

La procacidad chistosa de Luis Almirante Brown. Una posible perspectiva de análisis¹

Mercedes Moglia*

Resumen

Como bien señaló Jorge Rivera (1992) el carácter múltiple del humor imposibilita su definición unívoca pero no impide su “catalogación”. De esta manera es posible entonces, en el presente artículo, ofrecer una lectura de ciertas transformaciones en el uso del lenguaje en representaciones humorísticas televisivas de distintas épocas. Para esto mencionaremos, a modo de ejemplo, algunos rasgos característicos de cuatro figuras paradigmáticas y representativas del catálogo histórico del humor televisivo: Tato Bores, Alberto Olmedo, Antonio Gasalla y Diego Capusotto. Esta revisión, lejos de ser exhaustiva, propone una caracterización rápida y que enfatiza sobre distintos usos predominantes de disímiles registros del habla.

En el uso habitual del lenguaje la relación arbitraria entre significado y significante pasa desapercibida porque se la acepta “naturalmente”, como algo dado. Por el contrario, el uso disparatado de los términos del lenguaje, vuelve evidente la tensión entre la semántica y la pragmática. En el humor la relación arbitraria entre ambos niveles es constantemente transgredido mediante el desvío, la transposición, la sustitución, la inversión o la simple exageración, a partir de lo cual palabras y nombres propios estrenan otros sentidos.

Así, con la intención de hacer foco sobre los usos disparatados del lenguaje y a partir de la selección de algunos ejemplos se busca reflexionar sobre cuáles son los imaginarios que estos usos convocan en distintas propuestas de humor televisivo.

Palabras clave: televisión, humor, lenguaje/habla

Introducción

* Doctora en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Pertenencia institucional: FSoc. UBA – IIGG – becaria posdoctoral CONICET. Disciplina/área temática: Sociología y Cultura; Comunicación y medios masivos. Mail: mercedesmoglia@yahoo.com.ar

*Casi siempre fue el lenguaje bajo el que perdió las batallas inmediatas del prestigio y las buenas maneras, pero a cambio terminó imponiéndose, con perseverancia de años o décadas, en el habla coloquial de la clase media, (involuntario) árbitro mediador entre las dos tendencias lingüísticas.
Laura Kornfeld (2010:84)*

Partir de un personaje cómico como es *Luis Almirante Brown (L.A.B)* es parte de la estrategia ilustrativa con que el presente artículo se propone argumentar por qué la procacidad de su lenguaje se vuelve graciosa al mismo tiempo que representativa de la actual cultura de masas. Elijo comenzar la casuística con este personaje porque siempre me resulta interesante partir de lo actual para luego ponerlo en perspectiva comparativa con sus antecedentes y así ofrecer, en este caso, una lectura de ciertas transformaciones en el uso del lenguaje verbal en representaciones humorísticas televisivas de distintas épocas. Con el objetivo, entonces, de ordenar y acotar esta comparación, mencionaré algunos de los rasgos centrales de tres figuras paradigmáticas y representativas del catálogo histórico del humor televisivo: Tato Bores, Alberto Olmedo y Antonio Gasalla. Esta revisión, lejos de ser exhaustiva, propone una caracterización que enfatiza sobre cómo el uso del lenguaje verbal se entrama de modo diferencial con diversos recursos histriónicos que tienen que ver tanto con el estilo propio de los actores y sus singulares talentos, como con cambios en las políticas del uso del lenguaje en televisión en relación con lo vulgar o el doble sentido sexual, lo ligero o lo explícito, lo evidente y lo que no lo es tanto.

Esquemáticamente, en las discusiones sobre el correcto uso del lenguaje las posiciones pueden reducirse a dos extremos, los que defienden un uso lingüístico legitimado y desatienden las innovaciones espontáneas del uso cotidiano, y los que ensalzan la inventiva popular que recurre a palabras, giros y metáforas que desafían las normas lingüísticas. Podría decirse que ambas posiciones conforman los límites de un *mercado lingüístico* (Bourdieu, 1985) que, sin embargo, está unificado, regulado y normalizado por una lengua oficial cuyos criterios de validación están respaldados institucionalmente. El hecho, entonces, de que exista una regla teórica con la que se puede medir objetivamente las prácticas lingüísticas, no implica necesariamente que los actos de habla sean simplemente reproductivos y ajustados a las normas de “aceptación ciudadana”.

Por el contrario, el dialogismo bajtiniano permite pensar que todo acto lingüístico es acción, creación, reacción, en definitiva, praxis social en cualquiera de los espacios de la estructura social y, cualquiera sea su alcance, pone en circulación un sentido que necesita del otro e implica ideología. De modo que, sin olvidar que en la sociedad de clases el lenguaje es instrumento de poder (Bourdieu, 1985), el humor es una alternativa que desvirtúa los mecanismos que el lenguaje oficial insiste en señalar como correctos para anteponerles las atorrantes ocurrencias del habla.

