autoparodiante	32
3. Caso II: Recordando el show de Alejandro Molina	36
3.1. Estructura del programa	36
3.2. Recursos y retomas discursivas: entre lo ficcional y lo real	36
<i>Lo serio y lo humorístico: dos capas del mismo programa</i>	37
<i>Entrevistas: testimonios fronterizos</i>	40
<i>Las dramatizaciones y la necesidad de mostrar todo</i>	42
<i>Los programas de espectáculo y su crítica</i>	44
<i>Arte y publicidad en televisión</i>	46
<i>Una vez más: lo científico es lo auténtico</i>	49
<i>Metatelevisión</i>	50
3.3. Lo autobiográfico en clave paródica	54
4. La construcción del espectador	57
Consideraciones finales	61
Bibliografía	64
Contenidos audiovisuales referenciados	68



“Yo no sé si los hechos relatados en este programa son reales (algunos he visto), medianamente reales o irreales, pero lo importante es que sirvieron para llegar al pueblo con gracia, con alegría, dándole un poco de felicidad a esta Argentina que tanto lo necesita. ¡Salud!”. *Carlos Saúl Menem*
(En *La Argentina de Tato*, programa N° 6)

Introducción

La presente tesina surge de la pregunta por los modos de hacer humor en la televisión argentina en la década del 90. Algunos programas, siguiendo una larga tradición, abordaron el humor desde una perspectiva sexuada, que implicó la exposición del cuerpo femenino, exagerando y anclando un estereotipo de mujer. Otros explotaron la lógica de lo absurdo y lo grotesco. También hubo productos televisivos que trabajaron sobre la realidad política, económica y social e hicieron uso del humor como vehículo de crítica bajo la modalidad del monólogo.

Pensando en el interés que generan las emisiones televisivas, nos encontramos con una en particular que desarrolló un formato diferente al de los tipos de programas mencionados. Se trata de *La Argentina de Tato* que sostuvo un formato vinculado al falso documental.

Sin embargo, la elección de parte de nuestro objeto de estudio comenzó antes: hace unos años, precisamente en 2011, supimos de una nueva emisión televisiva del canal *Encuentro*, llamada *Recordando el show de Alejandro Molina*. En ese programa humorístico que se presentó como *falso documental*, pudimos observar algunos puntos en común con *La Argentina de Tato*. A partir de esto, surgió la idea de analizar desde una perspectiva semiótica las dos emisiones para relevar su funcionamiento en tanto programas de humor televisivo, la existencia de marcas del falso documental, sus retomas discursivas y sus hibridaciones con otros géneros, para poder comprobar si una de ellas podría funcionar como condición de producción (Verón, 1987) de la otra.

El corpus por analizar está integrado por los seis programas de *La Argentina de Tato* (Canal 13, 1999) y los trece capítulos que conformaron *Recordando el show de Alejandro Molina* (Encuentro, 2011).

Para llevar a cabo nuestro análisis, recurrimos a conceptos teóricos que nos permiten abordarlo desde el enfoque discursivo. Recuperamos la noción de discurso, que entendemos, a partir de Verón (1987), como conglomerado de materias sensibles investidas de sentido; es decir, una configuración espacio-temporal de sentido, identificada sobre un soporte material; en este caso, dos producciones audiovisuales.



Consideramos entonces, que partiendo de productos (emisiones televisivas), apuntamos al proceso de producción de sentido, para así identificar, describir y analizar los mecanismos significantes y las gramáticas de producción subyacentes (Verón, 1987). También es nuestro interés revelar operaciones ficcionalizantes y autenticantes (del Coto, M.R. y Varela, G., 2012) y las modulaciones paródicas y satíricas, que nos permiten aproximarnos al funcionamiento del humor televisivo que apela a las estrategias del falso documental.

En primer término, rendimos cuenta de las características del documental y las apropiaciones que de él hace el falso documental. Proponemos identificar en nuestro corpus qué convenciones se rescatan y cómo se las presenta a partir de lo humorístico. Tomamos la concepción del falso documental como “parasitario” con respecto al primero, las modalidades del decir que supone y el tipo de espectador que construyen los programas cómicos que utilizan este formato.

Por medio de ejes específicos –relación discursiva con otros géneros, contrato de lectura sugerido, trabajo sobre la imagen y otros recursos estéticos, construcción de personajes, entre otros– comparamos los dos productos humorísticos a fin de analizar sus componentes satíricos y paródicos.

Algunas de las preguntas que realizamos en función del objeto elegido son: ¿qué entendemos por falso documental? ¿Cuáles son las apropiaciones que realiza el falso documental de elementos propios del documental? ¿Qué tipo de contrato de lectura establece con sus espectadores? ¿Cuáles son los juegos que proponen los programas del corpus entre lo ficcional y lo no ficcional/ “la realidad”? ¿A qué tipos de público interpelan?



1. Conceptos preliminares

1.1. Antecedentes y aproximación a las diferentes tonalidades de humor en la televisión argentina

Si tuviéramos que pensar en la función de un programa de humor, diríamos que es aquel que hace reír al espectador. Al humor solemos definirlo como lo opuesto a lo serio. Pensar sólo en este aspecto del hacer reír implica quedarse en la superficie del fenómeno y por eso, de acuerdo con Cristian Palacios (2013), preferimos la idea de *lo irrisorio*; es decir, ampliar la concepción y considerar un vasto dominio semiótico que incluye un modo particular de decir que construye un discurso que se desvía intencionalmente de lo que es considerado serio, en un contexto social determinado.

Para repasar las distintas clasificaciones que se han realizado en torno a los programas de humor de la televisión argentina, podríamos retomar la de Oscar Landi, quien postuló tres vertientes de carácter temático centradas en el contenido de los programas y sus relaciones intertextuales, según si se asocian al cine, el teatro, el circo criollo, la radio, el chiste de provincia y el *café-concert* o el teatro “*under*” (Landi, 1992).

En una línea similar, la ponencia de López Barros, C.; Ramos, S. y Varela, G. (2000) identifica los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos de los diferentes formatos englobados bajo la denominación de “humor televisivo”. Asimismo, señalan que en esa época la oferta de programación permite identificar “casos de heterogeneidad dentro de un mismo programa [...] donde conviven ‘propuestas centrífugas’, esto es, programas con fragmentos internos que tienden a alejarse de la estrategia enunciativa principal y a acercarse a obras propias de otros estilos.” (López Barros, C.; Ramos, S. y Varela, G.; 2000: 9).¹

Por su parte, la propuesta de Damián Fraticelli (2013) amplía y reformula la de Landi, y, basándose en Eco (1987), ubica tres momentos de los programas cómicos en la televisión argentina: el Paleo Humor, el Neo Humor y el Humor Post-televisivo.

El *Paleo Humor* estaría situado cronológicamente en la década del 60’ y sus programas más representativos fueron *Tato siempre en domingo* (1961-1969), *Viendo a Biondi* (1965-1974) y *La Tuerca* (1965-1974). En este primer momento, la televisión (la

¹ Y agregan: “Un sistema donde partes de *Videomatch* se acercan a *TV Registrada*, donde partes de *No hay dos sin tres* se acercan a *Cha Cha Cha*, donde partes de *Poné a Francella* se acercan a *Todo por dos pesos*, etc. Es oportuno agregar aquí otra tendencia de los últimos años: la superposición temática entre los diferentes programas.” (López Barros, C.; Ramos, S. y Varela, G., 2000: 9)

Paleo-Tv) en general, se esfuerza por no mostrar las marcas enunciativas, es decir, por intentar ser transparente en su forma de representación. El detrás de escena no se muestra, los actores actúan como si la cámara no estuviese filmando y la televisión intenta desaparecer como sujeto de la enunciación introduciendo al espectador en el universo de la ficción. En el caso del Paleo Humor, lo que predomina es el chiste que, según Freud (1905), se produce por la participación de tres sujetos: el que realiza el chiste, el que lo escucha y el sujeto que es burlado. Es decir, el capo cómico, el enunciatario espectador y el objeto de burla (que oscilaba entre personajes estereotipados como una vecina de barrio o la situación política del país). Uno de los recursos utilizados en este tipo de humor para construir su público espectador era la mirada a cámara que, a pesar de generar un efecto desficcionalizante, no implicaba el abandono del personaje por parte del capo cómico (siempre se mantenía en el terreno de la ficción), la cual procuraba un proceso de identificación.

El segundo momento que describe Fraticelli, corresponde al Neo Humor que se consolidó en la década del 80 y se extendió en la del 90 y principios de 2000. Se caracterizó por agregar lo picaresco a lo reidero y costumbrista del Paleo Humor. Entre los programas que representaron este tipo, podemos destacar *Rompeportones* (1998-1999) o *El nieto de Don Mateo* (1996-1997). En esta etapa la enunciación se vuelve reflexiva o autorreferencial, los actores ya no se esfuerzan por mantenerse dentro del régimen de la ficción, sino que la improvisación prepondera interrumpiendo la diégesis ficcional. Este momento de los programas cómicos también se asoció al llamado “humor sexuado” o “generizado” (Manavella, et-al. 2012: 1), es decir, aquel que ponía en el centro de la escena la figura femenina. Un ejemplo se observa en el segmento de “El Manosanta” (*No toca botón, Canal 11, Canal 9*, 1981-1987.) una especie de curandero protagonizado por Olmedo, quien con sólo tocar con sus manos las zonas afectadas de sus clientas voluptuosas lograba aminorar sus dolencias.

Como hemos mencionado, en el Neo Humor se apelaba en mayor medida a la improvisación y esto significó que perdiera importancia el aporte de lo novedoso propio del chiste, dejando lugar a que ganara terreno la chanza; es decir, el recurso basado en la palabra y en los juegos lingüísticos que eluden la razón crítica y posibilitan el acceso al placer (Freud, 1905).

El tercer momento pertenece al Humor Post-televisivo, iniciado en la década del 90 y con una continuidad hasta la actualidad, como es el caso de *Peter Capusotto y sus videos* (TV Pública, 2006-2016). Algunos ejemplos que podemos mencionar de este tipo son: *De la cabeza* (América TV, 1992-1993), *Cha Cha Cha* (América TV, 1993-1997),



Magazine For Fai (Cablín, TyC Sports, América TV, 1995-1999) y *Todo x dos pesos* (Azul TV, Canal 7, 1999-2002). Uno de los elementos constitutivos de estos programas es la utilización de parodias y pastiches tanto de géneros como de estilos televisivos y de otras producciones culturales. En el Humor Post-televisivo también se recurre a la sátira, pero a diferencia de la función moral que se persigue en el Paleo y el Neo Humor (corregir ciertos vicios del comportamiento humano), en este caso

“la sátira deslegitima todas las creencias morales desde donde se puede criticar. Pero esa destitución tiene una doble naturaleza, al mismo tiempo que subvierte sus principios los legitima por vía de una nostalgia autoconsciente que apela al sujeto para que se responsabilice emocionalmente con la realidad” (Fratlicelli, 2013: 531)

Otra característica que apreciamos en esta etapa es la utilización de los recursos del lenguaje televisivo, entre los que podemos mencionar: la toma directa, los efectos especiales, el uso de zócalos o *videographs* y la inclusión de la pauta publicitaria, con intenciones paródicas. A diferencia del Paleo y el Neo Humor, el Humor Post-televisivo no apela a la risa en *off* como índice del momento del chiste, sino que la incluye sólo con fines parodiantes. En este sentido, la ausencia de risas implica la inexistencia de una indicación precisa para el espectador, quien debe desarrollar una actitud reflexiva y decodificar cuáles son los guiños que los programas proponen.

Esta periodización de los programas cómicos no implica que al aparecer uno de los tipos se elimine el anterior, sino que pueden convivir en un mismo momento distintas modalidades enunciativas, a pesar de que alguna prevalezca por sobre las otras. De esta manera, podemos pensar que para la década del 90 en la televisión argentina predominaban los programas de Neo Humor, si bien nos permitimos ver la posibilidad de rastrear en *La Argentina de Tato*, esta multiplicidad de formas humorísticas, a partir de sus características composicionales.

Junto a *La Argentina de Tato*, se produjeron otros con formato similar que incluían principalmente *sketches*² y representaciones cómicas sobre situaciones de la vida cotidiana, así como también, cámaras ocultas y personificaciones caricaturescas de figuras políticas. También hubo otros que dieron inicio a lo que se llamó la televisión sobre la televisión, es decir, la metatelevisión: “programas que no son autorreferenciales, no atienden a sí mismos, sino que se ocupan de otros, de lo que, por fuera de ellos mismos,

² Se trata de un microformato cuya duración se extiende a no más de diez minutos, en el que intervienen varios actores y se plantea un relato. Por lo general, sigue la forma de una introducción, un nudo y un desenlace o más bien, un remate final, que suele ser insólito o inesperado para suscitar la risa del espectador.

los demás ponen al aire [...] un discurso que se ocupa de otro discurso [...] (Carlón, 2006: 280). Tal fue el caso de *Las patas de la mentira* (América TV, 1996-1997), *Perdona nuestros pecados -PNP-* (ATC, Canal 9, Canal 13, Telefe, 1994-2002) y *Televisión registrada* (América TV, Canal 13, Canal 9, 1999-2016). Todos ellos recopilaban errores de otros programas ya emitidos, como por ejemplo, actos fallidos, contradicciones del discurso de los personajes políticos, saltos de continuidad, errores ortográficos, frases sin sentido y *bloopers*.

En 1987, se emitió por ATC la película *La era del ñandú*, dirigida por Carlos Sorín. Contaba la historia de una droga, la BLOK-2, descubierta en el país, y que prometía juventud eterna. Durante sus casi cuarenta minutos de duración, mostró el rigor de la investigación sobre la supuesta sustancia, a través de diversos recursos propios del documental, como los testimonios de especialistas, quienes otorgan informaciones sobre el tema y dotan de verosimilitud al discurso. A su vez, empleó imágenes de archivo y un tipo de edición que avejentaba la cinta y creaba la idea de estar ante material histórico y verídico.

Ahora bien, a pesar del “efecto de real/ verdadero” que parecían transmitir sus imágenes, *La era del ñandú* es un producto ficcional que invita a la reflexión. Se puede plantear que constituye uno de los antecedentes discursivos de *La Argentina de Tato*, o siguiendo el enfoque de la teoría de los discursos sociales (Verón, 1987), como una de sus condiciones de producción. Ambos textos se apropian de elementos característicos del documental generando diferentes efectos de sentido. En el caso de *La era del ñandú*, el componente humorístico no se percibe tanto como en *La Argentina de Tato*, dado que las operaciones usadas colaboran en un efecto de verosimilitud (Steinberg, L., 2008).

Hubo también a lo largo de los años otras emisiones que recurrieron al falso documental en algunos de sus *sketches*. Tal fue el caso de “Deportes en el recuerdo”, una sección de *Videomatch* (Telefe, 1990-2004) que, para mediados de los noventa, recopilaba en clave paródica la supuesta historia de grandes figuras del fútbol mundial mediante falsas imágenes de archivo, las cuales eran presentadas en el estudio por Molfino y Vidaña (Pablo Granados y Pachu Peña). Este micro, dentro del recuerdo de la historia de jugadores inventados, incorporaba asimismo referencias a otras emisiones coetáneas (el programa de entretenimientos *Versus* o el reality *Fugitivos en la ciudad*, por ejemplo), como así también alusiones chistosas de personajes de la música, el espectáculo, la política y el deporte mundial.

En el ciclo de *Cha Cha Cha* (América TV, 1993-1997) encontramos además otros casos, específicamente, “El canillita cantor”, un pseudo-documental de la BBC que recrea



la vida apócrifa del canillita Ariosto Siliverti a través de dramatizaciones, material audiovisual que imita imágenes de archivo, un relator en voz en *off*, música y fotografías ilustrativas de contexto histórico. Las imágenes en sepia generan el efecto de antiguas. Actúa como parodia de los modos en que algunos documentales recuerdan la vida de personajes ilustres y leyendas urbanas. El otro ejemplo es *El ocaso de la Roberta Perfumo*, otro falso documental que cuenta la historia del naufragio de un barco con el mismo nombre por el año 1922. Incorpora al relato el testimonio de algunos supuestos sobrevivientes (se trata de material de archivo real pero intervenido, ya que son fragmentos de testimonios de otros documentales doblados para recontextualizarlos³ en un nuevo texto: el del hundimiento) y también apela a la explicación científica brindada por dos “oceanógrafos”. Este sketch es una parodia explícita a los modos de remitir a la tragedia del *Titanic*, a excepción de que en vez de que la nave se choque contra un iceberg, lo hace contra un león.

Si bien los ejemplos mencionados utilizan los recursos del falso documental, las propuestas de las emisiones humorísticas no se constituyen en su totalidad como tales, dado que forman parte de programas que reúnen *sketches* con diferentes formatos.

Por otra parte, respecto de la labor de Tato Bores en televisión, hemos relevado que se ha dado mayor difusión y tratamiento analítico a los diversos ciclos televisivos que protagonizó en relación a la novedad y riqueza de sus monólogos políticos, y no tanto al ciclo producido por sus hijos, luego de su muerte, *La Argentina de Tato*.

En tanto, en relación a *Recordando el show de Alejandro Molina*, numerosos artículos periodísticos⁴ refirieron su lanzamiento o realizaron entrevistas a su director, Juan José Campanella, y a su creador, Alejandro Dolina. El dato destacado de este seguimiento es que el programa fue presentado como “falso documental”, una serie de capítulos que recorrían las emisiones de “*El show de Alejandro Molina*, un programa que nunca existió”.