De acuerdo con este esquema y en función de los ejemplos sobre los que decidí trabajar, podría decir que en las propuestas humorísticas también es posible identificar desvíos risueños en el uso del lenguaje que en su sutileza risueña cuentan con un consenso social más amplio y otras propuestas cuyo desparpajo roza la grosería, pero sin embargo logra trascender ese primer sentido chabacano para dejar latiendo en la carcajada una visión satírica sobre ciertos fenómenos sociales, culturales y políticos. Para remitirme a los ejemplos, en el extremo de la sutileza puedo colocar cómodamente a Tato Bores y en del desparpajo al personaje interpretado por Diego Capusotto, *Luis Almirante Brown*. Entre uno y otro hay una distancia histórica a considerar que se traduce en cambios de estilo televisivo, en el tenor de las transgresiones esperables en un programa cómico y, también, en la composición y competencias de la audiencia². Esta arbitraria selección (Tato, Olmedo, Gasalla, Capusotto) de casos me permitirá, sin embargo, ejemplificar lo que considero los principales saltos en el estilo del humor televisivo y el modo en que la tensión entre “lo correcto”, “lo vulgar” y su posible sentido cómico se redefine en función del contexto televisivo y cultural más amplio. Como se verá en el extracto más o menos extenso que a continuación reproduce un sketch de *Luis Almirante Brown*, el personaje parodia tanto las aberraciones vulgares como los desvíos metafóricos con pretensión culta de distintas pero reconocibles ofertas de la industria cultural masiva (el rock y el teatro de revista, como las más identificables).

[Se ve a Capusotto como presentador, remera rallada con dos colitas:] —
“Muchas veces el rock fue vehículo hacia distintas expresiones del arte, no últimamente en el que solo es un vehículo que funciona hacia atrás. Sin embargo, el rock siempre estuvo vinculado a las formas poéticas más elevadas

¿Cómo pudo unir el rock la poesía más hermética y profunda, con el gusto popular? Lo hizo de la mano de artistas como este:

[Se ve un fondo negro y en letras blancas se lee: *Luis Almirante Brown, Artaud para millones*. Música instrumental introductoria]

[Aparece Capusotto caracterizado: saco blanco, camisa sin corbata, peinado con colita, anteojos y bigotes tupidos] — “Bueno, siempre indagué en la poesía, y siempre consideré que más allá de Baudelaire o Artaud, siempre busqué digamos la síntesis unificadora y que eso tuviese una totalidad – O sea, si no se llega a la totalidad de la gente, la poesía no está completa. Bueno, bucéé, investigué, indagué, hice una separación, dije: acá está el vuelo, el color, lo sensorial de la palabra y acá la gente, entonces lo que hice fue unir eso.

[Tape musical. Pantalla dividida, de un lado sentado en una banqueta Luis Almirante Brown toca la guitarra, su canto se puede leer en el otro costado:] — Clorofila del tiempo / nada me interesa / campos secos que nunca llueven, madre tierra pariendo angustias de maleza/maleza ... Me calienta la zanja de Teresa / Y me calienta la zanja de Teresa / quiero clavar mi potus, clavar mi potus / en la zanja de Teresa...

[Vuelve a la entrevista:]— O sea busqué avivar los resortes de lo que comúnmente se llama la sensibilidad popular. Fijate, que vos cuando hablás del ojete o del upite la gente presta muchísima más atención. Y... evidentemente a la gente todos los temas que estén vinculados al coito en general... vos decís pinchila o argolla... y eso los moviliza. Te doy cifras: hago *Lágrimas de sal*, [se ve foto de la tapa del disco] vendo 1000 discos. Al poco tiempo hice *Vení a probar mi canelón*, 1 millón y medio de placas, ahí sentí que había llegado a la gente.

Por ejemplo con *Oscuros días de la razón* o *Precipicios de la angustia* yo llego claramente a una profundidad lírica, eso está claro... Ahora con *Hay que lavar esa canaleta*, u *Hola soy Tino, venía a fregarme este pepino*, llego claramente a la gente.

[Tape musical, nuevamente:] Un grito primal, se ahoga sin sonido / Balalaika del absurdo, trovadores de la nada / Hoy te necesito, musa del descarme / vení a tocar mi trompeta de carne / vení a tocar mi trompeta de carne, tiene un solo agujero para que lo soples/ venía a tocar...³

Tal como adelanté y se desprende del ejemplo, *Luis Almirante Brown* es un músico que se debate entre una lírica llena de metáforas de tenor abstracto que intentan vincular términos que denotan sentidos contradictorios, ambivalentes, en definitiva, metáforas que buscan construir un fundamento entre conceptos sin nexos evidentes y que, en tanto “no evidentes” tendrían llegada a un público reducido. Según el relato que hace el personaje, la experiencia del límite con que su poesía se topa lo ha llevado a buscar letras cuya construcción metafórica evoque un claro segundo sentido sexual, ya que al parecer son éstas las líricas que hacen eco en las experiencias del público masivo. Este personaje parodia “el dilema del artista”, entre buscar la supuesta excelencia estética o llegar al público más amplio posible motivado, claro está, en la intencionalidad comercial, que sigue pensando

la popularidad del gusto en términos numéricos (*rating*, cantidad de discos vendidos, éxitos de taquilla, etc.). Podría decir que se trata de un personaje paradójico porque busca construir un simbolismo que haga eco entre gustos que tradicionalmente han sido considerados como diametralmente opuestos. Las canciones de *Luis Almirante Brown* buscan tender puentes simbólicos, pero en la medida en que la combinación de esos gustos se da de modo alternado, las desigualdades que los sustentan no pueden resolverse, de ahí la paradoja.