En 2011, año en el que se emitió, no existían en la televisión argentina otros

³ Se trata del procedimiento denominado *found footage*: “(...) con *found footage* se alude a una variedad de mecanismos que reutilizan imágenes de archivo interviniéndolas con herramientas ópticas o de digitalización; afectando la propia materialidad física del celuloide; o bien, por medio de un nuevo montaje que manipula el sentido (Sánchez Navarro, 2005).” (En: del Coto, M.R. y Varela, G., 2012: 24)

⁴ *El falso documental* (Clarín.com 22/04/2011)

http://www.clarin.com/extrashow/tv/falso-documental_0_467353412.html

El show de Dolina (La Nación online 16/03/2011)

<http://www.lanacion.com.ar/1357663-el-show-de-dolina>

Verdad y leyenda de un tal Molina (La voz del interior – suplemento Vos 23/04/2011)

<http://vos.lavoz.com.ar/content/verdad-y-leyenda-de-un-tal-molina>

Alejandro Dolina: el resplandor de una mente y sus recuerdos (Rolling Stone 7/10/2011)

<http://www.rollingstone.com.ar/1412726-alejandro-dolina-el-resplandor-de-una-mente-y-sus-recuerdos>



productos que apelaran a la utilización del falso documental como recurso humorístico, sino un conjunto variado de programas cuyos contenidos remitían o bien al entretenimiento, a través de concursos, o bien al humor absurdo, o bien a compilados de fragmentos de otras emisiones televisivas. Algunos de los que convivieron en pantalla con *Recordando el Show de Alejandro Molina* fueron *Duro de domar* (América TV, Canal 13, Canal 9, 2001-2015); *Peter Capusotto y sus videos* (TV Pública, Rock and Pop TV, 2006-2016); *Televisión registrada* (América TV, Canal 13, Canal 9, 1999-2016); *Peligro: sin codificar* (América TV, Telefe, 2008-2015); *Showmatch* (Canal 9, Canal 13, 2005-2012, 2014-2015).

Por último, dos tesinas de grado de nuestra Carrera abordaron cuestiones cercanas a nuestra indagación: la de Martín Eandi (2007), *La era del "mockumentary". Falsos documentales, hibridaciones y límites difusos entre la ficción y la no ficción en el audiovisual argentino*, que puede funcionar como una primera entrada temática al falso documental y la de Gustavo Desplats y Sergio Frías (1999), *Tato Bores: el humor político en la TV argentina (1957-1999)*, quienes analizan los diferentes ciclos televisivos de Tato Bores, haciendo hincapié en el tratamiento del humor.

De igual manera en que planteamos a *La era del ñandú* como antecedente de *La Argentina de Tato*, podríamos pensar a estos dos productos, a su vez, como posibles condiciones de producción de *Recordando el show de Alejandro Molina*; punto sobre el que volveremos más adelante, conforme desarrollemos el análisis.

1.2. El falso documental

Para poder conceptualizar el *falso documental*, es necesario realizar una primera indagación sobre el documental, al que una parte de la bibliografía consultada asigna la condición de género.

Si seguimos a Oscar Steimberg (1998), un género supone "una clase de textos u objetos culturales presentes en todo lenguaje o soporte mediático, que en su recurrencia histórica instituye condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social" (Steimberg, 1998:45). Se conforma como tal, "a partir de la estabilización de sus mecanismos metadiscursivos, cuando ingresan en una circulación establecida y socialmente previsible" (Steimberg, 1998:83). En el momento de vigencia de los géneros,

"(...) es general la validez de discursos que lo definen, señales que indican su presencia e indicaciones que guían su práctica [...]; serán definidos de manera similar tanto por los posibles espectadores como por sus productores; sus motivos clásicos serán reconocidos por los aficionados pero también por los indiferentes" (Steimberg, 2002: 103).

Podemos observar que estas dimensiones permitirían tratar al documental como un género, si bien, según el autor, las previsibilidades que instituye cada uno son de orden retórico, temático y enunciativo, y, por tanto, habría que pensarlo más bien como una infinidad de formas “relaciona[das] con múltiples esferas de la práctica social como la política, la educación, la ciencia o el arte” (Aprea, 2015: 65):

“En el seno de este amplio conjunto discursivo se despliega una serie de géneros bien establecidos como el documental etnográfico, de arte, de creación, institucional, militante, pedagógico o de difusión científica. Al mismo tiempo, en diversos momentos históricos se desarrollan estilos reconocidos dentro del ámbito de la cinematografía, como el Documental Social británico, Cine Ojo soviético, Cinema Verité, Cine Militante latinoamericano, el Direct Cinema, etcétera.” (Aprea, 2015: 65-66)

Para Bill Nichols (1997), el documental es una institución proteica conformada en un corpus de textos, un conjunto de espectadores y una comunidad de practicantes y de prácticas convencionales que son susceptibles a cambios históricos. Esta manera de considerar el documental no se limita a definirlo solo por su contenido, su estilo, su propósito, la forma o los métodos de producción, sino que tiene en cuenta su naturaleza cambiante como construcción social.

Entre algunas de sus características estables, hallamos la pretensión de objetividad frente a lo que se enuncia, el planteo de una referencia al mundo histórico partiendo de un problema por resolver y un texto expositivo-argumentativo en el que la palabra hablada es el sostén de la argumentación, la cual se refuerza con las imágenes y el sonido: “presenta un mundo cuya clase y naturaleza tomamos por congruentes y contiguas con el mundo en el que actuamos, en vez de considerarla como representación de una transposición imaginativa del mismo” (Nichols, 1997:290).

A su vez, la objetividad que se le atribuye opera a partir de un doble proceso de validación. En primer lugar, el carácter indicial de las imágenes y sonidos registrados produce una ilusión de referencialidad estrecha; y segundo, la diégesis de los documentales se presenta coincidiendo con una realidad previa al momento del rodaje; realidad sobre la que los productores tendrían limitadas posibilidades de control (Aprea, 2004). No deja de ser un discurso construido por un cineasta, un director y un equipo de productores y por ende, esa construcción demuestra su carácter ficcional, a pesar de presentarse como objetiva. Las imágenes nunca llegarán a mostrar “la realidad” y en ese sentido, la aparición del falso documental advierte sobre la crisis de representación de las imágenes o, más bien, sobre la insuficiencia de lo indicial de las imágenes como instrumento de demostración verídica.

Esta ruptura epistemológica (Nichols, 1997) que cuestiona la objetividad del documental, se manifiesta directamente en los falsos documentales a través de una falsificación evidente que busca dar cuenta, mediante la edición de las imágenes, que la realidad documentada no sería otra cosa que una mera construcción cinematográfica. Nichols plantea que el mismo documental es otro tipo de ficción, dado que:

"Tomando un texto aisladamente, no hay nada que distinga absoluta e infaliblemente el documental de la ficción. La forma paradigmática; la invocación de una lógica documental; la dependencia de las pruebas, el montaje probatorio y la construcción de un argumento; la primacía de la banda sonora en general, el comentario, los testimonios y las narraciones en concreto; y la naturaleza y función históricas de los diferentes modos de producción documental pueden simularse dentro de un marco narrativo/ de ficción" (Nichols, 1997: 54-55)

El falso documental nos plantea otro tipo de juego. Por un lado, retomando a Weinrichter (2004), encontramos que:

"el *fake* representa un caso especial, por lo que tiene de deliberado, en ese eterno combate entre lo ficticio y lo real que se ha librado históricamente en el interior de la institución documental: presenta un relato inventado que, a diferencia del cine de ficción habitual, imita los códigos y convenciones cultivados por el cine documental". (Weinrichter, 2004:69)

Craig Hight (2007) añade que se lo puede considerar como un texto que se apropia de los códigos y las convenciones del documental y que, por eso, podemos tomarlo como un "parásito" del mismo. En este sentido, el falso documental retoma algunos de sus elementos característicos para componer un texto nuevo que se puede entender como otro tipo de ficción. Así, desnaturaliza la forma de percepción del documental, porque prevalece en él el modo de lectura lúdico antes que el ético. Esto quiere decir que el modo de lectura del falso documental propone cierta reflexividad con respecto a sus propios procedimientos. En este caso, fomenta una conciencia crítica que busca un esfuerzo por parte del lector para identificar y captar su complejidad. El empleo de ciertos recursos que fingen su estatuto reclaman el reconocimiento participante del espectador (del Coto, M.R. y Varela, G. 2012).

Por su parte, Antonio Weinrichter (2005), tomando a Corner, remarca el carácter institucional del documental; es decir, su localización específica en el interior de sistemas políticos, económicos y sociales, el cual se distorsionó por "la adopción sensacionalista de la textura y el repertorio representacional del género por parte de los reality shows televisivos" (Weinrichter, 2005:71). Es decir,



"el *fake* y otras formas de apropiación de los formatos televisivos son una respuesta de los cineastas al secuestro de la realidad acometido por la institución televisiva; para ello, utilizan su misma estrategia, la confusión de fronteras." (Weinrichter, 2005: 71)

Considera además que "no sería una forma especialmente nueva para la teoría de los géneros, pues es posible englobarlo dentro de la categoría de la parodia, que imita los rasgos de su referente" (Weinrichter, 2004:69); lo cual nos recuerda la descripción que hace Craig Hight (2007) en tanto "parásito del documental", dado que el *fake* depende de los elementos constitutivos del primero para su propia existencia.

En ese juego que se permite realizar entre ficción y realidad, tiene una propuesta que invita a la reflexión sobre sus propios procedimientos, apelando a otorgar visibilidad a las herramientas mediante las cuales falsea el discurso. No sólo se anima a "desafiar" al documental, sino que genera un nuevo texto, con características específicas y elementos resignificados, que pueden llevar a su consideración en tanto una clase de textos o género: "la definición de un género pasa por la comparación y la oposición de sus rasgos con otro u otros que puedan confrontarse con él, en sus elementos constitutivos y aun en sus efectos sociales" (Steimberg, 2002: 103).

Dentro de esta discusión, preferimos, siguiendo a Hight (2007), considerar al falso documental como un discurso complejo que comparte tres características: surge de las distintas prioridades de los productores de ficción, se apropia de los estilos de representación de los códigos y convenciones del documental y requiere diferentes modos de lectura.

Si el principal objetivo de la mayoría de los documentales es generar un discurso verosímil, que sea creído por una comunidad de espectadores y que mantenga un lazo fuerte con una realidad objetiva, el falso documental por su parte, perseguiría como principal función, cuestionar la veracidad de las imágenes, proponiendo al espectador una recepción activa y reflexiva que posibilite decodificar los componentes lúdicos, paródicos y satíricos que pone en funcionamiento al interior de su diégesis.

2. Caso I: La Argentina de Tato

2.1. Estructura del programa

La Argentina de Tato fue un programa producido e ideado por Alejandro y Sebastián Borensztein (hijos de Mauricio Borensztein - Tato Bores) y emitido en 1999, por *Canal 13*.

Se trató de un supuesto documental lanzado por la televisión alemana que, a través de la recopilación de diversos materiales audiovisuales, intentaba reconstruir en el año 2499, la existencia de un país llamado *Argentina*, el que, para ese entonces, se encontraba extinguido. Un presentador introducía “las pruebas” encontradas por el arqueólogo Helmut Strasse, quien siete años atrás había descubierto ese territorio. Junto a ellas, se mostraban videos de archivo que permitían aportar indicios de las características políticas, económicas, culturales y sociales del país recientemente hallado.

Podemos estipular la existencia de tres órdenes temporales que conviven en este ciclo televisivo. El primero de ellos es el propio de la emisión del programa, es decir, 1999. A su vez, los acontecimientos relatados, el rastreo de los restos de la Argentina, suceden en 2499, o sea, en un futuro que descubre algo acontecido previamente (la desaparición de Argentina). Y como tercera temporalidad, encontramos la que registran los materiales de archivo de las diversas temporadas protagonizadas por Tato Bores entre 1962 y 1993, los cuales se compilaron en *La Argentina de Tato*, según la diégesis propuesta, para ilustrar las características de esa Argentina, la de Tato, ya que los videos se presentan en el programa como “pruebas recurrentes” entre los hallazgos de Helmut: “cintas de quien se hacía llamar el actor cómico de la Nación, que iluminan el camino”.⁵ Estas tres temporalidades dialogan en simultáneo y despiertan la atención del espectador en un vaivén constante entre el pasado, el presente y el supuesto futuro.

Comentamos que ese documental sobre la labor de Helmut Strasse trabaja con “hechos” que sucedieron en el pasado. Las imágenes de archivo se montan desde el “presente” de 2499, y, “es por eso que cuando un film de ficción quiere imitar a una película documental coloca frecuentemente a algún personaje hablando a cámara” (Beceyro, s.f.: 2). Así, este informe sobre la Argentina, cuenta con la participación de “especialistas” de todo el mundo, quienes a través de su “valioso y autorizado” testimonio

⁵ Palabras del presentador en el capítulo 3. Al parecer, los hallazgos recurrentes que probarían la existencia de Argentina, serían los videos de los programas televisivos de Tato Bores. Esta operación justifica la inserción del material de archivo en tanto homenaje a la trayectoria del cómico, a su incuestionable vigencia y, a su vez, guía argumentativa para el contenido del ciclo en su conjunto.



refuerzan los indicios sobre la existencia de dicho país.

En lo que refiere al nivel temático, los seis capítulos se articulan en torno a grandes temas que se presentan a partir de un disparador: algún descubrimiento de Helmut Strasse, un monólogo o sketch de Tato, o el testimonio de un experto. Por ejemplo, en el capítulo 2, Helmut encuentra el libro *La revolución productiva*, de Carlos Menem y Eduardo Duhalde, y explica (en alemán, doblado por un locutor) que si bien aún no saben en qué consistió, están seguros de que originó “una importante corriente migratoria, ya que la cantidad de pasaportes que hemos descubierto hablan de miles de ciudadanos que acudieron a nacionalizarse desde tierras remotas para sumar su esfuerzo en busca de un futuro venturoso”. Luego, aparece un fragmento del programa *Tato de América (1992)*, en el que dentro de un pasaporte gigante, se encuentra Alberto Martín interpretando a Monser Al Kassar, traficante sirio de armas y drogas, famoso en los años 90 por conseguir la nacionalización argentina en tiempo récord y de manera irregular.⁶ El fragmento da lugar a uno de los temas del capítulo en cuestión: el narcotráfico y la corrupción. Otros de los temas que abarca el programa son: la Justicia, las instituciones, la salud, la economía, las mujeres, la crisis educativa, el sindicalismo.

Las emisiones inician siempre con la misma presentación: un fragmento de un monólogo de Tato en el que advierte que “si algunos políticos y funcionarios siguen haciendo lo que están haciendo”, él “va a seguir jodiendo”, y alertando también acerca de la “máquina de cortar boludos”. Seguido a esto, aparece la presentación propia del informe de la televisión alemana, en donde a modo de explicación, se deslizan por la pantalla algunos párrafos en alemán,⁷ mientras un locutor traduce la línea que persigue el documental *La Argentina de Tato*: un resumen de las conclusiones del informe sobre un país llamado Argentina. Con un fondo de pantalla que muestra un mapa, en el que la zona geográfica donde habría estado ubicado el país aparece cubierta de agua, el presentador da inicio al capítulo. Luego, se van mezclando los hallazgos de Helmut, con los testimonios y materiales de archivo dándole cuerpo al contenido temático de las emisiones. Transcurridos algunos minutos, se intercala la presentación de *La Argentina de Tato*, que consiste en pequeñas escenas de los programas de Tato Bores con la cortina musical “Mattinata”, interpretada por Andrea Bocelli (misma cortina que tuvo el ciclo *Tato siempre en domingo – 1967*). Por último, en el cierre del programa, se vuelven a combinar

⁶ Al-Kassar, del poder a la cárcel y a Vanity Fair (Perfil.com 29/11/2014)

<http://www.perfil.com/elobservador/Al-Kassar-del-poder-a-la-carcel-y-a-Vanity-Fair-20141129-0041.html>

⁷ Aquí observamos que el prólogo es una retoma estilística de la saga *Star Wars*, ya que repite tanto los colores de la tipografía como los del fondo y el deslizamiento de las palabras por la pantalla, de abajo hacia arriba, con un efecto de profundidad.

fragmentos de ciclos televisivos de Tato; pero, en este caso, todos tienen un tinte festivo: la cortina acompaña este efecto enunciativo, una canción alegre en portugués, titulada “Elas por Elas” e interpretada por el grupo *The Fevers*.

Cabe destacar que en el transcurso de los capítulos también la música juega un papel importante, dado que de acuerdo con el tema general que se esté desarrollando, se muestran musicales de Tato Bores para ilustrarlo. Así, por ejemplo, en el capítulo 6 se profundizan las características del “ser argentino” y tras un monólogo de Tato, el musical “Soy lo que soy” refuerza esta idea.

Los elementos mencionados (presentador, voces autorizadas de especialistas, material de archivo, uso de la música con valor comentativo, discurso científico, participación de personalidades del mundo del espectáculo y la política, entre otros) nos permiten plantear que este producto televisivo trabaja el humor desde la matriz del falso documental.

2.2. Recursos y retomas discursivas: entre lo ficcional y lo real

Hemos puntualizado que el falso documental se apropia de los códigos y convenciones propios del documental. También hallamos en este estudio de caso, que *La Argentina de Tato*, dialoga con otros textos (periodísticos, científicos, publicitarios) sobre los que también ejerce una apropiación y resignificación.

Intentaremos dar cuenta de la conjunción de reenvíos discursivos que reviste un objeto significativo y sus múltiples efectos de sentido posibles, teniendo en cuenta que:

“es preciso pensar lo ficcional y lo no ficcional de modo relacional, considerar como claves interpretativas puestas en juego en cada caso la especificidad semiótica de los textos y, de modo particular, la especificidad de su circulación discursiva; esto es la serie de reemisiones discursivas que habilita y los metadiscursos acompañantes que regulan su recepción” (Varela, G. 2012: 34).

Nuestro objeto reúne características de un falso documental, pero no se circunscribe a un género específico, sino que se concibe como un híbrido, que retoma recursos ficcionales y de la no ficción, entendidos ambos como construcciones sociales en constante variación.