Este personaje cómico se vuelve particularmente ilustrativo para pensar el vínculo que conecta “la sensibilidad popular” con el “gusto masivo”, y es aquí donde se vuelve necesario recordar que el sentido de iniciar nuestra reflexión con *Luis Almirante Brown* es: **¿cómo entender la procacidad chistosa que despliega este personaje?, ¿qué rasgos de la cultura masiva contemporánea resuenan en esta parodia?** El dilema cultural que parodia *Luis Almirante Brown* es cómo colmar la distancia entre dos tradiciones culturales que históricamente insisten en repelerse. De algún modo, en el afán “de llegar a la gente” está la búsqueda sobre cómo colmar el fondo de experiencia sensible del público. La riqueza del personaje, para la reflexión que aquí se pretende, está en que permite salir de la univocidad de toda representación en la medida en que, en tanto personaje humorístico, nunca resuelve las relaciones de fuerza, sino que pone en evidencia que el predominio de un simbolismo u otro, se puede reducir a las dos estrategias complementarias del mercado: la que consuela a una minoría en su disfrute estético y la que busca congraciarse con el gusto que se supone que tiene la mayoría.

¿Cuál es la coartada cultural que parodia *Luis Almirante Brown*?, ¿de qué fenómeno cultural se hace eco este personaje? Estos interrogantes demandan revisar en la tradición del humor televisivo porque el sentido de las expresiones soeces (y de connotación sexual) se definen según el contexto y la tendencia más amplia en la que se ubican, qué estéticas se referencian y cuáles son los imaginarios que esas estéticas convocan. Para esto, avanzaremos en la caracterización breve de tres tendencias identificables dentro del humor televisivo para retomar sobre el cierre qué eleva a lo obsceno a otra esfera de sentido en la farsa que propone el personaje de *L.A.B.*

Lo verbal en el humor televisivo argentino

El humor de cada época es un “posible”, nunca el “único posible” pero casi siempre existe alguna propuesta que por ser representativa puede privilegiarse y señalarse de algún modo como paradigmática. En este sentido la elección de las figuras de Tato Bores, Alberto Olmedo y Antonio Gasalla responde a la elección de actores cómicos cuya permanencia televisiva posibilita señalarlos como representativos de un momento histórico más o menos extenso.

El humor televisivo ha sido un espacio prolífico para el despliegue creativo del habla, lo mismo que para criticar o reforzar juicios establecidos por el sentido común. En la medida en que la composición social y cultural de la ciudad de Buenos Aires ha ido cambiando, el humor también se fue haciendo eco de distintos fenómenos culturales. Aquí se trata de ver, a partir de las figuras humorísticas seleccionadas, cómo el uso disparatado del lenguaje permite la recuperación de ciertos discursos periféricos al uso serio y correcto del lenguaje; la deformación humorística se revela como un mecanismo que contribuye a dinamitar sentidos cristalizados del lenguaje, a trastocar los géneros de distintas esferas de la organización cultural, a parodiar “las formaciones discursivas que aparecen cristalizadas y son propias de un tipo social” (Jitrik, 2006:15) como el lenguaje médico, científico, policial, periodístico, eclesiástico y también de las consideradas jergas marginales.

Hay que indicar que la importancia del humor verbal en televisión está ligada, al menos, a tres cuestiones. Por un lado, durante las primeras décadas de la televisión, la imposibilidad técnica hizo que la televisión privilegiara el chiste verbal en el desarrollo de los sketches y que el remate visual fuera usado con menor frecuencia. Esta reserva o límite en el uso del chiste visual tuvo que ver, inicialmente, también con la ausencia de un lenguaje propio del dispositivo televisivo. La combinación entre el nivel icónico y el auditivo –con la radio y la historieta, como sus antecesores– demorará en saldarse en la televisión y en ese aspecto la influencia del cine es central. Por otro lado, la cotidianidad televisiva demandó al género humorístico –en íntima dependencia con lo coyuntural– una adaptación constante al régimen de actualidad. Esta aparente necesidad de hacer coincidir el entretenimiento humorístico con la función de informar de la

televisión, encontró en la palabra y el comentario verbal los recursos más aptos. A su vez, el humor sensible para captar los cambios de expresividad, funda tempranamente una tradición que ha parodiado las hablas o pragmáticas verbales. Desde Armando Discépolo hasta el sketch de *Cha Cha Cha* “Educando al Soberano” (1994) o el del *secretario de Educación Juan Estrasnoy* (2010) de Diego Capusotto, se parodiaron aspectos fonéticos, semánticos y sintácticos de distintos idiomas, dialectos o sociolectos. En este sentido, la sensibilidad que Piglia (1993) señalaba en Discépolo para “la representación de los matices del habla, en la reconstrucción de la música oral del idioma” propias de un ambiente de asimilación cultural (31), se prolongará en la importancia del *habla* en la creación de representaciones cómicas porteñas. De ahí un rasgo continuo del humor: trabajar sobre los “registros del decir” que escapan a la conceptualización seria pero que avivan la lengua de una sociedad porque implican sus múltiples usos, apropiaciones, más o menos legítimas, pero igualmente reconocibles.