El viejo truco del archivo

La existencia de formatos híbridos, como los falsos documentales, apunta a un continuo diálogo entre los extremos de la ficción y la realidad:



“El término ‘híbridos documentales’ designa un formato de hechos y ficción asociado al género de los documentales. Incluye los documentales sobre naturaleza, los docudramas y otros formatos de televisión novedosos” (Hight, 2007:176)

Este intercambio permanente “incorpora elementos visuales que se asocian a imágenes grabadas (...) y consiste en capturar[las] (...) desde perspectivas ilimitadas y espontáneas, y con una calidad fotográfica baja de imágenes granuladas” (Hight, 2007: 183). La subversión de los códigos del documental demuestra “lo fácil que es falsificar estas modalidades de representación” (Hight, 2007: 176).

Los documentales se caracterizan por la utilización de guiones conclusos, sin dejar lugar para la improvisación. Tienen como objetivo dar respuesta a algún enigma inicial, reunir pruebas o información sobre un tema específico o demostrar alguna hipótesis. *La Argentina de Tato* responde a este tipo de guión, se pregunta: ¿por qué desapareció la Argentina? ¿Cómo fue ese país? Y a partir de este interrogante matriz, el programa se hilvana a fin de responderlo. El guión es totalmente creado para el texto en cuestión, incluso las declaraciones de los especialistas. Los materiales de archivo se adaptan perfectamente al tema que el presentador trae en cada programa y se intercalan con otros archivos audiovisuales o “testimonios autorizados”.

“En el documental clásico el recurso al archivo tiende a tener el mismo sentido que en esos fragmentos ‘documentales’ expositivos o esas secuencias de collage que, intercaladas en un relato de ficción, sirven para proporcionarle un contexto. Se trata siempre de producir un efecto de verosimilitud: legitimación histórica de la ficción o de la no ficción” (Weinritcher, 2005: 77).

A manera de ejemplo del uso de material de archivo como parodia a las operaciones autenticantes del documental, en el primer capítulo se muestra un testimonio de *Lord Homelander* (Alfredo Casero) quien cuenta que un comentario de Tato Bores podría haber desatado la Guerra de Malvinas. Seguido a esto, se muestra un fragmento del programa *Tato siempre en domingo* (1967), en el que Tato ironiza sobre la enseñanza del idioma inglés en el sistema educativo y critica la falta de practicidad con la anécdota de enseñar frases inútiles como “the pencil is red”, que es lo único que pudo decir en un encuentro que tuvo con un mandatario inglés. A continuación, aparece un registro audiovisual y fotografías de archivo histórico sobre las que un locutor en *off* explica que se trató de una protesta contra el régimen militar en la Plaza de Mayo, el 30 de marzo de 1982,⁸ mostrando la represión que sufrieron los ciudadanos.

⁸ El 30 de marzo de 1982 se realizó una marcha masiva, convocada por la CGT bajo la consigna “Paz, pan y trabajo” en la Plaza de Mayo contra el autoproclamado “Proceso de Reorganización Nacional”.



Imágenes extraídas de *La Argentina de Tato* programa n° 1.
Fotografías originales de Pablo Lasansky y Mario Manusia, respectivamente.
(Fuente: Gamarnik, 2012)

Luego, superpone otra imagen del 2 de abril de 1982, en la que la misma gente está viviendo al Gobierno que criticó 72 horas antes, dada la iniciativa de recuperación de las Islas Malvinas. Esta secuencia muestra, como otras tantas, juegos de hibridación entre lo ficcional (relato del especialista y monólogo de Tato) y lo real (archivos de video y fotos de acontecimientos históricos). A su vez, interpela al espectador buscando una complicidad crítica sobre la situación política del país en aquel momento y al mismo tiempo, ironiza sobre lo paradójico de la protesta y el apoyo social ambiguos a la Junta Militar. Otro detalle de este ejemplo, es que el locutor que aparece con voz en *off* en el fragmento, no aparece en ninguna otra parte del programa, es un locutor especialmente elegido para esa escena. La introducción de las imágenes de archivo de sucesos históricos suspende por un momento la diégesis ficcional, si bien es ésta la que prevalece en el contenido del programa.

Un documental cuenta algo que ha pasado y para eso recopila los restos de ese hecho sucedido.

“Trabaja, en consecuencia, con material de archivo: tomas, fotos o sonidos que pertenecen a esa época pasada. [...] Y trabaja con los restos de esos hechos en la memoria de la gente, es decir con los testimonios de quienes saben algo de eso que pasó hace tiempo” (Beceyro, s.f.:1).

En el capítulo 5 del ciclo, por ejemplo, *Olivia Newton John* (Cecilia Dopazo), una argentinóloga de la Universidad de Nueva Zelanda, explica -en inglés- que existió en la Argentina una figura llamada Duhalde, quien a pesar de los documentos encontrados, no se sabe qué cargos llegó a ocupar o cómo hizo para conseguirlos. Seguido a esto, un fragmento del programa *Tato al borde de un ataque de nervios* (1989) lo muestra en una entrevista telefónica con el entonces Presidente de la Nación, Carlos Menem. En la

supuesta conversación, Tato hace una referencia cómica acerca del triunfo de Duhalde como Vicepresidente: “el que no para de pellizcarse es Duhalde, no lo puede creer. Sacó la lotería de La Rioja”. Luego, la especialista agrega que “siendo gobernador, fue poseído por un extraño maleficio y este hecho habría llevado a los científicos a recurrir a especialistas para tratar el caso”. Aquí, entra en acción otro personaje, *Coty Nosiglia* (Alfred Hitchcock), otro argentinólogo de la Universidad de Columbia, que amplía el tema

de la maldición milenaria encarnada en los gobernadores de la provincia de Buenos Aires, la cual les impedía acceder a la Presidencia.

Una imagen de archivo del 24 de junio de 1999, presentada por el mismo personaje, relata un masivo exorcismo que se llevó a cabo en La Plata para romper la maldición. Este hecho existió, y fue precisamente como se indica en el programa, un



Imagen extraída de *La Argentina de Tato* programa N° 5.
Video original de ñ Alfred Hitchcock
estadounidense emitida entre 1955 y 1962 por CBS y NBC en la que
el director presentaba y comentaba una antología de películas.

intento de romper con el maleficio que, según cuenta la leyenda, en la noche de San Juan de 1883, sobre la piedra fundacional de la plaza Moreno de La Plata, una bruja de Tolosa celebró una fiesta de hechiceros, con el fin de maldecir a todos los que ocuparan la gobernación de la provincia para que nunca llegaran a la presidencia. El exorcismo de 1999, fue liderado por Manuel Salazar, un psicomentalista que pasó a la posteridad por este ritual, para romper el maleficio y ayudar a Duhalde a alcanzar la presidencia.

El video de *La Argentina de Tato* indica la fecha y especifica que se trata de un archivo, allí vemos al protagonista del exorcismo caminando sobre cenizas. Esta misma imagen fue la que apareció en diversas notas periodísticas de la fecha para ilustrar el acontecimiento.⁹

⁹ El brujo particular del Dr. Duhalde pidió calma a la gente y pide reelección (Mercedes Ya Noticias 10/1/2002)
<http://www.mercedesya.com.ar/noticias/30000812-el-brujo-particular-del-dr-duhalde-pidio-calma-a-la-gente-y-habla-de-reeleccion.htm>

Exorcismo nocturno para liberar a Duhalde de un viejo maleficio (Página 12 25/06/1999)
<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-06/99-06-25/pag12.htm>



Imágenes extraídas de *La Argentina de Tato* programa N° 5.

Otra vez, estamos frente a una momentánea suspensión de lo ficcional, dada por la presencia de imágenes de archivo históricas que relatan a su vez un acontecimiento con anclaje en lo real (tal vez porque, como otras tantas veces, “la realidad supera la ficción”). Sin embargo, esta “realidad” dura unos escasos instantes, porque el programa retoma la palabra del especialista Coty Nosiglia: “pero algo salió mal, ya que pocos días después la cara del gobernador Duhalde cobró una extraña y terrible expresión”. Nuevamente se introduce una referencia del campo cinematográfico: un fragmento de la película *El exorcista* (1973), protagonizada por Linda Blair, para hacer alusión a la extraña expresión de su cara. El especialista comenta que, quizás por “efecto contagio”, la maldición cayó sobre el Presidente Menem. *Olivia Newton John* aporta que, “sumergidos en la desesperación, los argentinos contratan a un famoso pastor que canta para multitudes que lo veneran.” A continuación, otro material de archivo muestra un recital de Palito Ortega cantando “Yo tengo fe” y la especialista relata que rápidamente las canciones de Palito hacen efecto espantando el demonio de los cuerpos del gobernador y del presidente y les devuelven inmediatamente la sonrisa: se pone en pantalla imágenes de un acto político en donde se ve abrazados a Menem, Duhalde y Palito, mientras se narra “el agradecimiento al cantante por haber roto el maleficio”.

Por último, la secuencia cierra con la participación de Palito Ortega en uno de los programas de *Tato de América* (1992) mientras cena con él y responde en toda la entrevista, con citas de sus populares canciones.



Imágenes extraídas de *La Argentina de Tato* programa n° 5.



Imágenes extraídas de *La Argentina de Tato*,
programa N° 5

El falso documental puede apropiarse y subvertir códigos del documental a partir de la parodia o la sátira. En el ejemplo citado, consideramos que prevalece la parodia, que se trata de un fenómeno de intertextualidad, dado que efectúa una superposición de textos, “una articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un enganche de lo viejo en lo nuevo” (Hutcheon, 1981: 177).

Así, como mencionamos, se conjugan en esta secuencia materiales de archivo en permanente articulación con el texto parodiante. Un elemento para destacar es la multiplicidad de referencias cruzadas entre los componentes reales y ficticios; por ejemplo, el segmento de la serie de Hitchcock aparece para referenciar que “romper el maleficio salió mal”; es decir, no resultó como se esperaba. El video que retoma el programa presentado por Alfred Hitchcock, además, conserva la cortina musical original “The Funeral March of a Marionette”, de Charles Gounod (casual o “causal” título para el tema expuesto).

Las miradas que ordenan

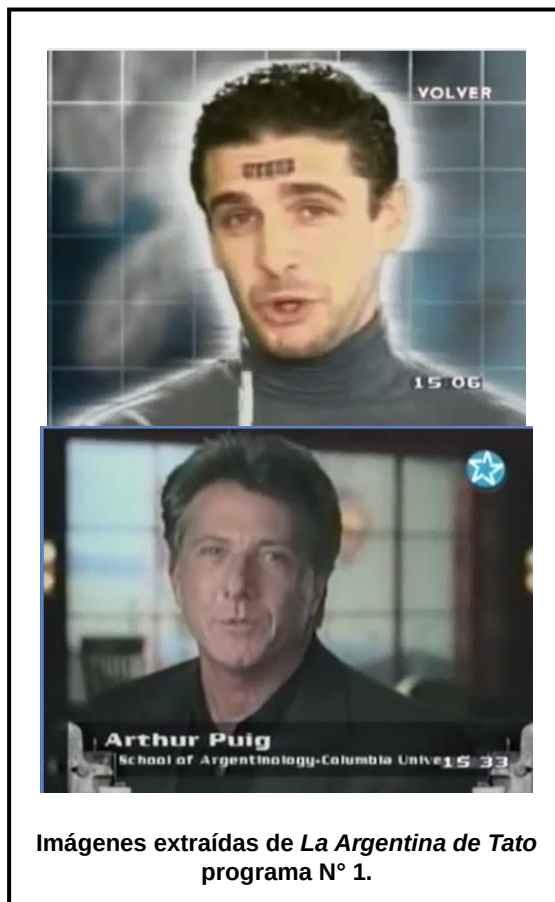
Dentro de los elementos constitutivos del documental, se encuentra el rol del presentador, quien organiza su estructura general y articula la combinación de imágenes, testimonios y archivos audiovisuales. La mirada a cámara actúa como índice de referenciación; es decir, desficcionaliza el discurso constituyéndose en una operación autenticante.

En *La Argentina de Tato*, el presentador, encarnado por Leonardo Sbaraglia, expone el hilo conductor del informe sobre Argentina en castellano, pero con un acento de España, claramente perceptible. Al tratarse de un producto humorístico que utiliza como recurso el falso documental, la mirada a cámara del presentador y el pretendido “discurso de sobriedad” (Nichols, 1997) se transforman en un

discurso burlón, que no rompe la diégesis ficcional, sino que actúa como una marca enunciativa parodiante de los índices de lo real que pretenden mostrar los documentales clásicos.

Si traspolamos los aportes de Verón (1983) acerca de las características del presentador de noticiero informativo al ámbito del documental, veremos que “a partir del momento en que la mirada de un presentador-enunciador se fija sobre el espectador un cambio importante tiene lugar: el eje se convierte en el pivote alrededor del cual se organiza el noticiero televisivo” (Verón, 1983: 55). Cuando el presentador mira a cámara genera en el espectador la sensación de que está ahí, lo ve y le habla. (Verón, 1983). Conforme avanzan los capítulos de *La Argentina de Tato*, el discurso del presentador evidencia en mayor medida este componente paródico: el énfasis en la locución y la exageración gestual invitan constantemente a reírse de la solemnidad de las enunciaciones prototípicas del documental.

Por lo menos, dos personajes más, en su carácter de especialistas y a través de sus testimonios, cumplen indirectamente la función de presentar algún material temático,





si bien esto no anula la tarea del presentador principal. Se trata de personalidades consagradas en el mundo del cine y sus intervenciones suponen imágenes de archivo descontextualizadas, en su idioma original, que en *La Argentina de Tato* aparecen falsamente doblados: el mencionado *Coty Nosiglia* (Alfred Hitchcock), que, como señalamos en el apartado anterior, presenta las imágenes de archivo del exorcismo en La Plata; y *Arthur Puig* (Dustin Hoffman) que, en el capítulo 1, mirando a cámara, se lo hace teorizar sobre la corrupción como causa de la desaparición del país: da lugar a un archivo de Luis Barrionuevo, el líder sindical que propuso “parar con la corrupción y dejar de robar por dos años”. La elección de estas personalidades rápidamente reconocibles como asimismo, los nombres famosos y falsos que se les atribuyen ponen al descubierto la intención paródica que busca advertir sobre la facilidad de falsear discursos de sobriedad; es decir, ponen al desnudo los recursos de la mirada a cámara y los testimonios y se burlan de modo lúdico, pero también en cierto sentido crítico, de las modalidades de enunciación y supuesta objetividad del documental.

A ciencia cierta...

El cine documental se emparenta con otros sistemas de no ficción (ciencia, economía, política, asuntos exteriores) que en conjunto constituyen los discursos de sobriedad: “Estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental (...) Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente” (Nichols, 1997: 32).

El falso documental en su mímesis del proceso de producción del documental, incluye este tipo de discursos como argumentos probatorios de lo mostrado. Si tuviéramos que pensar en un documental representativo de la televisión de la década del 90, seguramente orientaríamos la mirada hacia *La aventura del hombre*. Ese ciclo que abarcaba un recorrido por diversas geografías del país y del mundo, se originó comenzados los años 80 y se extendió hasta 2000. Sin dudas, una de las entrañables características del programa, fue la locución. Rastreamos que en *La Argentina de Tato*, cada vez que se relata un descubrimiento de Helmut Strasse, la voz que realiza la locución es justamente la de Luis Garibotti, quien fuera el locutor de *La Aventura del hombre*, entre 1995 y 2000.

La estética global de *La Argentina de Tato* sigue la lógica del documental y si recordamos que se trata de un informe que data de 2499, reviste la peculiaridad de incorporar elementos futuristas. Observamos entonces que los especialistas y el

presentador tienen códigos de barra en su frente, como algunas películas de ficción científica.



Imágenes extraídas de *La Argentina de Tato* programa n° 4 y n° 5 respectivamente.

Las teorías que ofrecen los especialistas dan cuenta de diversas características del “ser argentino” –la organización social, económica, cultural y política del país– y se valen de los “hallazgos” de Helmut, el arqueólogo, los cuales funcionarían como comprobaciones empíricas. Este recurso de los especialistas se ubica dentro de lo que se denomina “intertextualidad falsa” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999); es decir, la invención de referencias, citas y autores de obras inexistentes, para buscar legitimidad y credibilidad en las opiniones de “los expertos”.

“La entrevista constituye el elemento básico de la modalidad interactiva. En muchos documentales proporciona una buena fuente de información o sirve para que un experto ratifique y otorgue autoridad a lo que se cuenta en el film. Los falsos documentales (...) gustan de simular entrevistas de este tipo incluso utilizando personajes reales” (García Martínez, 2006: 315).

Como hemos mencionado, los especialistas que dan su testimonio son oriundos de diversos países. Una estrategia utilizada al respecto es respetar el “idioma original” o el “acento” en el que estos personajes hablan, apelando al doblaje o al subtítulo. Así, por ejemplo, *Magdalena De Beauvoir* (Magdalena Ruiz Guiñazú) de la *École d'argentinologie Le Sorbogne*, habla en francés y en sus apariciones se subtitula su discurso; el *General Kristhoper Garmaz* (Antonio Garmaz) un comandante de la OTAN, es croata y su discurso se subtitula; así con muchos casos de idioma inglés, alemán, italiano y portugués. El procedimiento logra efectos humorísticos: se trata de personalidades conocidas del mundo del espectáculo y el periodismo argentino que representan especialistas inexistentes y ajenos a sus profesiones, lo cual potencia los componentes paródicos y los registros lúdico, irónico o auto-irónico.



Metatelevisión

La Argentina de Tato trabaja su contenido con elementos de lo que se ha dado en llamar *metatelevisión*; es decir, “discursos que se ocupan de otros discursos”, o bien, “la televisión sobre la televisión” (Carlón, 2006).

Al ser un programa homenaje de los 30 años de Tato Bores en la televisión, se trata de un discurso autorreferencial. No obstante, a lo largo del desarrollo de las emisiones, también apela constantemente a la inclusión de otros textos de la TV provocando el recuerdo, la risa, o bien, se sirve de ellos para criticar los modos de hacer televisivos. Veamos algunos ejemplos.