¿De qué matices del habla está dando cuenta *Luis Almirante Brown*? De alguna manera, este personaje sólo puede surgir en un momento como el actual en el que las siempre antagónicas tradiciones culturales van perdiendo sus aspectos unilaterales y, tal como evidencia el sketch, los límites entre cultura popular y la cultura de elite se ve rebasada porque los puntos de contacto entre ambas se multiplican en la omniesfera de la cultura masiva contemporánea.

Un repaso sobre tres casos de la tradición humorística televisiva

I. Tato y sus *queridos chichipíos*

Hoy, la distancia nos permite considerar que la clave del humor de Tato estuvo en la lectura paródica y disparatada de la aventura económica del país, leyendo a cada gobierno como avariciosos administradores, ineptos gobernantes y corruptos funcionarios, todas figuras propias de los personajes clásicos de comedia, útiles en la representación de estereotipos donde los fundamentos ideológicos quedan subsumidos a los morales. Podría pensarse que la astucia por la que gana consenso el humor de Tato está en criticar la política económica pero sin cuestionar el modelo capitalista que lo sustenta en las mismas contradicciones

que se critican y en promover la identificación de la audiencia con “la mortadela del sandwich”; esto es, cualquier conflicto, era esquematizado en la identificación de dos partes interesadas y una tercera damnificada, la ciudadanía que, como le gustaba decir a Tato, quedaba “con el tujes al norte”.

La consolidación de Tato como ícono del humor político televisivo hace que se pierda de vista cuáles eran las características con que sus libretistas daban forma a los textos que luego actor decía vertiginosamente. En general, los monólogos de Tato no respetaban la unidireccionalidad de la sátira tradicional o de la caricatura política. Según comenta su último guionista Santiago Varela, el armado del guión consistía básicamente en poner en evidencia el costado grotesco del poder, “algo parecido a lo que hace TVR pero nosotros usábamos la palabra en lugar del tape” (diario *Perfil*, 7/9/2007). Esta rápida comparación dicha en el marco de una entrevista, claro, y con fines ilustrativos sirve, sin embargo, para señalar que omite en verdad varias diferencias entre ambas propuestas televisivas de humor de actualidad. El uso de la palabra es distinto; mientras en *TVR* la palabra apoya como comentario lo que en realidad se ocupa de evidenciar la imagen y su propio audio, en el caso de Tato la palabra era su materia de expresión fundamental, y era sólo la voz de Tato la que reproducía varios discursos. En el momento del monólogo, Tato establecía con su público un pacto de ficción a partir del cual el personaje de frac, peluca y anteojos sin cristal contaba su periplo por los círculos del poder gubernamental con un lenguaje lleno de implícitos y de otros supuestos que apelaban al conocimiento de la coyuntura por parte de los televidentes. El uso de algunos refranes, pero especialmente de las metáforas, metonimias o sinécdoques, lo mismo que los juegos de palabras o los nomencladores (*Juan Campera, Pepe Boleta, Juan yo te la explico, José dónde me pongo*) que usaba para referirse a sus distintos interlocutores, tienen que ver con el cuidado y cierta sutileza que había que ejercitar tanto para lograr el registro cómico, como para evitar la censura en algunos momentos y la figura de agravio, en otros. Como bien señala Pedro Saborido, “Tato era un intermediario entre la sociedad y la cúpula de poder, a la que en su ficción de cronista de la realidad tenía acceso. Entonces todos los encuentros que él tenía con los funcionarios, después lo relataba. Esto, cuando la política se mediatiza pierde efecto”⁴. Lo que está señalando aquí Saborido es que en la medida en que los lazos multimediáticos se

estrechan y el tratamiento informal de la realidad se expande como estilo periodístico, se reduce el espacio y el espesor que la noticia política posibilita para su relectura y comentario humorístico. Además de las cualidades singulares de Tato, su rol se veía fortalecido porque las dimensiones lúdicas inmanentes al uso del lenguaje eran potestad del cómico en el pacto que éste establecía con su público y no un hábito difundido entre otros cronistas de la actualidad de ámbitos serios. Todo parece indicar que cuando el tratamiento informal del dato periodístico se expande como estilo de época, la posibilidad de crítica disminuye proporcionalmente. En este sentido, cuando Lipovetsky (1986) habla de la sociedad humorística, desde las teorías posmodernas, señala precisamente ese efecto como resultado de la disolución de las fronteras entre “lo serio” y lo decididamente humorístico.

Cabe aquí resaltar cómo las particularidades de Tato: sutileza en las metáforas, sustitución de los nombres propios por nomencladores más o menos disparatados, palabras compuestas, neologismos o redicciones del lunfardo con gracia sonora como es *Chichipíos*, recobran su sentido cómico en el contexto de las características de lo masivo-audiovisual de entonces. Tanto la corrección lingüística, como el uso payasesco del lenguaje en el humor de Tato tienen que ver con el estilo correcto y depurado que en general había en la televisión de su tiempo. Recurriendo al humor se podían decir cosas pero dando un gran rodeo para escapar a la censura. Cuando la censura disminuye, cuando las reglas sociales se distienden pero, especialmente, cuando la política se mediatiza y ya es posible comer fideos con el presidente, entonces, la sutileza de la metáfora cómica se debilita en su potencialidad humorística y crítica.

II. Olmedo y sus bebotas

Alberto Olmedo desarrolló sus dotes actorales totalmente familiarizado con el medio televisivo donde ingresa primero como técnico para luego convertirse en actor. Su comienzo como *Capitán Piluso* (1960-67) deja ver sus dotes para la improvisación y su carisma cómico. Desde una mirada retrospectiva y generalizadora podría señalarse que la variedad de personajes interpretados por Olmedo (*el pitufo, el gondolero, Yeneral González, Borges, Pérez, Nicki Longo,*

Perkins, el Manosanta, entre otros), en los distintos ciclos de los hermanos Sofovich (*Operación Ja, Ja* (1963-67), *No toca Botón* (1981-87) y sus reemisiones), redundaba, sin embargo, en situaciones repetitivas. Las escenografías estaban definidas por elementos costumbristas que artificiosamente simulaban ambientes hogareños, oficinas, bares, hoteles, y las situaciones más o menos realistas sobre las que se estructuraban los sketches podían casi siempre reducirse a la búsqueda de solucionar los problemas económicos o satisfacer los deseos sexuales de algún personaje. De este modo, la situación humorística de los sketches privilegiaba el humor de equívocos sobre posibles, pero siempre interrumpidos encuentros sexuales. Al colocar como centro ordenador de las prácticas sexuales a la institución matrimonial, el desvío pícaro estaba en la posibilidad del encuentro extramatrimonial. Como señala Landi (1988; 1992) los personajes masculinos de Olmedo estaban fuertemente atravesados por la necesidad económica, nunca del todo satisfecha y por necesidades sexuales, tan urgentes como interrumpidas. Así, los diálogos estaban llenos de sobre-entendidos, palabras truncas, dobles sentidos, chistes y latiguillos que encontraron en la picardía natural de Olmedo una renovación improvisada sobre un argumento bastante reiterativo.

Cabe señalar que Olmedo se consolidó en la ejecución de personajes cómicos en el marco de cierto ideario de teatro de revista, de un humor ligado al doble sentido sexual, a los guiños pícaros y a situaciones de equívoco con cualquier mujer que participara de la escena. Habitado al trabajo en televisión en su evolución de técnico a actor, Olmedo se adecuó al escenario televisivo hasta el punto de hacerlo propio, introduciendo la desprolijidad en la pantalla, volviendo evidente la improvisación, utilizando la mirada cómplice a cámara como remate y a la conversación con el atrás de cámara como un desvío cómico más, algo novedoso en la televisión de entonces (Quevedo, 1989). Olmedo fue un cómico televisivo por excelencia, a tal punto que los tres rasgos distintivos: amateurismo, improvisación y complicidad con el televidente, le permitieron desarrollar un habla fuertemente sustentada en el gesto pícaro y subrayada por las risas grabadas. El humor olmediano tenía su base en sobreentendidos de connotación sexual a partir de los cuales construía una insinuación más evidente en los gestos que en lo dicho. Esta veta del humor –que Freud (1905) llama humor verde o de equívocos– sobrevivió y se independizó del actor cómico para volverse, como señala Mangone (1992),

parte del estilo televisivo postolmediano. Esto permitiría suponer que el humor de Olmedo, por fuera de la gracia que provocaba su natural simpatía, se hubiera visto paulatinamente debilitado en una televisión como la de hoy. Lo que quiero señalar es que las pillerías de Olmedo funcionaron en un momento en que el destape insinuante del elenco femenino, sólo en su cercanía con momentos represivos y oscurantistas de la cultura nacional, podía contener cierto rasgo de liberación. Ahora, cuando ese primer sentido es superado, la oferta de sugestivos cuerpos femeninos –hoy cada vez más estandarizados por efecto de las cirugías plásticas– como ocasión para la insinuación masculina con doble sentido sexual, debe ser indagada en tanto estética privilegiada a expensa de otras posibles representaciones femeninas y es, entonces, que se vuelve cuestionable como recurso humorístico.

III. Gasalla, *más forros que ídolos*

Ya avanzada la década de los 80 y afianzada en algunos aspectos la democracia, el lenguaje que despliega, por ejemplo Gasalla, da cuenta de un sensible corte con los estilos anteriores, de ahí que haga énfasis en la sonoridad contundente, en la pronunciación exagerada, en el memorable “forrrro” de la *Gorda René* o en el desaforado “atráaaaas” de *Flora*.