En el capítulo 3, podemos apreciar un fragmento del programa *Tato en busca de la vereda del sol* (1990), en el que en un *sketch* aparece participando *Bárbara don't worry*, emblemático personaje de Antonio Gasalla, que condensa la perfecta fusión entre Mirtha Legrand y Susana Giménez y parodia sus modos de hacer televisión, por ejemplo, la entrevista a personalidades famosas sobre temas de actualidad con cierta tendencia al contenido banal y poco profundo, relacionado con la moda y el consumo. En el fragmento mencionado, *Celia Cruz* (Antonio Gasalla), una descendiente de argentinos, presenta a *Bárbara* como “una mujer que fue muy importante en la televisión”. Seguidamente se la muestra cenando con Tato, mientras hablan de los métodos a los que ella recurre para bajar de peso, los efectos laxantes de unas píldoras para adelgazar, comentándolo de manera “fina y muy delicada”.

En todo el capítulo suceden múltiples e interesantes referencias intertextuales. Anteriormente a la participación de *Bárbara* y la especialista *Celia Cruz*, se presenta otro antepasado argentino: una maestra, quien también es personificada por el mismísimo Antonio Gasalla. En el medio de estos *sketches*, *Rupert Pfortner*, otro descendiente “de la rama de la familia que vive en Alemania y niega sus orígenes”, brinda testimonio sobre la existencia de un país llamado Argentina y curiosamente este personaje también es Gasalla. Para cerrar estos cruces, aparece un archivo en donde, esta vez, Tato Bores es entrevistado por *Bárbara don't worry* en su propio programa y conversan sobre cómo ve Tato el futuro del país. Los reenvíos discursivos que se observan en el pasaje mencionado, dan cuenta de operaciones humorísticas tendientes a mostrar un juego de remisiones mutuas de las producciones de estos dos capo cómicos icónicos de la televisión argentina.



Imágenes extraídas de *La Argentina de Tato* programa N° 3.



Fragmento del sketch *El mundo de Gasalla* (1987-1990), en: *La Argentina de Tato*, programa N° 3.

En los ochenta, proliferaron los programas de entretenimiento. Un ejemplo emblemático que recordamos es *Atrévase a soñar* (Canal 9, 1987-1991), conducido por Berugo Carámbula, en el que los participantes jugaban con las coincidencias de marcas y que popularizó el famoso “Alcoyana-Alcoyana/Capri-Capri”, el que forma parte del reservorio de disponibilidades expresivas de los argentinos, ya que seguimos pronunciando esas frases para referenciar una coincidencia. También podemos mencionar

Hola Susana (ATC, 1ª temporada, 1987), el cual daba inicio a la carrera televisiva de la “diva de los teléfonos” y que combinaba entrevistas en el piso con concursos telefónicos por grandes premios.

En el juego de reenvíos que propone lo metatelevisivo de *La Argentina de Tato* se destaca una serie de *sketches* que versan en torno a este género: “Perdóneme señor, ¿qué regalan en este programa? (...) prendas, premios, preguntas, sorteos, regalos. Ergo ¿qué es lo que uno debe hacer para llevarse algo?” Estas palabras inician una secuencia de *Tato diet* (1988) y que se muestra en el capítulo 2, de *La Argentina de Tato*, a las que Tato responde que no se regala nada, a lo cual su interlocutor remata: “¿Cómo no regalan nada? ¿Nada de eso? ¿Y dónde está la gracia?”.

Este segmento crítico se refuerza con otra parodia, esta vez de *Tato, la leyenda continúa* (1991), sobre un supuesto programa de entretenimientos, llamado “A morir por la casetera”. Su conductor lo propone como una oportunidad para divertirse, “pasar un rato agradable y en definitiva repartir hermosos premios que es el espíritu de la televisión, o lo

que es lo mismo, el espíritu de la televisión”. A un costado se encuentra el cómico, quien observa preocupado el devenir de ese programa en el que abundan los chistes fáciles y las burlas hacia los participantes. A continuación, se presenta el juego: una ruleta rusa. Aquí encontramos una retoma del discurso publicitario: tanto la marca del revólver, como la de las balas se promocionan del mismo modo como se lo hace habitualmente en los programas televisivos, a través de la voz de una locutora después del pie que da el conductor. El juego cómico se centra en los nombres de marca: el revólver lo importa y distribuye “Matarino hermanos, de Suipacha 136, entregas a todo el



Imágenes extraídas de *La Argentina de Tato*
programa n° 2.

interior del país”, y está cargado con una “auténtica bala Boleta, la bala que no falla”. En este caso, se satiriza sobre cómo la televisión no encuentra límites a la hora de entretener: la hipérbole en la que el participante se dispone a jugar hasta su propia vida

por un premio, alerta también metafóricamente sobre “la muerte de la buena televisión”.

Otra escena acentúa la idea de la televisión vulgarizada. También en tono satírico, –que “tiene por objetivo corregir ciertos vicios e ineptitudes del comportamiento humano ridiculizándolos”, [corriéndose] “de la intención burlona para plantear una función social y moral” (Hutcheon, 1981: 177)– Tato, vestido como don Quijote, enuncia las siguientes palabras:

“Si los pueblos no se ilustran, si no se vulgarizan sus derechos, si cada hombre no conoce lo que vale, lo que puede y lo que se le debe, nuevas ilusiones sucederán a las antiguas y después de vacilar algún tiempo entre mil incertidumbres, será tal vez nuestra suerte mudar de tiranos sin destruir la tiranía”

El párrafo es una cita textual de “El contrato social” de Rousseau (1762), traducido por Mariano Moreno en 1810, y nos parece que hace hincapié en la descalificación del consumo televisivo acrítico. Como cierre de esta propuesta metatelevisiva, el programa utiliza un musical que no casualmente formó parte del ciclo *Tato, que bien se TV* (1984), que con la base de la canción



Imagen extraída de *La Argentina de Tato* programa N° 2.

“Esto es bárbaro, no tan bárbaro”, constituye una crítica al rating y a los programas vacíos de contenido.

Desde otra perspectiva complementaria, podríamos mencionar que esta escena conforma al mismo tiempo una crítica a algunos vicios políticos del devenir histórico-social de nuestro país: Tato-Quijote, asumiendo las palabras de Rousseau, como metáfora del fin de la dictadura y el advenimiento de la democracia en su contexto de emisión (*Extra Tato*, 1983); resignificándose cuando se vuelve a integrar en *La Argentina de Tato* (1999), en un año electoral.

Ahora bien, otro elemento propio de lo metatelevisivo es el que consiste en revisar los errores, los saltos de continuidad, los *backstages* y *bloopers* de otros discursos. En este sentido, en el sexto y último programa de *La Argentina de Tato* hay un extenso recorrido por los *backstages* de algunos de sus programas: a la par que se muestran los errores tanto de Tato como de los actores que coprotagonizaron las diferentes escenas, el texto pone en evidencia sus marcas de enunciación:

“La enunciación es la capacidad que tienen muchos enunciados de plegarse en ciertas partes, de aparecer aquí o allá como en relieve, de mostrar una fina película de sí mismos que lleva grabadas algunas indicaciones de otra naturaleza (o de otro nivel), concerniente a la producción y no al producto, o bien, si se lo prefiere, inscriptas en el producto por el otro extremo. La enunciación es el acto semiológico por el cual algunas partes de un texto nos hablan de ese texto como un acto” (Metz, 1991: 21)

La Argentina de Tato recupera partes representativas de los archivos correspondientes a los ciclos de Bores; cuando también pone en escena secuencias de su producción (los detrás de cámara de esos fragmentos rescatados) ostenta asimismo un gesto autoirónico, autoparodiante.

A su vez, realiza otra operación de explicitación de su proceso de producción, dado que en el último capítulo, Natalia Oreiro, quien interpreta a *Evangelina Salazar*, una argentinóloga de la Universidad de Maradonia, responde a la pregunta sobre la desaparición de la Argentina con un simple “no sé” y acto seguido, lanza una pregunta al aire “¿está bien?”, a la que una voz desde detrás de cámara le responde “sí...”. Este diálogo, creemos, ironiza sobre la construcción discursiva que supone todo documental y su pretendida objetividad: hay un productor que aprueba o avala los dichos de una supuesta especialista, hay una puesta en escena, la especialista convocada en el programa para validar las teorías que se proponen, no sabe.

2.3. La politización del humor y la ironización de lo político

Si repasamos *La Argentina de Tato*, encontramos que trabaja numerosos temas: la crítica a la televisión, la crisis de la educación, la violencia, el deterioro del sistema de salud, la precarización laboral, la actuación de los sindicatos, los infortunios de los jubilados, la ideología y hábitos de la clase media, la corrupción, los avatares de la economía; todos ellos se desprenden de una matriz: el ser argentino y la realidad socio-política del país.

El humor político de los ciclos de Bores se manifestó fundamentalmente a través de sus famosos monólogos, *sketches* satíricos que recreaban de manera absurda u onírica alguna situación del contexto nacional, además de dar oportunidad de “actuar” a los propios protagonistas del espectro político de la década del 90. Al calor de la denominada “espectacularización de la política”, desfilaron por el set de filmación Raúl Alfonsín, Carlos Menem, Domingo Cavallo, Luis Barrionuevo, Saúl Ubaldini, entre otros, y haciéndolos partícipes cómplices, se los invitaba a comer *spaghetti*, brindar con *champagne*, recibir chistes y humoradas que los criticaban.



Para ellos, asistir a estas emisiones implicaba una forma de conseguir pantalla, llegar a los espectadores que reunía Tato, mostrar también la otra cara del político, la más “amable” y menos visible, posicionándolos del lado de las “personas comunes”, que hacen y se ríen de lo mismo que nosotros, que llevan vidas parecidas a la de cualquier argentino de clase media, que come tallarines los domingos:

“también los ciudadanos pueden emplear el humor contra los gobernantes y estos quieren siempre tener cerca y de su lado a los humoristas (Menem, presidente argentino durante la década del 90, asistía regularmente y participaba aún a riesgo de caer en lo ridículo en el programa de humor político de Tato Bores, inaugurando así una práctica que tuvo sucesores hasta la actualidad). (Flores 2014:72)

El espacio televisivo se constituye entonces en arena propicia para vehicular críticas hacia la coyuntura, y para el político, es una forma de acceso masivo que no le suscita ningún tipo de esfuerzo; en este caso, el programa hace que ingrese en la casa del espectador sin siquiera pedir permiso. Este intercambio de “favores” se hace explícito en algunos pasajes de los ciclos televisivos que recupera *La Argentina de Tato*. Por ejemplo, en el capítulo 2, Carlos Menem se sienta a cenar con Tato y le pide hacer una rendición de cuentas: le presenta la deuda que tiene Tato con él, por haberle dado “palos con el tema de la Ferrari y la avispa”.¹⁰ Tato le dice que es cierto, pero que también es cierto que cuando Menem le pidió que le diera “con un caño” al Dr. Alfonsín, él lo hizo y no recibió el cheque. Enseguida Menem le dice que entonces la cuenta está saldada.

A lo largo de las emisiones, hay dos figuras icónicas de la política argentina de los 90 que se vuelven recurrentes y por esta razón, decidimos tomarlas a modo de ejemplo y constituir las en objeto de análisis: Carlos Menem y Domingo Cavallo.

Entre sus primeros hallazgos, el arqueólogo Helmut Strasse, se pregunta quién gobernaba las instituciones de la Argentina. Como pruebas, muestra dos fotos de los posibles últimos presidentes que tuvo el país y se repregunta:

- “¿Tal vez esta persona?”

¹⁰ En diez años se consolidaron verdaderos monopolios en nichos de programación (*La Nación* 22/08/1999)
<http://www.lanacion.com.ar/150550-en-diez-anos-se-consolidaron-verdaderos-monopolios-en-nichos-de-programacion>



Imagen extraída de *La Argentina de Tato*
programa N° 1.

“- ¿O esta otra?”



Imagen extraída de *La Argentina de Tato*
programa n° 1.

Como podemos observar, ambas fotografías corresponden a Menem, el juego de mostrar las imágenes como si se tratara de dos personas diferentes constituye un recurso irónico para polemizar sobre las dos corrientes ideológicas que se fusionaron en la misma persona: Menem, el caudillo federal que prometía “revolución productiva”, y Menem, el presidente neoliberal que privatizó el país.

Un recurso similar podemos observar en otro archivo de Helmut en el capítulo 2, en el que explica: “Al rompecabezas que fue la clase dirigente argentina, se suma un nuevo enigma, el de dos hermanos mellizos: Rico y Aldo. Rico, un coronel que encabezó dos rebeliones armadas contra gobiernos democráticos, y Aldo, un demócrata ferviente amante de la democracia y de los niños. Dos mellizos enfrentados tan antagónicos como sorprendentes. Un verdadero jeroglífico sin respuesta”



En el caso de Menem, no sólo participó de los programas de Tato Bores en su carácter de Presidente, sino que también protagonizó un *sketch* en el que interpretó otro personaje: *Carlos Saúl Menem VII*, un pariente de quien fuera Presidente de los argentinos, recibiendo a Helmut en su quinta presidencial reconstruida en Europa. Allí, en un interesante diálogo, en el que Helmut habla en su idioma nativo, el alemán, y *Carlos Saúl Menem VII*, inglés, recordaban a su antepasado y su paso por la política.

Carlos Saúl Menem VII, sorprendido por el hallazgo de que un pariente suyo haya llegado a ese cargo, pregunta insistentemente: “Profesor Strasse, usted que sabe tanto sobre este presidente, confíeseme una cosa: ¿logró o no logró la reelección? Dígamelo, dígamelo... ¡oh sí!, quiero saber si gobernó hasta el 2000 ¡dígamelo por favor, dígamelo por favor!”.



En el caso de Cavallo, registramos varias apariciones y referencias. Una de ellas es cuando asiste a la cena con Tato, fragmento del programa *Tato, la leyenda continúa* (1991), en *La Argentina de Tato*, capítulo 4. Mientras el cómico con una calculadora hace un balance de la recaudación de su restaurante, ingresa Domingo Cavallo, en ese entonces Ministro de Economía de la Nación. Se sientan a la mesa y Tato le cuenta una anécdota sobre la convertibilidad y el poco valor de los australes. Cavallo retruca: “Yo no vine para que me siga haciendo chistes, porque ya hizo muchos durante el año”. Tato

responde: “Sí, tiene razón señor Ministro, me pasé todo el año tomándole el pelo, eh... perdón, es una forma de decir”. Este ejemplo, evidencia la mezcla de las esferas de la política y el espectáculo y evidencia también las funciones que cumple el chiste: hacer reír y hacerlo público, frente o enfrentando al poderoso:

“Un ejemplo podría ser el humor político de Tato Bores: por eso fue censurado, y no sólo por el poder obscuro de la dictadura, sino también en democracia. Es por el mismo motivo que los dirigentes fueron a sus programas, los mismos que fueron objeto de risa y escarnio: para no quedar fuera del juego, para no ser objeto de risa sino sujetos. Esto también le quitó fuerza revulsiva” (Flores, 2014: 279).

Cavallo le dice que justamente asistió al programa porque como “le dio de comer todo el año”, esperaba que esa vez, Tato le diera de comer a él. Para profundizar en la figura de Cavallo, se acude nuevamente a Helmut quien halla un monumento “a la cabeza que perpetró la economía popular y el plan de convertibilidad”, y se ironiza sobre un supuesto homenaje a la cabeza calva o a otra parte del cuerpo. Se postula como hipótesis que el plan podría haber sido el motivo del final de los argentinos...

El recurso de imágenes de archivo se usa otra vez; en este caso se muestra a tres personas distintas como posibles hacedores del plan de convertibilidad y se plantea la teoría de que se trató de una cabeza calva: Domingo Cavallo, Álvaro Alsogaray y Carlos Menem (calvo).

Una cuestión que merece ser mencionada es que el orden temático que se abarca en los programas de Tato Bores reviste cierta atemporalidad, dado que trata temas comunes y transversales a cualquier época de la historia argentina. En este sentido, podemos proponer la hipótesis de que la recepción de *La Argentina de Tato* podría concordar siempre con el presente en el que se lo lea. No obstante, hay en los capítulos referencias a ciertos acontecimientos específicos, que presuponen el conocimiento del espectador para su decodificación y



Imágenes extraídas de *La Argentina de Tato* programa n° 4.

consecuente efecto humorístico.

2.4. *Lo biográfico y lo autoparodiante*

La palabra autobiografía, se compone de tres segmentos “auto”, “bio” y “grafía”, es decir: un yo, una vida y la práctica de una escritura. Sin embargo, el advenimiento de nuevas tecnologías y, en consecuencia, de nuevos géneros y soportes, han corrido las fronteras de circunscripción autobiográfica, propiciando el surgimiento de otras prácticas de inscripción de subjetividades que transgreden los límites literarios (Renov, 2011).

En el cine documental, estas prácticas que “se construyen sobre nexos indexicales, desde el comentario en *off* del autor hasta imágenes de su entorno filmadas por él o documentos domésticos de tipo fotográfico, fílmico o escrito” (Cuevas, 2005:223-224) incluyen marcas referenciales o recreaciones ficcionales de acontecimientos.

En nuestro objeto de estudio, hallamos una tríada de operaciones vinculadas a lo biográfico. En primer lugar, el programa persigue presentarse como un homenaje al paso de Mauricio Borensztein, en el personaje de Tato Bore, por la televisión argentina; es decir, la totalidad del programa se constituye como una antología de su obra, una recuperación de su vida artística. Los productores/editores son sus hijos, que al decir de Cuevas (2005), cuando trata el documental en primera persona, también:

“se acerca[n] a las imágenes recogidas en un tiempo anterior y realiza[n] una labor de selección, yuxtaposición y comentario que constituye propiamente un segundo ejercicio de memoria, en el que se adensan y amplifican los registros diarios grabados a través del tiempo. La estructuración final de las imágenes y sonidos, el añadido de la música y sobre todo del comentario en *off* otorga así al producto final una espesura expresiva propia...” (Cuevas, 2005:228)

Por otro lado, el mismo Tato en sus programas apelaba irónicamente a una autorreferencialidad constante; es decir, construía en forma indirecta su biografía. Si entendemos que la parodia es el procedimiento que se caracteriza por la desviación de sentido por cambio de tema o por cambio de asunto con función cómica (Genette, 1989), vemos que esta construcción autobiográfica se trataría más bien de una construcción autoparódica. Por ejemplo, en la primera emisión, se muestra un monólogo en el que Tato recuerda sus 30 años “metiendo libretos debajo de su peluca” y en el recorrido, ejemplifica que él ya hacía televisión cuando “no existía el yogur, ni la televisión a color, ni Maradona”. En el mismo capítulo, se reconstruye su biografía a través de videos caseros de sus presentaciones en el ámbito teatral, fotografías familiares, tanto recuerdos del Tato “personaje” como del Tato “persona”.

En tercer lugar, por último, en esa reconstrucción del seno familiar del protagonista del ciclo, se incluye a sus hijos, creadores del programa: los hermanos Alejandro y Julián Borenzstein, quienes, en tanto realizadores, se parodian a sí mismos al aparecer primero en una foto cuando eran niños, seguida por otras de su supuesta adultez, ya que en realidad, corresponden a las imágenes de los hermanos Hugo y Gerardo Sofovich (otros famosos creadores de ciclos de humor)¹¹. En esa estrategia autoparodiante, también se tematiza sobre la fama que tienen, el haber querido vivir a costas de su padre, el fracaso de sus programas televisivos, inventando incluso, historias trágicas sobre sus propias muertes.



Imágenes extraídas de *La Argentina de Tato* programa n° 1.

Desde los primeros minutos de *La Argentina de Tato*, se pueden visualizar estos guiños autorreferenciales. Helmut encuentra como prueba recurrente “la foto de este hombre” y se pregunta “¿quién demonios se supone que fue?” (en su perfecto alemán dice ‘carajos’, pero el locutor lo sustituye por ‘demonios’). En la foto se aprecia a Tato Bores, quien se hacía llamar “el actor cómico de la Nación”.



Imagen extraída de *La Argentina de Tato* programa N° 1.

Leonor Arfuch, citando a Gadamer, señala que “lo vivido es siempre vivido por uno mismo, y forma parte de su significado el que

¹¹ Su padre Manuel Sofovich fue guionista y periodista también.

pertenezca a la unidad de este ‘uno mismo’” (Arfuch, 2002:35). Dentro del primer capítulo, Tato cuenta una anécdota en la que narra que él le cedió su lugar en la NASA a Neil Armstrong y lo justifica con la siguiente frase: “yo para entonces ya era Tato Bores”. En esta enunciación, construye e instituye un yo consolidado como figura pública, como valor

cultural, más allá del contenido ficticio de la anécdota y del recurso autoparodiante.

Un tema que en el programa aparece íntimamente ligado a la cuestión biográfica de Tato es la censura. Debido a algunos de sus monólogos ácidos e incisivos, Tato sufrió varios episodios de censura. El caso más emblemático fue en 1992 cuando le prohibieron la emisión de un fragmento del programa *Tato de América*, en el que hacía mención a la jueza María Servini



Imágenes extraídas de *La Argentina de Tato* programa N° 3.

de Cubría, en alusión a la escasa multa (60 pesos de ese entonces) que tuvo que pagar por graves irregularidades en la causa por lavado de narcodólares, conocida como “el caso Yoma,”¹² de la que finalmente fue separada.

El programa fue emitido con placas de censura judicial en aquellos fragmentos que se suponía injuriaban a la Jueza (ver listado de contenidos audiovisuales referenciados). Al finalizar el *sketch*, personalidades del mundo del espectáculo y del periodismo, en un acto de repudio a la censura y en solidaridad con Tato, se reunieron en el canal y grabaron una pegadiza canción “la jueza Barú Budú Budía” en alusión al caso. El musical se recupera en el capítulo 3, de *La Argentina de Tato*. Retomando a Hutcheon (1981), podemos afirmar que en la canción prevalece un recurso irónico, cuya función pragmática consiste en señalar evaluativamente, casi siempre de manera peyorativa. Cuando opera en el nivel semántico puede ser una forma de disimulo de una censura burlona o una reprobación latente. Ambas funciones exigen una actitud del lector-decodificador de interpretación y evaluación del texto que se está leyendo. (Hutcheon, 1981). Esta no fue

¹² La parábola de Servini de Cubría (Clarín 11/09/2001)
<http://edant.clarin.com/diario/2001/09/11/p-00901.htm>

la única vez que Tato fue blanco de la censura. En 1978, para el ciclo *De Tato para todos*, había grabado en el segmento de sus famosas “conversaciones telefónicas” con presidentes, un supuesto diálogo con Jorge Rafael Videla, que luego no salió al aire, hecho que causó inquietud mediática. Dos años más tarde, en *Tato vs. Tato* finalmente esbozó esa conversación y bromeó sobre la imposibilidad de elegir representantes por la vía democrática (disponible en el capítulo 1). En *La Argentina de Tato*, se muestran diferentes recortes de diarios y tapas de revistas que dan cuenta de la cobertura al tema. También en referencia a la censura de Servini de Cubría, Helmut encuentra diarios de la época donde se evidencia la magnitud del repudio a la censura en plena democracia.



Imágenes extraídas de *La Argentina de Tato* programa N° 3.

Una última referencia biográfica que queremos comentar se trata del modo en el que el programa presenta como prócer de aquel país llamado Argentina al “Capitán Piluso” y se recopilan imágenes de toda su vida. En muchas de ellas, aparece Tato Bores con Alberto Olmedo, uno de sus entrañables amigos en la vida personal. Este fragmento está musicalizado con una versión instrumental de la canción “Tema de Piluso” y al cierre del homenaje aparece Tato con Fito Páez al piano, para concluir repitiendo a dúo: “No hay merienda si no hay Capitán”.

En *La Argentina de Tato* registramos entonces, un constante vaivén entre momentos de autoparodia y pasajes biográficos, entrelazados para rendir homenaje y recordar la figura y labor del “actor cómico de la Nación”.

3. Caso II: Recordando el show de Alejandro Molina

3.1. Estructura del programa

Por su parte, *Recordando el Show de Alejandro Molina* fue un ciclo televisivo protagonizado por Alejandro Dolina y dirigido por Juan José Campanella, en el que se narró con elementos del mundo de la ficción, el recuerdo de “un programa que nunca existió”. Dividido en trece capítulos temáticos, se emitió en 2011, por Canal *Encuentro*. Cuenta, o más bien recuerda, la historia del programa *El show de Alejandro Molina*, un ciclo exitoso emitido por *Suárez TV*, en el que Molina, estrella televisiva que pasó de la fama a la desaparición repentina, reflexionaba sobre temáticas como el amor, la traición, la muerte, entre otras, y combinaba sus monólogos y *sketches* con interpretaciones musicales. *Recordando el Show de Alejandro Molina*, reúne fragmentos de ese supuesto programa con testimonios de sus pretendidos productores, editores, maquilladora, camarógrafos, los cuales cuentan anécdotas de aquellos tiempos de grabación y participación en el ciclo de *Molina*.

El programa se ubica dentro de lo que llamamos *falso documental* y como tal, imita “las convenciones de diegetización y de prueba propias del (...) [documental]” (del Coto, M.R., y Varela, G., 2012: 24) y las somete a procedimientos de énfasis e inversión mediante reconstrucciones y el reciclaje de material audiovisual, siempre en clave humorística.

3.2. Recursos y retomas discursivas: entre lo ficcional y lo real

Recordando el show de Alejandro Molina retoma elementos característicos del documental, para inscribirlos dentro de una nueva lógica en donde prevalece la construcción ficcional y la utilización de recursos paródicos. Podemos distinguir diferentes pasajes del programa en los que predomina, por un lado, la parodia –y su recurso principal, la ironía– para lograr un efecto humorístico y, por el otro, situaciones que pretenden teñir de seriedad los temas de los que se habla. Sin embargo, esta distinción no es categórica, puesto que los límites entre “lo serio” y “lo humorístico” en el programa muchas veces se desdibujan y mixturan. Así pues, podemos pensarlo como un texto televisivo híbrido, por el juego entre “sobriedad” y “humor” que pone de manifiesto.

Lo serio y lo humorístico: dos capas del mismo programa

En un primer momento, un presentador Charles Ulanovsky (Marcelo “Gillespi” Rodríguez) introduce los contenidos que se van a tratar sobre un programa que supuestamente existió hace un tiempo atrás. Al igual que en los documentales, cumple la función de ordenar los elementos del texto y articula los “archivos”, los testimonios y las representaciones ficcionales. Trata constantemente de explicarnos cómo fue el programa que protagonizó *Alejandro Molina*, con ironía y sarcasmo:



"Recordar *El Show de Alejandro Molina* es recordar la poesía, la inspiración, el circunloquio, la contradicción, el engaño, el imperio azteca, la panadería *La segunda*, *San Lorenzo*"
(Capítulo 1: El símbolo y la cosa)

Sus enunciados, absurdos o triviales, ponen en tela de juicio el valor de verdad que reclamaría el registro documental:

"(Mientras toma whisky) Sólo unos hombres privilegiados conocen el secreto que voy a revelar. Cuando una mujer dice "no", quiere decir "no". Y cuando una mujer quiere decir "sí"... es "sí". Así de contradictorias son las mujeres. Ningún hombre está a salvo de ser rechazado, ni siquiera Molina." (Capítulo 11: Rechazos amorosos)

Según Amossy y Herschberg Pierrot, los lugares comunes se definen como un método de razonamiento que, además, se transforma en una reserva de argumentos-tipo, de procedimientos de ampliación y desarrollo de ideas ya elaboradas. Podemos plantear que, en el ejemplo citado, se erige, mediante la parodia a la consigna feminista en contra de la violencia y el abuso sexuales, una crítica al sentido estereotipado que puede llegar a tener el uso de ciertas frases. Señalan los autores que los lugares comunes llegan a tomar el sentido de una idea trillada: se produce insensiblemente el paso de la noción de idea prefabricada y generalidad a la de banalidad. (Amossy y Herschberg Pierrot, 2001:21): se trata de "una banalidad pero tan universalmente

aceptada que toma el nombre de verdad.” (Gourmont, en: Amossy y Herschberg Pierrot, 2001: 24).

Así, pues, este presentador mira a cámara, ordena y adelanta lo que va a suceder en el programa, generando un contacto indicial con los espectadores (Verón, 1983). Graciela Varela (2010) indica, a propósito de las emisiones que ponen en escena el dispositivo enunciativo de la presentación que:

“los cuerpos de presentadores, conductores y entrevistados establecen entre sí o hacia el público relaciones corporales moduladas por la lógica del agrandar/ gustar/ seducir, reproduciendo la estereotipia comportamental que imponen las relaciones interpersonales de carácter público y no formal.” (Varela, G., 2010:4)

Explica que las “operaciones modales de los cuerpos son prioritariamente proyectadas a partir de muestras de afecto y movimientos calculados, cuya tensitividad se sostiene en los recorridos metonímicos de las miradas movilizadas por relaciones de contagio/ contacto”. De esta forma, el presentador de nuestro objeto de indagación, busca provocar, a partir del mantenimiento de una mirada cómplice, efectos de empatía e interés por lo narrado. El contenido humorístico brota de su tono de voz jocoso (e inconfundible para quienes lo siguen por radio), la ironía y la reducción al absurdo:

“¿Quién era realmente Alejandro Molina? ¿Qué secretos se ocultaban detrás de aquel hombre? Un hombre misterioso, contradictorio, vulnerable, desconfiado... alto. Un hombre que conocía el pensamiento científico y sin embargo cada vez que quería saber algo, se lo preguntaba a los gitanos.”
(Capítulo 2: El destino)

“Tanto éxito y tanto premio no lo alejaron (a Molina) de los problemas sociales. Los guionistas del *Show* trabajaban mucho con esa temática. Los marginados, las almas muertas, los parias, las víctimas de las injusticias eran retratados con rápidas pero eficaces pinceladas de... de iodo.”
(Capítulo 4: El tiempo)

Las emisiones, en un segundo momento, plantean el contenido del programa que se recuerda en ese capítulo. En este caso, el narrador *Molina* actúa de modo “serio”, proponiendo una reflexión sobre los temas que se abordan:

“En realidad, la escritura china es muy diferente a la escritura occidental. (En esta) la palabra “perro”, no se parece a un perro. En la escritura china, la palabra “perro” tiene algo de cuadrúpedo. La palabra “sol” tiene algo de redondo y de central. Es que las palabras chinas, no denotan, no significan sonidos sino cosas. Y a veces sucede que en distintos dialectos, la palabra se escribe igual pero el sonido es distinto. (...) Sin embargo, esas gentes se entienden cuando escriben y no cuando hablan. Por eso creo que hay algo pictórico primero antes que lo poético.”



(Capítulo 1: El símbolo y la cosa)

En este ejemplo, se pueden advertir diversas lecturas y saberes, como podría ser el principio de arbitrariedad del signo lingüístico y el carácter motivado del símbolo, desarrollados por Saussure (1914), en el *Curso de lingüística general*. Estamos en presencia de un momento más teórico, filosófico o literario en el programa y un llamado a la reflexión, donde el humor pasa a ubicarse en un segundo plano.

Entonces, podemos observar que el programa atraviesa diferentes momentos y pasajes entre lo serio y lo humorístico. Este *mix* funciona como una suerte de estrategia que tal vez señala de manera crítica el lugar relegado que la televisión otorga a las emisiones con contenido reflexivo, filosófico o sencillamente, serio, frente a las “exitosas”, espectaculares y banales. En *Recordando el show de Alejandro Molina* la parodia a los contenidos y estilos televisivos resulta una constante, que comentaremos a lo largo del desarrollo analítico.

A los dos momentos del programa anteriormente mencionados (uno, en el que prevalece el gesto humorístico, y el otro, en que se acentúa una impronta “seria” que busca la reflexión), se le suma una puesta en escena colmada de elementos teatrales que propone una enunciación contenida en relación con la actuación, y hasta con cierta “solemnidad”, en los segmentos musicales. Esta última modalidad enunciativa guarda una estrecha sintonía con *El bar del infierno* (TV Pública, 2003), un ciclo televisivo, también protagonizado y escrito por Alejandro Dolina, en el que un narrador de cuentos leía fragmentos, para después representarlos según el formato de un musical.

En todo el ciclo, se hace referencia al programa recordado, utilizando supuestas escenas: Molina relataba una historia sobre una temática específica, que, en general, se vincula con el título de cada capítulo. El estilo de locución y la mirada a cámara trabajan para que se tome el discurso como un relato verosímil. Se observa una invitación a una expectación reflexiva, que disfrute de las alusiones y los guiños irónicos.

Al final de estos cuentos, se interpreta una canción que sigue la misma línea argumentativa y que cobra valores simbólicos. Las piezas musicales hacen más de vehículo de contenido y sustitución de diálogos, que de ambientación espacio-temporal. Por ejemplo, en el capítulo 5, titulado “Lo perdido”, *Molina* reflexiona sobre las dificultades de la percepción y luego se pasa una versión de “Yo no sé qué me han hecho tus ojos”,¹³ interpretada por los personajes de *Molina* y *Beatriz Sarli*.

¹³ Autores: Francisco Canaro e Ivo Pelay.

Entrevistas: testimonios fronterizos

La entrevista es otro de los recursos que se utilizan en la construcción del programa. Dentro del discurso de la información, se la emplea en diferentes géneros televisivos (el noticiero, el magazine, el periodístico de opinión, entre otros), para poder dar lugar al testimonio, es decir a una perspectiva anclada en un yo, que refuerza el efecto de autenticidad (Fontanille, 2004). En los falsos documentales, por su parte:

"los actores (supuestos expertos o testigos) han de simular sorpresa, seguridad, incomodidad ante la cámara o timidez dependiendo del papel que les haya tocado interpretar (...) Con esta herramienta se logra una sensación de autoridad y autenticidad en el discurso." (García Martínez, 2010: 141)

En nuestro ejemplo, el presentador introduce las temáticas que son reforzadas por el testimonio de personajes ficticios o verdaderos. Entre estos últimos, podemos ver a celebridades como Natalia Oreiro, Diego Torres, Héctor Larrea y Eduardo Blanco. Aquí vemos el uso de la palabra "autorizada" de estas personalidades para imprimirle veracidad a lo dicho:

"Lo que me viene a la cabeza es incertidumbre. ¿Qué pasó realmente? ¿Por qué un programa tan extraordinario termina así? Misterio."
(Héctor Larrea)

"El Show de Molina no se puede definir, el que lo puede hacer es el propio Molina, pero..."
(Eduardo Blanco)

"El Show de Alejandro Molina... inolvidable. Igual, pobre, lo pasaban a cualquier hora y además no se sabía cuánto iba a durar. Un día duraba dos horas y al otro día cinco minutos"
(Natalia Oreiro)
(Capítulo 1: El símbolo y la cosa)

Los testimonios van acompañados por *videographs* que identifican con nombre y apellido a los personajes que prestan su palabra para el programa: el nombre en el *insert* coincide con la persona que habla, con su nombre verdadero, Oreiro "hace" de Oreiro y Larrea, de Larrea.¹⁴

En el documental, el recurso de hacer hablar a una personalidad frente a cámara para que brinde su testimonio, tiene como objetivo principal ratificar y otorgar autoridad al argumento que se sostiene, pero aquí los testimonios aparecen inmersos en un juego entre la realidad versus la ficción. Siguiendo a Stam, Burgoyne y a Flitterman-Lewis

¹⁴ Se trata, siguiendo a Genette (1989), de fenómenos de paratextualidad; esto es, relaciones entre el propio texto con su paratexto (en este caso, los títulos de los *videographs*).

(1992), podemos estar hablando de una intertextualidad de celebridades, es decir situaciones cinematográficas en las que la presencia de una estrella de cine, de televisión, o bien una celebridad intelectual, evocaría un ambiente cultural o un género.