Aunque la galería de personajes cómicos ideados por Gasalla es muy extensa e incluye tanto personajes masculinos como femeninos de diversas edades, no hay dudas de que la particularidad de su propuesta estuvo en la creación de personajes femeninos, entre ellos la entrañable *Abuela*. Así, el disfraz sexual puede ser considerado el elemento clave que a nivel estético reactualizó en televisión la *hipérbole de la imagen* (Lo Cícero, 1976) propia de la corriente grotesca, a la que sumó un discurso disparatado, ágil, ácido, gritón y con sonoras malas palabras nacido en el café-concert. Al considerar que el humor de Gasalla recuperó elementos del grotesco, se puede sostener que la risa que se pretende provocar no llega por reconocer al varón debajo de la peluca sino, más bien, por el reconocimiento del estereotipo social al cual se está representando. Es posible señalar que las mujeres monstruosas de Gasalla son grotescas en la medida en que la elección del cuerpo femenino es una opción creativa y no la actuación de un

signo estigmatizado del género. En realidad cualquier representación humorística tiene una base de estereotipo, pero precisamente lo que considero el componente grotesco le otorga a las representaciones de Gasalla un matiz específico. Estoy retomando aquí el sentido de grotesco propuesto por David Viñas (1997) en su apreciación de la tradición del grotesco criollo en el que dice que “la densidad de las mejores figuras del grotesco estriba en su peculiar anomia”; es decir, son todos y no son nadie.

Es por esto que encuentro posible considerar que los tipos grotescos de Gasalla constituyen una categoría de personajes que corporizan características de distintos fenómenos sociales y que aun cuando se adapten a las demandas televisivas conservan la autonomía que les da su estatuto de fantoche para decir “cualquier cosa” a “quién sea”. Así como Gasalla instaló el grito a la cámara, también puso al ruedo un mecanismo que comenzó siendo una parodia al “cholulismo” mediático y terminó por ser una pauta más de la televisión, nos referimos a las entrevistas disparatadas a cargo de conductoras ineptas, pero fascinadas con su entrevistada/o. Los personajes como la *Gorda René*, *Bárbara Don't Worry* y la evolución de *Flora* de empleada pública a portera o recepcionista en la entrada de un canal, dieron lugar a entrevistas atrevidas donde la pregunta íntima descolocaba a los invitados⁵. Esta osadía que estaba sustentada en el marco del sketch cómico y por el disfraz del personaje, se expandió por la programación televisiva haciendo de la entrevista un momento propicio para el comentario chistoso, tendencioso, burlón. En este sentido la mala palabra sonora, el grito a cámara y la pregunta impertinente, como algunos de los rasgos característicos que de Gasalla, se independizaron de sus fantoches y se encarnaron en otras figuras, como pueden ser los movileros audaces y los panelistas picantes.

A modo de cierre

La revisión construida sobre los que considero las figuras paradigmáticas de la tradición del humor televisivo tuvo el objetivo de resaltar cómo los recursos lingüísticos fueron cambiando, no sólo porque cada actor desplegó sus singulares virtudes, sino que esos rasgos se vuelven significativos y humorísticos en el marco mediático más amplio en el que les tocó desempeñarse. El sentido de las

expresiones humorísticas que en Tato identificamos con el uso de metáforas que aún en su sutileza permitían la reposición de datos coyunturales por parte de la audiencia; que en Olmedo señalamos en el atrevimiento del gesto que sugería otros sentidos no dichos pero sí insinuados en las miradas cómplices y también en las palabras truncas o dichas *alvesre*. Mientras en Tato las metáforas y los refranes le servían para aventurar a la audiencia en otra posible lectura irreverente de la realidad política y económica, en Olmedo los arrebatos pícaros, las evasivas actuadas por sus personajes ante los jefes abusivos y los subterfugios tramados para conseguir el favor sensual de alguna señorita eran la opción cómica que, según Landi (1988), se hacía eco del momento de crisis y transición por la que atravesaba el país. Por su lado, Gasalla no recurrirá a nomencladores para hablar de las personalidades del momento, más descarado y explícito en sus alusiones cómicas, instalará un modo de decir cómico de un volumen y estridencia fonética inéditos. Esta progresión –en la que por supuesto, hay muchos escalones intermedios en el que estos elementos atribuibles a los programas humorísticos se fueron integrando en el lenguaje televisivo general– permitiría señalar que en su propuesta televisiva el humor fue integrando desde el refrán y el lunfardo, gestos, acentos y giros lingüísticos tradicionalmente identificados con lo ramplón.

Desde la perspectiva aquí construida, al establecer una continuidad progresiva entre distintos estilos de humor, sobre el uso del recurso de expresiones lingüísticas que revelan en los sentidos que ponen en funcionamiento su procedencia de lo popular⁶, considero que es posible señalar una tendencia saludable a la osadía que, sin embargo, debe estar en vigilancia de no ser homologada a la chabacanería predominante en muchas de las propuestas televisivas de entretenimiento, de hoy y siempre. El punto de distinción fundamental radica en que aún cuando se recurra a términos, tópicos y situaciones que dejan relucir connotaciones sexuales vulgarizadas, estén sustentados por una osadía humorística “que resulta del abandono lúdico de la creación y de la laxitud de cualquier límite represivo, en busca del placer risueño” (Vázquez Prada, 1976:129). Estoy pensando en un placer risueño que recupere ese disfrute humano por lo procaz en tanto que recurso efectivo para poner en juego otros sentidos más espontáneos y sin pudores. El punto justo de esa procacidad es complejo, implica cuestiones de tono, gusto y resonancia; demanda pensar también