También hay otro tipo de entrevistado, que se ubica en el ámbito ficticio o de la invención creativa. Sus nombres se forman a través de operaciones metafóricas y metonímicas: la maquilladora del programa, *Helene Curtis* (en referencia a los productos de cosmética), interpretada por Gabriel Goity, quien se caracteriza por hacer



comentarios estéticos y por ser sensible a situaciones tensas; *Julio Lobos* (ex vicepresidente del canal Suárez, cuyo dueño es *Adrián Suárez*, en clara alusión al gerente de contenidos de *Canal 13*, *Adrián Suar*), quien intencionalmente tiene un nombre similar al del ex vicepresidente argentino, *Julio Cleto Cobos*; *Nelson Castromán*, periodista de espectáculos, nos recuerda al periodista

Nelson Castro. Incluso el presentador del falso documental (*Charles Ulanovsky*) alude al periodista *Carlos Ulanovsky*. Por otro lado, en *Beatriz Sarli* se conjugan dos personajes: la intelectual *Beatriz Sarlo* y la actriz e ícono sexual por varias décadas, *Isabel “la Coca” Sarli*.

Asimismo, se utilizan nombres reales para construir personajes ficticios: *Martín Caparrós* (interpretado por *Jorge Dorio*) es un periodista de investigación al igual que *Tim Burton* (*Patricio Barton*), quien le hace una entrevista a *Molina*. Se suman además, entrevistas a celebridades “imposibles” (*Lucifer*, *Sigmund Freud*), junto con otras no extrañas (*Caloi*, *Elizabeth Vernaci*).

Otro tipo de entrevistas son aquellas realizadas al mismísimo *Alejandro Molina* y recuperadas en *Recordando el show de Alejandro Molina*. Estos archivos muestran al entrevistado en un sillón, dando respuestas a las preguntas que le estaría formulando el periodista *Luis Majul*, a quien *Molina* hace referencia al responder. Sin embargo, *Majul* nunca aparece en pantalla, solamente es convocado su nombre en el zócalo y erigido en

interlocutor supuesto del discurso de Molina. Las imágenes se configuran como un material de archivo descontextualizado, no formarían parte de *El Show de Alejandro Molina*, sino que se recuperan en el falso documental *Recordando el show de Alejandro Molina*, sin referenciar su origen.



Imagen extraída de *Recordando el show de Alejandro Molina* Capítulo 6: Inmortalidad.

Las dramatizaciones y la necesidad de mostrar todo

Las dramatizaciones son un recurso recurrente a la hora de dar cuenta de situaciones que no han podido ser filmadas. En *Recordando el show de Alejandro Molina* se utilizan para ilustrar anécdotas de la vida de Molina, generalmente vinculadas a episodios del ámbito privado y por fuera del programa. En una de ellas, reforzada por el testimonio de personajes que reconstruyen esa situación, se puede leer la siguiente frase:



“Esta escena no es lo que parece. Los hechos que se ven en ella son totalmente inverosímiles. Solamente un insensato podría creer que son verdades. Buenas tardes”
(Capítulo 2: El destino)

Observamos que se parodia el mecanismo, al igual que en otros casos, lo

cual provoca efectos humorísticos. Se explicita, a modo de anticipación, lo que el espectador está a punto de ver: un *insert* señala que se trata de una “Dramatización”, lo cual pone en evidencia también su carácter ficcional.

“La presente escena no corresponde a la realidad de los hechos. Se trata de una torpe falsificación realizada por pésimos actores”

“Cuidado: la escena que usted está viendo podría no ser real. Se ruega no iniciar juicios ni molestar con llamados telefónicos. Buenas tardes”

Imágenes extraídas de Recordando el show de Alejandro Molina Capítulo 1: El símbolo y la cosa.

Algo similar ocurre con la utilización de supuestos videos de cámaras de seguridad para “probar” los datos aportados por los entrevistados y el presentador. Las cámaras ubicadas dentro de la casa de *Molina* (domicilio que es el set de filmación tanto del *Show de Alejandro Molina* como de *Recordando el show de Alejandro Molina*) producen un efecto de *reality show*, en donde lo atractivo es lo íntimo y cotidiano.

En relación a esto último, Verón (2003), reformula las etapas de la televisión¹⁵ propuestas por Casetti y Odin, e introduce una tercera, a mediados de los noventa, en la que advierte que la credibilidad de los medios informativos y de la TV comienza a entrar en crisis. Señala que:

“los diversos aspectos del mundo cotidiano del destinatario comenzarán a aglutinarse en aquello que será el nuevo interpretante. En el pasaje de un milenio al otro se da la explosión de los *reality-shows*, con sus enormes audiencias que marcarán la historia.” (Verón, 2003: 6-7)

El mundo de los receptores irrumpe en la televisión, no ocupando un lugar definido

¹⁵ En la primera etapa (entre las décadas del 50 y el 70), con una fuerte impronta del Estado-Nación, la TV le habla al ciudadano sobre el mundo exterior: lo importante es lo extra-televisivo. En la segunda (desde los años 80 hasta el 2000), Verón ubica la institución televisiva como el interpretante. Prevalece la autorreferencialidad, ella habla de sí misma: se acentúan la función fática y los formatos de los *talk shows*; hay un corrimiento del campo político a lo que sería la propia TV.



por los géneros, sino como “representantes del ahí afuera”. En este sentido, el interpretante que se instalaría como dominante es “una configuración compleja de colectivos definidos como exteriores a la institución televisión y atribuidos al mundo individual, no mediatizado, del destinatario” (Verón, 2003: 7).

La explosión de los *reality-shows* representa así un síntoma de la entrada en esta tercera etapa. Por lo tanto, la apelación a las imágenes de cámaras de seguridad se manifiesta como un mecanismo autenticante que aporta “verdad” a lo relatado. En *Recordando el show de Alejandro Molina*, la estrategia discursiva se ubica, por supuesto, del lado de la parodización del consumo televisivo de la intimidad espectacularizada.

Los programas de espectáculo y su crítica

En lo que atañe al contenido de los capítulos de *Recordando el show de Alejandro Molina*, la ficcionalización de tramas, relaciones y disputas entre personajes, se acerca a las historias que suelen poblar los programas de espectáculos. Se tematiza por ejemplo “el amorío entre Alejandro Molina y Beatriz Sarli”, que “convulsionó” al mundo de la farándula generando que sus testimonios fueran requeridos por periodistas “chimenteros”. Una de las emisiones muestra a *Sarli* siendo abordada por sorpresa en la calle por un grupo de periodistas que le realizan preguntas sobre su vida privada:

“Periodista: ¿Es cierto lo de Molina?”

Sarli: ¡Por favor! Es una gran mentira, el único hombre de mi vida es y va a ser Molina... Digo... el otro, Suárez.”

(Capítulo 9: El infierno)

Sumado a esto, se muestran tapas de algunas revistas apócrifas de espectáculos: *Treinta y tres*, *Paparulo* y *Rostros*, que remiten claramente a algunas que circulan en Argentina (*Veintitrés*, *Paparazzi* y *Caras*). Se imita su estilo y la sátira se descarga fundamentalmente sobre la trivialidad de sus contenidos, a los que se los ridiculiza y somete a crítica. Se exige aquí una participación activa del espectador, para detectar los rasgos parodiados de los textos de referencia.



Tapas originales de revistas
Veintitrés (febrero de 2007), Paparazzi (septiembre de 2011) y Caras (agosto de 2011)



Imágenes extraídas de Recordando el show de Alejandro Dolina Capítulo 9: El infierno.

Hallamos asimismo una fuerte autorreferencialidad en el caso de la tapa de *Treinta y tres*, en la que se refuerza la comparación de *Molina* con Dolina.

Este juego resulta constante y atraviesa transversalmente todos los capítulos: las aristas de lo ficticio y lo real imprimen una dosis de ambigüedad al texto, a través de la representación de contenidos fingidos o parodiados. Señalan María Rosa del Coto y Graciela Varela (2012), a propósito del funcionamiento de lo apócrifo en los falsos documentales: "las puestas en escena y/o el contenido hiperbolizado, muestran discordancias con lo real -lo que se tiene por verdadero-, lo cual devela al espectador el estatuto fingido de lo representado o de la representación." (del Coto, M.R. y Varela, G., 2012: 25).

Por último, hallamos la misma estrategia de imitación de rasgos estilísticos de revistas argentinas (*Pronto* y *Para Ti*), cuando en uno de los capítulos del ciclo se cuenta "la crisis en la que estaba sumergida Beatriz Sarli".



Arte y publicidad en televisión

Como dijimos más arriba, nuestro objeto de estudio no sólo se apropia y resignifica convenciones del documental, sino que incorpora también elementos de otros tipos de discurso para dialogar con ellos.

Así, por ejemplo, la parodia a la publicidad se deja entrever en el programa. Se plantea que, debido a los excesivos costos que acarreaba la producción del *Show...*, y al bajo presupuesto que el canal le asignaba (por la rivalidad que sentía *Adrián Suárez* por el romance de su mujer, *Beatriz Sarli* con *Molina*) se decide agregar “chivos”, siguiendo la lógica comercial de la televisión:

(Molina habla a cámara, cuenta una historia mientras lo interrumpe un locutor sentado al lado)

- Entonces, el joven Napoleón se reunió con...
- *Los dos chinos.*
- Al principio eran todas...
- *Sonrisas.*
- Pero más tarde cuando llegó el...
- *Alba.*
- Quedó muy claro que entre los dos había algo...
- *Personal.*
- Ese es el asunto, dijo el cónsul.
- *Ser...*
- O no...
- *Ser.*
- “Vamos al punto” contestó el chino. El 12 de...
- *Termidor.*
- Hemos visto a Josefina en la...
- *Ópera.*

(Capítulo 9: El Infierno)

De acuerdo con Ortiz (2014), entre otros autores:

“En los juegos de palabras humorísticos, se ven involucradas simultáneamente las normas de la lengua como un sistema lingüístico -el conjunto de reglas sintácticas, morfológicas y semánticas- y las convenciones sociales, es decir el lenguaje y sus nexos con la realidad, los hablantes y las condiciones concretas de sus usos en contextos particulares. Ambos aspectos contribuyen a que el efecto humorístico esté directamente relacionado con la capacidad de muchos de ellos de “reciclar” el lenguaje, de renovar o darle una vuelta de tuerca a las expresiones más familiares y comunes de nuestro idioma.” (Ortiz, 2014:100-101).

La misma operatoria se advierte cuando la publicidad se entromete en la letra de una canción:

(Canción “Ninguna”, interpretada por Alejandro Molina)

Esta puerta se abrió para tu paso...

Locutor: Puertas y ventanas *La Abertura*, golpeá que te van a abrir

Este piano tembló con tu canción...

Locutor: Pianos eléctricos *Fumanchú*, ahora podés tocar las melodías más armoniosas con un solo dedo... éste.

Esta mesa, este espejo y estos cuadros...

Locutor: Son gentileza de mueblería *El cartonazo*, la más variada decoración para su carpa.
(Capítulo 9: El Infierno)

En este caso, se descontextualiza uno de los recursos privilegiados de la publicidad -los juegos de palabras-, “ya que se trata de un discurso signado por la economía del espacio y del tiempo.” (Ortiz, 2014: 101). Aquí, se combinan la rima con la burla hacia los nombres de las marcas comerciales, se acercan los dos tipos de discurso (el publicitario con el musical o el de las anécdotas), poniendo al descubierto críticamente el carácter del inserto publicitario (Casetti y Odin, 1990) dentro del flujo televisivo.

Observamos también un relato religioso, una obra de arte, *La última cena*, de Leonardo Da Vinci, en particular, como un hipotexto (Genette, 1989,) que se transforma, modifica, y amplía para conformar otro segmento del ciclo. Se nos cuenta que *Molina* incursionó en la actuación y recibió el papel de Judas en la película apócrifa *Traición en la última cena*. En el fragmento seleccionado se lo puede ver a Jesús, hablando con sus apóstoles, en un lenguaje popular y coloquial que quita seriedad y estatus a la representación bíblica:

“- Cuente eso que hizo una vez en un casamiento.

- Nah...No fue nada. Un día me invitaron a un casorio, todo bien puesto. El asunto es que en el medio de la fiesta veo al padre de la novia con una cara... Estaba desesperado el tipo.

Vieron cómo soy yo, me acerco y le pregunto '¿qué le pasa, por qué esa cara? Y el tipo... Aquél estaba... (señala a uno de la mesa). 'No sabés lo que me pasó, se acabó el vino. Imagínese, una vergüenza para mi familia. Voy a quedar deshonrado para toda la cosecha'. Tranquilo, le digo al tipo. Había un barril lleno de agua y le digo: '¿Ves ese barril? ¿Qué tiene?' 'Agua', me dice el tipo. 'Probálo...' '¡Nah...!' '¡Probalo!', le digo. El tipo lo prueba y me dice: '¿Vino?' '¡Un clarete fantástico!', le digo. ¿Ven lo que puede la fe?"
(Capítulo 8: La juventud)

Esta secuencia paródica también toma como hipotexto más directo, la obra *Asado en Mendiolaza* (2001) del fotógrafo Marcos López, quien, cultivando su estilo "sub-realismo criollo", retoma *La última cena* de da Vinci y la argentiniza.



Imágenes extraídas de *Recordando el show de Alejandro Dolina* Capítulo 8: Juventud.



La última cena de Leonardo Da Vinci
Fotografía extraída del blog Misterios.com, que recupera más de 30 parodias de esta misma obra.
<http://misterios.co/2011/09/14/la-ultima-cena-o-era-la-penultima/>



Asado en Mendiolaza (2001)
De la serie *El subrealismo criollo*
Extraída de <http://www.marcoslopez.com/series-subrealismo-criollo.php?id=0>

Retomando a Linda Hutcheon (1981), la distinción entre parodia y sátira reside en el blanco al que se apunta. Considera a la sátira como una forma literaria que tiene como finalidad corregir algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano, ridiculizándolos. Estas ineptitudes a las que se apunta están generalmente consideradas como extratextuales en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias. El género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque. (Hutcheon, 1981: 178).

Por ello, identificamos este ejemplo como parodia, dado que hay una superposición de textos y una incorporación de lo viejo en lo nuevo. Parodiar, según Bajtín, significa crear una inversión a partir de un mundo legitimado por la cultura seria. A través de la sustitución de algún elemento se altera el sentido de aquello fijo o estereotipado, para dar cuenta de un sentido nuevo (Bajtín, 1987), con la búsqueda de efectos cómicos, ridículos o denigrantes.

Una vez más: lo científico es lo auténtico

Otro recurso tomado de los documentales es el de la cita del especialista, del científico, como argumento de autoridad. En este caso, observamos a un personaje infaltable en todos los capítulos, el *Profesor Stan Frías* (titular de las cátedras de Antropología Criminal y Estadística, de la Universidad de Michigan), quien siempre aparece para arrojar un “dato duro”, “irrefutable”. El testimonio del *Profesor Frías*, quien habla un inglés británico muy cerrado y cuyo discurso se subtitula para entendimiento del público, juega con la idea de que cualquier afirmación puede llegar a ser justificada “científicamente”, sin importar su grado de ridiculez o absurdo:

“De acuerdo a un estudio de la revista *Caras*, por cada millón de personas solamente son consideradas celebridades dos personas y media. Según el mismo estudio, en la República Argentina, solo habría noventa y dos celebridades”.
(Capítulo 4: El tiempo)

A veces, sus intervenciones intentan reforzar una idea o ejemplificar una situación específica que se desarrolla: luego de una dramatización en la que *Molina* se besa con su pareja, el Profesor declara:

“Se estima que durante un beso, una persona consume alrededor de 25 calorías. Asimismo, los gérmenes que pasan de un individuo al otro son alrededor de 75.000. El mismo número de asistentes a la final del Mundial de Fútbol de 1978”.
(Capítulo 2: El destino)

La “voz de la ciencia”, del “experto”, también aparece parodiada a través de otro personaje, quien aporta datos relevantes sobre un determinado dominio. Nos referimos al personaje del “Licenciado Sigmund Freud, el padre del psicoanálisis”, encarnado por el psicoanalista Gabriel Rolón, quien trabajó por más de catorce años con Alejandro Dolina, como actor y cantante, en el programa radial *La venganza será terrible*.

Si bien Freud constituye la figura más representativa del mundo de la psicología y una mente brillante, el discurso que construye Freud-



Rolón presenta unos análisis llanos y ambiguos. Cierta cuota de ironía y autoironía recorre el papel que interpreta en tanto especialista y “padre del psicoanálisis”. En el capítulo 11, por ejemplo, luego de que la cámara en una suerte de *travelling* va recorriendo la casa en busca de *Molina* y lo encuentra en el sillón de una sala sosteniendo sus ideas, *Sigmund Freud* agrega:

“Escondarse también es salir del mundo para volver a la tranquilidad del vientre materno. En el juego de la escondida se juega a no nacer, ser descubierto es también ser obligado a vivir. Por eso se escondía Molina...para que no lo encontraran.” (Capítulo 11: Muerte y termodinámica)

Freud-Rolón interviene además en diversos pasajes, haciendo las veces del psicólogo del personaje principal. Se lo observa en varias oportunidades, sentado al lado de *Molina*, mientras que éste, en un diván, reflexiona incesantemente. Freud-Rolón, entretanto, simplemente se muestra pensativo o asiente con la cabeza. En otros casos, su participación es aún menor.

Metatelevisión

La propuesta del ciclo en su totalidad persigue la crítica al mundo televisivo. Para comenzar, se trata del recuerdo de un supuesto programa de televisión que surgió casi de casualidad y consiguió el éxito impensadamente. Se nos cuenta que, desde sus orígenes, el programa de *Molina* atravesó todas las instancias burocráticas propias de un canal, tuvo que enfrentar problemas presupuestarios y entregarse a la lógica comercial. Los que trabajaron en él testimonian sobre las dificultades que revestía ser productor, camarógrafo

o maquilladora de *Alejandro Molina*.

Teniendo en cuenta lo dicho, *Recordando el show de Alejandro Molina* se configura como un texto híbrido y metadiscursivo, dado que los reenvíos al universo televisivo son numerosos y predominantes. Veamos algunos ejemplos.