si es la cruda sinceridad la que eleva a las *malas palabras* a la esfera de un sentido más cierto, más representativo de la experiencia insatisfactoria de la vida y si por eso mismo, se vuelven más representativas de la llamada y comercialmente codiciada “sensibilidad popular”. Las propuestas humorísticas en tanto textos con dimensión estética pueden ser analizados en orden de evaluar los sentidos que convocan, discuten, refuerzan o burlan. Como ocurre con el personaje de *L.A.B* interpretado por Diego Capusotto que al instalar una parodia múltiple sobre las condiciones del mercado con las que el productor cultural se debate, pone en funcionamiento una mezcla de registros lingüísticos presumiblemente decodificables para una amplia audiencia lo suficientemente sensible para el reconocimiento de las diversas alusiones con las que juega el sketch. Es la excusa del éxito comercial lo que éste personaje cómico parodia, la necesidad de “llegar a todos” es lo que parece justificar el desvío vulgar.

Considero que en *Luis Almirante Brown* la procacidad chistosa, la picante desvergüenza de los gestos y la sintaxis que vuelve a términos comunes en expresiones guarangas (*clavar mi potus en la zanja de Teresa*), tienen que ver con la tarea del humor de remover las censuras represivas ocultas bajo “la corrección política y las buenas costumbres”, y no con una posición chabacana reproductora de mecanismos degradantes y discriminatorios que, por el contrario, son parte de lo que el sketch parodia sobre lo que se puede considerar como la herencia no deseada del humor de equívocos⁷.

En este sentido, cabría pensar que la procacidad en el humor televisivo puede funcionar en un sentido transgresor sólo si su propuesta de sentidos desviados contradice la función según la cual los medios tienden a construir una realidad unificada y vehiculizar ciertas visiones respecto de la sexualidad por sobre otras. El destape por sí sólo no es transgresor. El lenguaje guarango por sí sólo tampoco lo es. Pero cuando el lenguaje guarango con alusiones sexuales, como sucede con *Luis Almirante Brown* es parte de una propuesta humorística que en su conjunto se propone como una instancia enunciativa imposible de identificar, por su grado de absurdo e ironía⁸, con “una instancia de enunciación desde el buen sentido común” (Flores, 2003:36) en su propio exceso profana el lenguaje, entendiendo aquí que profanar es restituir las palabras, los nombres y las cosas al libre uso (Agamben, 2005:97). Así, términos como *zanja*, *canaleta*, *potus*, *churro*,

canelón, pepino, trompeta, se cargan de un sentido genital en las canciones de *Luis Almirante Brown*, para desde la parodia poner en evidencia que opera en una zona de significación cercana al modo en que parte de la industria cultural apuesta al sexo como señuelo y argumento de venta redundando en una tradición construida sobre el eje de la mirada masculina y heterosexual.

Al mismo tiempo, el personaje establece un distanciamiento humorístico con ciertos representantes del rock que en su búsqueda poética “para decir algo”, pueden “no decir nada”. Como dijimos al comienzo, el personaje de *Luis Almirante Brown* parodia el dilema del *arte por el arte* o del arte como modo de vida exitoso, en tanto alternativas excluyentes que devienen en el mercado como música para unos pocos y música para las masas, la riqueza de este personaje está en la parodia múltiple que instala sobre el supuesto de que es decodificado en sus múltiples alusiones por su público televidente y en ese sentido, su procacidad sin duda es chistosa.

Bibliografía

- Agamben, (2005): *Elogio de la profanación*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Bergson, H. (2002) *La risa, Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Losada, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre (1985): *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Akal, Madrid.
- Deleuze, Gilles (1989): “El humor”, en *Lógica del sentido*, Paidós, Buenos Aires (pp. 145-151).
- Diario Perfil, 7/9/2007, “En papel vuelven los monólogos de Tato”, por Jorge Boccanera.
- Flores, Ana Beatriz, *et. al* (2003): *La Argentina humorística. Cultura y discurso en los 2000*, Ferreyra Editor, Córdoba.
- Jitrik, Noé (2006): “Rehabilitación de la Parodia”, en *Para leer a la Parodia*, Cuadernos de la Cátedra de Literatura Latinoamericana II, FFyL, UBA, Buenos Aires.
- Landi, O y Quevedo, L. A (1988): *Para leer a Olmedo*, Documento/11, CEDES, Buenos Aires.
- Landi, Oscar (1992): *Devórame otra vez: qué hizo la televisión con la gente: qué hace la gente con la televisión*, Planeta, Buenos Aires.
- Lipovetsky, Gilles (1986): “La sociedad Humorística” en *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama.
- Lo Cícero, Elena (1976): *Grotescos y absurdos, en la literatura italiana*, Plus Ultra, Buenos Aires.
- Mangone, Carlos (1992): *Tinelli, La marca*, Bs.As.
- Piglia, Ricardo (1993): *La Argentina en pedazos*. De La Urraca, Buenos Aires.
- Quevedo, L. A. (1989): “Olmedo, acerca de lo olmélico”, en *Revista Medios y Comunicación*, nº 20, diciembre.
- Rivera, Jorge (1992): “Prólogo” a *Humorismo y Costumbrismo, (1950-1970)*, Antología: Cesar Bruto, Landú, Copi y Otros, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz (1987): “Lo popular como dimensión: tópica, retórica y problemática de la recepción”, en *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, FELACSCE, México, Gustavo Gili.
- Vázquez De Prada Andrés (1976): *El sentido del humor*. Madrid. Alianza