Recordemos que los llamados “programas de archivo” realizan una especie de *bricolage* de fragmentos ya emitidos por otras emisiones y los somete a burla o crítica, ya sea recuperando errores cometidos, ya sea para arribar a un resumen periodístico de la cobertura mediática que recibió algún acontecimiento (Carlón, 2006). Dentro de este



género, podemos ubicar a *TVR – Televisión Registrada*, uno de los más emblemáticos de la TV nacional. A lo largo de los años, ha sido conducido por diferentes duplas: Claudio Morgado y Fabián Gianola; José María Listorti y Gabriel Schultz; Sebastián Wainraich y Gabriel Schultz; y en el último ciclo por Pablo Rago y

Gabriel Schultz.

En el Capítulo 7, se producen claras referencias a este programa. Aparecen, entonces, los personajes Claudio Gianola (interpretado por Sebastián Wainraich) y Fabián Morgado (Gabriel Schultz), que son habitués de *Babieca*, una especie de restaurante-bar que frecuentaba *Molina*. Ellos relatan el recuerdo de una noche en la que vieron discutir a *Beatriz Sarli* con *Adrián Suárez*, aparentemente porque *Molina* (en verdad, *el Representante*) habría enviado por error a *Suárez* una carta destinada a *Beatriz*.

Los dos testigos brindan diferentes versiones sobre los hechos, contradiciéndose permanentemente y generando dudas sobre qué fue lo que vieron aquella noche. La narración oral se acompaña de una dramatización que se va adaptando a los cambios de cada una de las versiones. Decíamos que en este segmento es clara la alusión a *Televisión Registrada*, más si tomamos en cuenta que, para la fecha en la que se grabó *Recordando el show de Alejandro Molina* (2010-2011), los conductores de *TVR* eran Wainraich y Schultz, quienes, a su vez “actúan de” Gianola y Morgado, más allá del intercambio de los nombre de pila. Además, vale destacar, que no casualmente el Capítulo se llama “El error”.

A raíz del suceso de la carta y la decepción amorosa, el presentador, *Charles*

Ulanovsky, explica que *Suárez* cayó en el vicio del alcohol y tomó decisiones azarosas, que se convirtieron en “grandes éxitos de audiencia”. Y aquí se muestra, parodiándolo, otro mecanismo recurrente: el avance de contenidos. Con las mismas modalidades presentes en los principales canales, *Suárez TV* promociona su programación a través de placas coloridas y la voz entusiasta de un locutor que detalla las características de los programas que vendrán. Algunos de ellos son: *Almorzando solo* (en alusión a *Almorzando con Mirtha Legrand*), *Ósculos de fuego*, “el éxito más resonante de la TV de Brasil”, *El país que no entendemos* (en alusión a los noticieros del *prime time* y que recuerda unos micros documentales, por Canal 7, producido y conducido por Iván Grondona, *El país que no miramos*). El avance se cierra con una placa sobria y sin producción acompañada por una locución desgana que anuncia: “A la noche, *El Show de Molina*... horario a confirmar”.

En esta enumeración de programas se hace un recorrido por los diferentes géneros que conforman la grilla prototípica de un canal de aire (los guiños se sostienen en los títulos parecidos o en los contenidos similares: telenovelas, programas de entretenimiento, programas para padres, noticieros, *talk shows*, infantiles) para de esa forma dar cuenta de la supuesta fórmula del éxito de un canal de televisión.





Promocional Telefe mayo de 1993

Siguiendo esta línea marcada por las “fórmulas del éxito”, el *rating* y la ideología de que “el show debe continuar”, en *Recordando El show de Alejandro Molina*, se recuperan imágenes de archivo del programa de *Molina*, en las que se pone en evidencia que, a la hora de emitir el programa, nadie es imprescindible. De esta manera, en una misma

secuencia, sin solución de continuidad, *Molina* aparece interpretando una canción con *Beatriz Sarli*; luego, dos actrices haciendo las veces de *Beatriz*, mientras la cinta sigue grabando el material; hasta que el mismo protagonista es reemplazado por uno falso, interpretado por Caloi.

Es bien sabido que la televisión se premia a sí misma. Existen numerosas entregas de premios tanto para ella, como para la radiofonía argentina; por ejemplo: los *Martín Fierro*, los *Tato*, *Éter*, *Clarín*. El programa de *Molina* no se queda atrás y recibe su galardón en los *Premios Suárez*. Durante la entrega de la distinción, como *Molina* no había podido asistir, el que sube a recibir la estatuilla es *el Representante*, quien lee un discurso escrito por *Molina* dedicado a la audiencia y a los organizadores:



Imágenes extraídas de *Recordando el show de Alejandro Molina*.
Capítulo 12: Sustituciones.

“Víboras rastreras del corruptible jurado: he leído con pavor mi nombre en vuestra lista de premiados, al volver del desmayo, vomité. Desde niño había soñado con no ser como ustedes, veo que no lo logré. Únicamente voy a aceptar vuestro premio para poder profanarlo en privado del modo más abyecto. Tal como en este antro se acostumbra, compartiré esta deshonra con las personas que más aborrezco, entre las que, desde luego, figuran todos ustedes. Sólo, me gustaría estar allí esta noche, para desgraciarme en vuestras estúpidas caras. Muchas gracias.”

(Capítulo 4: El tiempo)

La inversión de todos los elementos que caracterizan al género del “agradecimiento público” (sentirse halagado, agradecer al jurado, ser cortés) se pone en evidencia en el fragmento citado, sobre todo cuando se refiere al mundo de la televisión como un “antro” y al jurado, como “víboras rastreras”. Ganar un premio resulta “una deshonra”: la ironía prevalece y el texto critica irónicamente a la televisión que se autoelogia.

3.3. Lo autobiográfico en clave paródica

El programa de *Molina* parece construirse como un espejo de los pensamientos y el modo de vida del personaje principal. A través de sus reflexiones filosóficas, sus gustos musicales, las anécdotas de su vida privada, las formas de relacionarse con los demás, los más de mil capítulos de *El show...* recorrieron la intimidad de este supuesto y exitoso conductor televisivo.

Este retrato biográfico apócrifo, gestado desde la más interna subjetividad de *Molina*, es recuperado en *Recordando el show de Alejandro Molina*, a los efectos de producir “un documental”: se adicionan testimonios fingidos, que refuerzan las aristas de la personalidad del conductor, que él mismo dejaba entrever en sus monólogos temáticos.

La construcción del enunciado desde el lugar de un yo que se instituye es también objeto de una parodización: aquí se recuerda, y, por lo tanto, se debería anclar el relato en hechos que ocurrieron realmente en el pasado, pero se trata de la vida de una persona que nunca existió. Podríamos plantear que *El show de Alejandro Molina* se crea y se graba a la vez que se crea y se graba el programa que lo recuerda. En este sentido, *Recordando el show de Alejandro Molina* funciona a partir de un original ausente, un original apócrifo; es decir, no existe un texto fuente en el que el programa base su contenido, sino que se crea para tal fin.

Este fingido relato biográfico encuentra un refuerzo en el capítulo 8 llamado “Juventud”, dado que recopila supuestos materiales de archivo de un joven *Molina*, para mostrar cómo se fue desarrollando su personalidad. A la par, se incluyen testimonios de

personas importantes en su vida como sus tíos, un compañero del colegio, el dueño de la guardería en donde los padres lo dejaron, su primera novia y su maestra de jardín.



Imágenes extraídas de *Recordando el show de Alejandro Molina*.
Capítulo 8: Juventud.

Dentro de la construcción de espacios biográficos, reviste importancia la inclusión de elementos que den testimonio de un aquí y ahora y que muestren una correlación con el instante de la vida contada. En ese sentido, cualquier imagen cuyo tiempo de filmación pueda comprobarse coincida con el tiempo construido en el relato, contribuye a otorgar veracidad al enunciado. Estos registros se componen, por ejemplo, de grabaciones caseras y fotografías de la vida de la persona que guarden un nexo comprobable con algún suceso de su pasado. En *Recordando el show de Alejandro Molina* se recuperan, a modo de parodia, algunos testimonios y registros del

paso de *Molina* por la escuela, tales como una fotografía con sus compañeros de grado y una grabación de un acto escolar.

Otros testimonios que ponen voz a la infancia de *Molina* son los de sus amigos *Hansel Muller* y *Gretel Muller*, quienes dejaron de ver a Molina, porque “el padre los abandonó en el bosque”.

Existe, además, un personaje emblemático que presta testimonio en casi todos los capítulos. Se trata de *Irineo Funes*, un gran amigo suyo que dice acordarse de todas las anécdotas compartidas, pero al momento de narrarlas frente a cámara, curiosamente, no puede recordar ni un solo nombre, se le escapan los detalles y el contenido en sí de su relato queda suspendido. En este caso, es clara la referencia al mismísimo personaje que nos acercara Borges, *Ireneo Funes*, protagonista del cuento “Funes, el memorioso”, quien, a diferencia del *Irineo* de



Imágenes extraídas de *Recordando el show de Alejandro Molina*.
Capítulo 8: Juventud.



Molina, podía recordar hasta el más mínimo detalle.

En este recorrido por la vida del joven protagonista, aparecen otros dos personajes comentando algunas anécdotas del pasado; uno de ellos es *Melchor*, el Rey Mago, que recuerda el escepticismo de *Molina* y la bondad de los Reyes de no discriminarlo e igual dejarle un regalo sobre sus zapatos; y el otro, *Zacarías*, el amigo imaginario de Molina, quien “aparece” sentado en un sillón (se ve sólo un sillón vacío) mientras podemos escuchar su voz, que postula: “primero está la amistad y después todo lo demás”.

La autoparodia y la parodia de los documentales biográficos se advierte principalmente en la elección de los personajes que dan testimonio para la ocasión, los cuales conforman un universo imposible o absurdo. Los chistes del Rey Mago, de *Hansel y Gretel* y del amigo imaginario no hacen más que burlarse de las reconstrucciones de vida y el registro testimonial propio de los programas que persiguen esta línea de contenido.

4. La construcción del espectador

Los productos televisivos construyen un espectador al que destinan el texto para su consumo. Podemos pensar que este consumo de imágenes por parte del destinatario implica una lectura que reviste diferentes modalidades de recepción. En este sentido, no será de igual modo la lectura de un producto televisivo de entretenimiento que el de un noticiero informativo o una telenovela. Entendemos lectura como una actividad significativa, es decir como un proceso socio-cultural de “captura” del sentido de un texto o discurso (Verón, 1985). Señala Verón: “La relación entre un soporte y su lectura reposa sobre lo que llamaremos *el contrato de lectura*. El discurso del soporte por una parte, y sus lectores, por la otra” (Verón, 1985: 2). El contrato se propone entonces, como un nexo entre el enunciador y el enunciatario.

Ahora bien, ¿qué contratos de lectura se construyen y cuáles mecanismos discursivos dan cuenta de esa construcción en los programas que analizamos?

Como primer paso para responder este interrogante, debemos recordar que los textos elegidos se asocian a las estrategias del falso documental para configurar sus propuestas humorísticas; lo cual implica relacionar al espectador que prevé el género del falso documental con el espectador que prevén los programas humorísticos.

Uno de los recursos que colaboran en la construcción del destinatario es la mirada a cámara. En *La Argentina de Tato* registramos por lo menos tres tipos de miradas a cámara que posicionan al espectador de maneras determinadas.

Una de ellas es la que Tato dirige a cámara en sus monólogos. Allí, el contacto con el espectador se establece por una operación de destinación, lo que se refuerza a nivel verbal con el uso del nosotros inclusivo, que favorece la identificación. En esos momentos, enunciador y enunciatario se construyen como víctimas de un otro, los políticos que gobiernan el país, responsables de los problemas que aquejan a los argentinos, entre los que se incluyen tanto Tato como el espectador. Un ejemplo que podemos aportar es un fragmento del monólogo del programa *Tato vs. Tato* (1980), que *La Argentina de Tato* incluye en su primer capítulo, en el que Tato cuenta un chiste a modo de anécdota:

“Yo el otro día iba en un colectivo lleno, completo, parado y de pronto un señor me dijo:

- Señor, ¿usted es militar?
- Yo no
- Señor ¿usted tiene un hermano militar?
- No, no, no

- ¿Tiene algún pariente militar?
 - No, no, no, no
 - ¿Tiene algún amigo íntimo militar?
 - No, no, no, pero ¿por qué me lo pregunta?
 - Porque me está pisando el pie
- (Risas)”

El enunciador se posiciona en tanto ciudadano común (viaja en colectivo) y hay un otro, los militares. Para entender el chiste, se requiere la presuposición social de que ellos gozan de “ventajas” e impunidad para hacer lo que quieran, como no así el resto de los argentinos.

Otro tipo de mirada a cámara se registra en los *sketches*. Por un lado, podemos ver una “situación cómica (...) [que] se construye como ficcional. porque los personajes actúan como si nadie los viera” (Fratlicelli, 2013: 528); pero, en un determinado momento, que a veces coincide con el remate del chiste, Tato dirige una mirada a cámara mediante la cual establece una relación de complicidad con el espectador, que se vincula con la función que cumple el aparte teatral (Casetti, 1985).

La tercera mirada a cámara que identificamos es la sostenida por el presentador. Como mencionamos antes, funciona parodiando los modos de presentación de los documentales. El presentador de *La Argentina de Tato* exagera permanentemente su mirada, incluso achica sus ojos de a ratos para intensificar el efecto humorístico y juega con los cambios bruscos de los ángulos de cámara.

Otra operación que queremos destacar es el caso de las risas en *off*, que aparecen tanto en los monólogos de los archivos recuperados como en los *sketches*. Las risas en *off* constituyen un “sonido *ad-hoc* para que suene como público” (Barreiros, 2005: 9), y, en este sentido, se transforman en un indicio del momento cómico. Funcionan así como intérpretes que le dicen al espectador cuándo reírse. En los programas de Tato, además, se incorporan voces que alientan y felicitan al capo cómico: escuchamos en varios pasajes risas acompañadas de frases como “¡Grande Tato!”. Estas dos estrategias hacen las veces de simulacro de público e inauguran una instancia de identificación entre el espectador que asiste a la situación cómica, pantalla mediante, y el que supuestamente estaría presente dentro del estudio de grabación.

El espectador interpelado en el ciclo es uno con conocimientos sociopolíticos y de la historia argentina. Si pensamos en el espectador de los programas de Tato Bores al momento de sus emisiones, es de esperarse que, al tratar temáticas en ese entonces contemporáneas a la realidad nacional, el espectador podía ser capaz de captar las alusiones más rápidamente. Sin embargo, dado que *La Argentina de Tato* recopila una

selección de materiales que abarcan aproximadamente treinta años de emisiones televisivas, el desafío del espectador se complejiza. Los fragmentos revisten una multiplicidad de referencias históricas, tanto del espectro político como del económico y social.¹⁶

El espectador convocado es también el que puede advertir los guiños vinculados a los procedimientos de los falsos documentales y habituado a la parodia como forma de crítica metatelevisiva. Se demanda una actitud reflexiva tendiente a identificar cuáles son los textos parodiados que se insertan como algo viejo en el texto parodiante (Hutcheon, 1981).

A lo largo de los capítulos que conforman *La Argentina de Tato*, se presentan tanto la parodia como la sátira, si bien prevalece esta última: los monólogos, principalmente, alertan acerca del poder de los gobernantes y su falta de aptitudes o moralidad para conducir el país, lo cual provoca crisis en todos los planos de la vida social. Este discurso se plantea desde el enunciador hacia un destinatario común que se aglutina bajo el colectivo “los argentinos” (en el que el enunciador también se incluye) y en su conjugación excluye a los que no reúnen las características del ciudadano común que sufre los males producidos por el otro (los gobernantes); es decir, “una enunciación que es atribuible a la vez al enunciador y al destinatario” (Verón, 1985). Así, “se construye un enunciador diegético (Tato) progresista y humanista, inmerso en situaciones penosas por las incompetencias e inmoralidades de los políticos y, al mismo tiempo, [se] edifica un enunciatario genérico identificado con él” (Fratlicelli, 2015: 82).

La tematización de la nostalgia implica otra de las formas que funciona como denuncia de los males nacionales y de “advertencia moral” al público. *La Argentina de Tato* articula fragmentos de *sketches* y monólogos en los que el capo cómico explica la “realidad argentina” a modo de anticipación de un desenlace trágico: una Argentina que de seguir así, se terminaría hundiendo. Luego de estas alertas, aparece un momento de brindis en el que Tato levanta su copa con alguna persona representativa de “los grandes valores argentinos”, por lo general, del ámbito artístico o televisivo (Astor Piazzolla, Antonio Gasalla, Víctor Hugo Morales); o bien, de su propio círculo familiar (su esposa Berta Szpindler). Las cortinas musicales acompañan el clima nostálgico que las secuencias exponen.

Ahora bien, en lo que respecta a *Recordando El show de Alejandro Molina*, vemos

¹⁶ El programa se emitió en 1999 y repasa un período que abarca tres décadas dentro de las cuales se tematizan cuestiones generales y otras muy puntuales (sucesos políticos, mediáticos y judiciales) que implican que el espectador posea conocimiento de estos hechos para poder entender la totalidad del contenido.

que se propone un espectador a partir de mecanismos similares a los de *La Argentina de Tato*. Algunos de ellos son los monólogos de *Molina*, quien sentado (la mayoría de las veces, en un sillón) mira a cámara en plano medio y primer plano. *Molina* desarrolla sus historias a modo de cuentos, con modismos literarios (por momentos, da la sensación de que estuviera leyendo), en escenas que siempre evidencian, en algún rincón, elementos que se asocian con lo narrado (por ejemplo, cuando repasa las características de la escritura china, de fondo, se aprecia un cuadro con letras chinas como parte del decorado). El espectador convocado es aquel que reconozca el estilo Dolina, el juego de identificaciones Molina-Dolina, a partir de un pseudo discurso serio y agudo, que invitaría a la reflexión.

Por otra parte, la mirada a cámara de *Charles Ulanovsky*, el presentador, se revela como una mirada intertextual (Genette, 1989) dado que parodia irónica y burlescamente la operación autenticante de destinación del documental.