Viñas, David (1997): *Grotesco, Inmigración y Fracaso*, Armando Discépolo, Corregidor, Buenos Aires.

¹ Este artículo retoma hallazgos parciales de una investigación mayor reunida en “Un análisis cultural de las tradiciones y dinámicas de innovación del humor televisivo (1990-2009)”, tesis doctoral en Ciencias Sociales, UBA (mimeo), pero releo parte de esos argumentos a la luz de un personaje (Luis Almirante Brown) no analizado específicamente en ese trabajo. De acuerdo a la estrategia expositiva del artículo de construir una casuística que permita trabajar sobre algunos aspectos del lenguaje verbal como recurso humorístico, decidí dar más espacio a la argumentación en base a ejemplos que a la reposición de cuestiones teóricas sobre el humor, lo cómico, la ironía e incluso lo grotesco, términos sobre los que hay una amplia bibliografía que han sido consideradas en la construcción de las caracterizaciones de los estilos de los cómicos que aquí retomo de modo más sintético.

² Todas estas diferencias son importantes en la comparación de los diferentes estilos de los comediantes y para la consideración de los cambios en los efectos de sentido de sus distintas propuestas, estas cuestiones han sido atendidas en la investigación que antecede el presente artículo pero es imposible reproducirlas aquí.

³ Video disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=kdy5LIap4NI>

⁴ Entrevista personal, diciembre 2009.

⁵ Para el caso de la entrevista irreverente a personalidades famosas y/o mediáticas no desconocemos que también podría mencionarse al personaje de *El contra* personificado por Carlos Calabró en el sketch que compartía con Carrizo en *Calabromas* (1978-1986). Puede ser tarea de otro trabajo de investigación la reconstrucción de las propuestas humorísticas televisivas que parodiaron la entrevista a figuras célebres.

⁶ Lo que quiero señalar por procedencia popular comprende un espacio complejo que lejos de ser autónomo da lugar a contaminaciones, influencias e innovaciones. Tal como señala Sarlo (1987) esta “capacidad de innovación lingüística y de préstamos multidireccionales”, demanda que la retórica de lo popular sea abordarla sin condescendencia, es decir, “liquidando el optimismo populista y también el pesimismo elitista”, porque como concluye la autora, el trabajo consiste más bien en “reconocer poéticas diferentes que coexisten y disputan en el espacio social (aunque cada una de ellas tienda a pensarse como exclusiva).

⁷ En su tratado sobre *El chiste y su relación con el inconsciente*, Freud (1905) llamó chistes de equívocos a aquellos que se servían de la condensación, abreviación o doble sentido con connotaciones sexuales. A estas construcciones les adjudicó una mayor efectividad para causar risa en oposición a los chistes inocentes o abstractos, por poner en solfa cuestiones ligadas al tabú. En la tradición televisiva del humor nacional son muchos los ejemplos de programas humorísticos que hicieron de los cuerpos de las vedettes el soporte de un humor convencional y redundante en el doble sentido sexual. Tras la muerte de Olmedo, esa tradición picaresca tuvo nuevos representantes en sketches cómicos (Pizza Party; Rompeportones; etc.) pero también puede señalarse la presencia de esa línea temática en propuestas de entretenimiento no específicamente humorísticas como es el caso paradigmático de Tinelli. Al respecto es ilustrativo recordar que el durante el 2011 muchos de los intercambios “graciosos” que el conductor tenía con las bailarinas, se vieron reforzados por la reproducción de la cortina musical originalmente de *No toca Botón* de Olmedo.

⁸ Considero que el elemento irónico contribuye, en su combinación con el humor, a la transmutación de los sentidos porque es una manera de salir de la representación y la interpretación unívoca del mundo social y de sus juicios devenidos en costumbre. Como propone Deleuze, entender al humor como la manera a través de la cual se puede evitar la relación entre “significaciones” y “designaciones” (1989:146), libera a la ironía de su explícita función entre sentidos literales y figurativos, para concebir su funcionamiento en el más amplio terreno del humor como “el arte de las superficies y los dobleces” (Deleuze, 1989: 151). Por su lado, el absurdo está aquí ampliamente ligado al contenido, al discurso y a una estética de representación. Considero como absurdo cómico aquello que luego de descolocar por extraño es desintegrado por la risa. El absurdo surge, como indica Bergson, de “la realidad doblegada por la imaginación” (136), pero esa inversión particular del sentido común debe ser efectuada por una mirada humorística.