El programa, según Fraticelli (2013), construye un enunciatario partido; por un lado, es el espectador de los géneros y estilos que se imitan (programas de espectáculos, científicos, de entretenimiento, avisos publicitarios, elementos estilísticos de medios gráficos, etc) y, al mismo tiempo, es el enunciatario de la parodia, o sea, un enunciatario que toma distancia del espectador de esos géneros y estilos parodiados (Fraticelli, 2013: 533).

Es decir, se convoca a un espectador que se distancie de una expectación televisiva pasiva y acrítica y se burle de la tele. Por lo tanto, se apela a alguien activo y conocedor de los modos de hacer televisión, capaz de ir detectando en la lectura, los guiños humorísticos y cuáles críticas revisten.



"El arte de Molina es un arte de ocultación, principalmente de sus virtudes. Cuando uno observa sus obras siente que lo mejor no está a la vista, está sumergido en otro nivel de percepción, tal vez en otras obras de otros autores". *Charles Ulanovsky*
(En *Recordando el show de Alejandro Molina*, capítulo 12: Muerte y termodinámica)

Consideraciones finales

Los falsos documentales representan objetos de complejo abordaje, dado que, a través de la parodia, la sátira, el humor o la “sorpresa”, permiten tanto la crítica a los modos de hacer del documental clásico, la burla a sus espectadores, la ironía hacia la sociedad representada. En este sentido, “proporciona[n] cierta originalidad e ingenio que atrae a los creadores y estimula a la audiencia” (García Martínez, 2007: 307).

La Argentina de Tato y *Recordando el show de Alejandro Molina* implican para la historia de la televisión nacional dos casos paradigmáticos de programas que utilizaron las estrategias del falso documental para producir humor. Dos programas que fueron emitidos en diferentes épocas: uno, incluido en la televisión de finales de la década del noventa,¹⁷ en donde la crítica política, los programas de entretenimiento y el humor absurdo marcaban la producción; el otro, enmarcado en un contexto económico más propicio, y en el que convivían los programas de espectacularización de la cotidianeidad, los concursos de talentos y un tipo de humor que se centraba mayoritariamente en la crítica del consumo irreflexivo de los productos televisivos.

Al inicio de nuestro análisis, recordamos la periodización de los tipos de humor propuesta por Fraticelli (2013), y consideramos que, en el caso de *La Argentina de Tato* se presenta un juego entre el Paleo Humor y el Humor Post-televisivo. Si recordamos que el programa retoma los ciclos de Tato Bores, algunos de ellos, en particular sus monólogos, se ubicarían en el primer tipo de humor, en el que se torna central la figura de un enunciador condensado en un único sujeto, el capo cómico, que es quien realiza los chistes sobre un sujeto de quien se burla, dirigido a un tercer sujeto, el espectador.

Ahora bien, *La Argentina de Tato* desde su propuesta satírica y de mimesis de estilos y recursos de otros géneros y productos culturales, también está incluido dentro del Humor Post-televisivo. En este sentido, a través de la retoma de material de archivo preexistente y la reformulación de esos textos dentro de otros nuevos, establece un juego de ida y vuelta, nostálgico y a la vez futurista, acerca de “la realidad” de un país con un

¹⁷ Cuando ya se sentía lo que se denominaría la “crisis argentina de los dos mil”.

destino posiblemente marcado: la desaparición.

Haber convocado distintos fragmentos de los programas de Tato Bores implica por un lado, un homenaje a la trayectoria del capo cómico y por el otro, la intención de “destacar una función diferente a la que cumplían en su contexto original” (Méndez, 2004-2005: 86). La televisión, en este caso funciona como “un reservorio de imágenes donde se puede ir a buscar material apto para ser vampirizado esta vez a modo de cita, alusión u homenaje” (Méndez, 2004-2005: 86).

En *Recordando el show de Alejandro Molina*, el texto sobre el que trabaja es un original completamente ausente: se afirma que se recuerda un programa que nunca existió. En este caso, predomina el simulacro, lo apócrifo, reconstrucciones y testimonios falsos; es decir: imágenes de producción propia “que imitan o suplantán otras imágenes de circulación masiva” (Méndez, 2004-2005: 88).

La inflexión paródica constituye una de las principales características del Humor Post-televisivo, razón por la cual ubicamos a *Recordando el show de Alejandro Molina* dentro de este estilo. Se construye un enunciatario que disfruta de los guiños humorísticos y las diversas alusiones literarias o filosóficas.

La pregunta inicial que nos hacíamos era si el programa de Bores funciona como condición de producción del otro. Diversas huellas en *Recordando El show de Alejandro Molina* parecen remitir a *La Argentina de Tato*. Por ejemplo, algunos de los personajes-expertos que se muestran como testigos o voces autorizadas, se repiten en los dos programas: Natalia Oreiro, Víctor Hugo Morales, Daniel Rabinovich, Marcos Mundstock. Todos ellos intervienen o bien como personajes ficticios o bien prestando su nombre real para parodiar el efecto de realidad.

Al mismo tiempo, en los dos textos hay elementos autorreferenciales. No casualmente “la Argentina” es la de Tato, y “el show” es el de *Molina*, que se confunde con Alejandro Dolina.

Otro rasgo que se puede rastrear es la imitación paródica de la publicidad: ambos se burlan de cómo la TV “se vende” ante las lógicas comerciales.

De manera más general, los dos programas proponen una temática que apunta a la reconstrucción de un supuesto pasado como eje central: la historia de un país que se extinguió, llamado Argentina, y un ex conductor televisivo, al que no se lo vio más, llamado *Molina*.

Por estos aspectos revelados, creemos que *Recordando el show de Alejandro Molina* funciona como una especie de homenaje a la forma de hacer humor televisivo que ya había desarrollado *La Argentina de Tato* varios años antes. Además, vale destacar



como un dato de interés, la participación del propio Alejandro Dolina en *La Argentina de Tato*, encarnando al personaje Macedonio Fernández, “un argentinólogo de la Universidad de Maradonia”.

Que hayan existido, en un período de más de diez años (1999- 2011), solamente dos productos que apelaron al falso documental para hacer programas de humor, nos advierte sobre una estrategia poco explorada en el ámbito televisivo. Más aún, si tomamos en cuenta los avances de la tecnología digital, los nuevos soportes y las vías de acceso a una multiplicidad de contenidos audiovisuales.

Podemos pensar que el futuro del falso documental “se encuentr[a] ligado a la evolución del documental, puesto que de los nuevos modelos que emerjan pued[e]n desarrollarse nuevas parodias sobre las que autoreflexionar de manera original” (Díaz Gandasegui, 2012: 159).

Siguiendo esta idea, en el caso de los falsos documentales televisivos, su futuro estaría ligado con los nuevos modos de hacer televisión. Si logran parodiarlas con fines críticos, gozarían “de buena salud”, puesto que se presentarían como “una herramienta ideal para educar la retina y la credibilidad de los espectadores mediante la reflexión que provoca y ante la confusión visual que produce la imagen en la era de la digitalización” (Díaz Gandasegui; 2012: 160).



Bibliografía

Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. (2001) *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.

Aprea, G. (2004) "Los documentales y la noción de dispositivo". Buenos Aires: *Jornadas de Política y Cultura*, Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Aprea, G. (2015) *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.

Arfuch, L. (2002) *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bajtin, M. (1987) "Introducción. Planteamiento del problema". En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Barei, S.; Flores, A.; Echevarría, M.; Gómez, S. y Pérez, E. (2000) "Políticas del humor en la Argentina de los 90: publicidad, diario digital, cultura juvenil y literatura". Madrid: *Espéculo N° 16, Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

Barreiros, R. (2005) "Paisaje del público en la pantalla de televisión. Hoy, lo cómico". Buenos Aires: *Figuraciones, Teoría y Crítica de Artes N° 3: El arte y lo cómico*. Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA).

Beceyro, R. (s.f.) "Sobre cine documental". Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales – UBA Cátedra Taller de expresión II.

Disponible online en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Beceyro.htm>

Bitonte, M. E. y Grigüelo, L. (2013) "Formas de retomas retóricas en el lenguaje audiovisual: el caso del falso documental", en el *II Coloquio Nacional de Retórica Los códigos persuasivos: historia y presente. II Congreso Internacional de Retórica Interdisciplinaria*, organizado por la Asociación Argentina de Retórica. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Carlón, M. (2006) *De lo cinematográfico a lo televisivo: metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía.

Casetti, F. (1983) "Los ojos en los ojos". París: *Communications N° 38, Énonciation et cinema*. (Trad. María Rosa del Coto)

Casetti, F. y Odin, R. (1990) "De la Paleo a la Neo-televisión. Aproximación semio-pragmática" En revista *Communications, N° 51: Télévision et mutations*. (Trad. María Rosa del Coto)

Cuevas, E. (2005) "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica". En Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.) *Documental y vanguardia*. Buenos Aires: Cátedra.



De Carli, G. (2004-2005) "Desterrados, furtivos, presentes, visibles. Apuntes acerca del documental en Argentina". Buenos Aires: *Revista Zigurat*, Año 5, N°5. Facultad de Ciencias Sociales – UBA.

del Coto, M. R. y Varela, G. (2012) "Ficción y no ficción en los medios. Abordaje semiótico sobre sus mixturas", en: *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*. Buenos Aires: La Crujía.

Díaz Gandasegui, V. (2012) "Espectadores de falsos documentales. Los falsos documentales en la Sociedad de la Información". Barcelona: *Athenea Digital* N° 12, *Revista de pensamiento e investigación social*. Universidad Autónoma de Barcelona.

Eco, U. (1987) "TV: La transparencia perdida" En *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen y de la Flor.

Flores, A. (2014) "Humor". En Aichino, M. C. y Flores, A. (coord.) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Fratlicelli, D. (2010) "Desenmascarando al ciudadano (porteño). El humor de 'Micky Vainilla' en Peter Capusotto y sus videos". Buenos Aires: *Lis -Letra, imagen y sonido-* Año III, N°5: *Ciudad mediatizada*.

----- (2012) "El chiste y su relación con el afuera de campo de los programas cómicos posmodernos". La Plata: *VII Jornadas de Sociología de Universidad Nacional de La Plata: Argentina en el escenario latinoamericano actual, debates desde las ciencias sociales*. 5, 6 y 7 de diciembre de 2012.

----- (2013) "Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post-televisivo". Buenos Aires: *Imagofagia* N°8, *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*.

----- (2015) "Lo risible en los programas cómicos. Una tipología del chiste, lo cómico, la chanza y el humor televisivos". Buenos Aires: *Versión. Estudios de Comunicación y Política* N° 35. Universidad Autónoma Metropolitana.

Fontanille, J. (2004) *Soma et séma. Figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose.

Freud, S. (1905) "El chiste y su relación con lo inconsciente" en *Obras Completas. Tomo VIII*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gamarnik, C. (2012) "El fotoperiodismo y Malvinas: una batalla simbólica". Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales - UBA, *Cátedra Historia de los medios*.

Disponible online en:



<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/g/gamarnikc/Cora%20Gamarnik%20-%20Fotoperiodismo%20y%20Malvinas.pdf>

García de la Riva, K. (2008) "¿Qué es el falso documental al fin y al cabo?". *Congreso Internacional Fundacional AE-IC I+C Investigar la Comunicación*. Santiago de Compostela, 30, 31 de enero y 1 de febrero de 2008.

García Martínez, A. (2006) "La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual". Universidad de Navarra.

----- (2010) "En las fronteras de la no-ficción. El falso documental (definición y mecanismos)" Universidad de Navarra.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Heram, Y. (2011) "Del género humorístico al panhumorismo. Un análisis de la crítica televisiva a los programas de humor". Buenos Aires: *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani. 10, 11 y 12 de noviembre.

Hight, C. (2007) "El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico." En Catalá, J. M. y Josetxo Cerdán (eds.) *Archivos de la filmoteca. Después de lo real. Vol. II, N° 57-58*, octubre 2007/ febrero 2008.

Hutcheon, L. (1981) "Ironie, satire, parodie Une approche pragmatique de l'ironie." En *Poétique N° 46*. Paris. (Trad. Pilar Hernández Cobos)

----- (1993) "La política de la parodia postmoderna". La Habana: *Criterios, edición especial homenaje a Bajtín*.

Landi, O. (1992) *Devórame otra vez. ¿Qué hizo la televisión con la gente? ¿Qué hace la gente con la televisión?* Buenos Aires: Planeta

López Barros, C.; Varela, G. y Ramos, S. (2004) "Tonos/tonalidades del humor: un recorrido por distintos estilos del humor televisivo". Buenos Aires: *Jornadas de la Carrera de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencias Sociales - UBA. 23, 24 y 25 de septiembre de 2004.

Manavella, M.; Monteleone, E.; Mossello M. y Zapata, O. (2012) "¿De qué nos reímos en los 90s?: la convivencia de estilos en los ciclos de humor de la televisión argentina". Buenos Aires: *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*.

Méndez, S. (2004-2005) "Falso documental y memoria cultural. Siete provocaciones para un nuevo espectador". Buenos Aires: *Revista Zigurat, Año 5, N°5*. Facultad de Ciencias Sociales-UBA.



Metz, Ch. (1991) "La enunciación antropeide". En *La enunciación impersonal o la visión del filme*. París: Meridiens Klincksieck.

Moglia, M. (2006) "Distintos regímenes de narratividad en el humor televisivo de Antonio Gasalla". San Juan: *X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: una década de encuentros para (re) pensar los intercambios y consolidar la Red*.

Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós

Ortiz, F. (2014) "Juego de palabras". En Aichino, M. C. y Flores, A. (coord.) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Palacios, C. (2010) "La Argentina de Tato: un manual discursivo de la televisión argentina de los noventa". Bahía Blanca: *Cuadernos del Sur Letras, Revista institucional del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur*, N°40.

----- (2013) "Algunos alcances de la perspectiva multimodal para el estudio de lo cómico y lo humorístico". Buenos Aires: *Signo y Seña*, N° 23. Facultad de Filosofía y Letras -UBA.

Renov, M. (2011) "Estudiando el sujeto: una introducción" En Labaki, A. y Mourao, M. D., (comps.) *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.

Sánchez, N. (2012) "Un documental no documental: transgresión de lo real, construcción de nuevas historias. La era del ñandú material apócrifo". Buenos Aires: *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*.

Sánchez Navarro, J. (2001) "El mockumentary: de la crisis de la verdad a la realidad como estilo". En *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. Barcelona: Glenat.

Saussure, F. ([1914], 2007) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Stam, R., Burgoyne, R., Fitterman-Lewis, S. (1999) "La intertextualidad y La transtextualidad". En: *Nuevos conceptos de la teoría del cine Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

Steimberg, O. (1998) "Proposiciones sobre el género" en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2002) "Géneros", en: Altamirano, Carlos (comp.) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Steinberg, L. (2008) "Procedimientos enunciativos autenticantes en el cine documental: algunas operaciones presentes en *La era del ñandú (documental apócrifo)* y *Una verdad incómoda*". La Plata: *3er. Congreso de Arte, educación y cultura contemporánea en Latinoamérica. 4as. Jornadas*



de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales.

Ulanovsky, C. y Sirvén, P. (2009) *¡Qué desastre la TV! (pero cómo me gusta...) Argentina desde la pantalla 1999-2009*. Buenos Aires: Emecé.

Varela, G. (2010) "Enunciación televisiva y cuerpos de la seducción" Posadas: *Actas del VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica "Cartografía de investigaciones semióticas"*.

----- (2012) "Realismos y operaciones autenticantes en la no ficción televisiva" En *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*. Buenos Aires: La Crujía.

Verón, E. (1983) «Il est là, je le vois, il me parle». En *Communications N° 38: Énonciation et cinéma*. Paris.

----- (1985) "El análisis del contrato de lectura. Un nuevo método para los estudios de reposicionamiento de los soportes de los media". En *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. París: IREP.

----- (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

----- (2003) "Televisión y política: historia de la televisión y campañas presidenciales". En Neto, A. F. y Verón, E. (comps.) (2003) *Antonio Albino Rubim, 2003, Lula Presidente. Televisión y política en la campaña electoral*, Sao Paulo, Hacker, Sao Leopoldo, RS: Unisinos. (Trad. M. E. Bittonte).

Weinrichter, A. (2005) "Documentiras: el fake y El documental performativo" y "Síndrome de archivo". En: *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B editores.

Contenidos audiovisuales referenciados

- En el medio – Periodismo de humor

http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=102877

- En el medio – Deconstrucción el documental. La era del ñandú.

http://www.conectate.gob.ar/sitios/conectate/busqueda/buscar?rec_id=109239

- Videomatch – Deportes en el recuerdo

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

- Cha cha cha – El canillita cantor

<https://www.youtube.com/watch?v=UGYUP8vH5BA&feature=youtu.be>

- Cha cha cha – El ocaso de la Roberta Perfumo

<https://www.youtube.com/watch?v=UGYUP8vH5BA&feature=youtu.be>



- Cortina musical de apertura de *La Argentina de Tato: Mattinata* – Andrea Bocelli

<https://www.youtube.com/watch?v=hMe3irDmptA>

- Cortina musical de cierre de *La Argentina de Tato: Elas por elas* – The Fevers

<https://www.youtube.com/watch?v=KSjAUtql2M>

- Prólogo de *Starwars*

<https://www.youtube.com/watch?v=eBpTwil0IMc>

- *Alfred Hitchcock presents*

<https://www.youtube.com/watch?v=KyJ2Uzl82V8>

- *Atrévase a soñar*

<https://www.youtube.com/watch?v=aFz0ea8n8Es>

- *Hola Susana*

<https://www.youtube.com/watch?v=TXzKP45D-H4>

- *Fragmento de Tato de América (1992) censura judicial Servini de Cubría*

<https://www.youtube.com/watch?v=qUvzWixE9pE>

- *Promocional de Telefe*, mayo de 1993

<https://www.youtube.com/watch?v=NlbJYPQR8xo>