

EL RUMOR

DEL HUMOR



JORNADAS DE INVESTIGACIÓN:
INNOVACIÓN, RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES
EN LA CULTURA HUMORÍSTICA ARGENTINA

Ana B. Flores
(Coordinadora)

El rumor del humor: Jornadas de Investigación: innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina / Ana Beatriz Flores ... [et al.] ; coordinación general de Ana Beatriz Flores. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1339-8

1. Humor. 2. Cultura. 3. Arte Latinoamericano. I. Flores, Ana Beatriz II. Flores, Ana Beatriz, coord.

CDD 306.47



EL RUMOR DEL HUMOR: JORNADAS DE INVESTIGACIÓN: INNOVACIÓN,
RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES EN LA CULTURA HUMORÍSTICA
ARGENTINA está distribuido bajo una Licencia Creative Commons
AtribuciónNoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Una explicación mediática y discursiva del origen y sobrevivencia de los programas cómicos posmodernos porteños

Damián Fraticelli¹

damianfraticelli@yahoo.com

Resumen:

En este artículo nos proponemos explicar la aparición y permanencia de un estilo de programas cómicos al que hemos denominado: *Humor Posmoderno*. Este surge, en la ciudad de Buenos Aires, a fin del siglo pasado con el programa *De la cabeza* (1992) y sobrevive en una grilla televisiva en la que el género se está extinguiendo. Desde una perspectiva semiótica, atenta a la dimensión mediática y discursiva de los fenómenos sociales, postulamos que el surgimiento de los programas cómicos posmodernos se debió a tres razones principales: el fin de la televisión masiva, la proliferación de formatos y géneros cómicos no-ficcionales y la expansión de un marco metaenunciativo reidero al conjunto de la programación.

Palabras clave: televisión - programación - géneros - historia - enunciación.

¹ Doctor en Ciencias Sociales y Lic. en Ciencias de la Comunicación. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Prof. Adjunto de Semiótica de Redes, cátedra Carlón, e investigador del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, Argentina.

1. Introducción²

En un artículo anterior (Fraticeili, 2013) propusimos una periodización de los programas cómicos porteños distinguiendo tres momentos: Paleo Humor, Neo Humor y Humor Post-televisivo. Continuando nuestra investigación, actualmente preferimos concebir dichos momentos como estilos discursivos denominándolos: Clásico, Moderno y Posmoderno respectivamente. El primero domina desde la estabilización del género, en 1960, hasta 1980. Es un estilo costumbrista con una enunciación *paleotelevisiva* (Eco 1987 [1983])³. Su producción risible presenta una *tendencia cómica*⁴, comprendiendo lo cómico en términos de Freud (2006 [1905]). Los programas que lo ilustran son *Viendo a Biondi* (1961-1969) y *La tuerca* (1965-1974). El estilo Moderno, que prevalece durante la década de los ochenta y pervive en *Peligro: sin codificar* (2008-2015), introduce lo picaresco junto con una

² Los resultados que se presentan son producto del trabajo realizado en el marco de una beca de doctorado de la Universidad de Buenos Aires, vinculada con el proyecto de investigación UBACyT “Mediatizaciones de la política y el arte. Entre los viejos y los nuevos medios”, dirigido por el Dr. Mario Carlón.

³ *Paleotelevisión* es el término utilizado por Eco para definir la primera etapa de la televisión. Entre sus características principales se encuentran: una enunciación que juega a ser transparente proponiendo la pantalla como una ventana al mundo, un contrato pedagógico y una grilla de programación ordenada que separa géneros claramente.

⁴ A lo largo del artículo, seguiremos una lectura enunciativa y mediática del paradigma freudiano conformado por el chiste, la chanza, lo cómico y el humor que realizamos en Fraticelli, 2015. En el chiste y la chanza se construye una relación enunciativa en la que existe un enunciador que se dirige de manera cómplice a un enunciatario y ambos establecen una relación de superioridad con respecto a un tercero que es el objeto de la burla. En lo cómico se construye un enunciador transparente que da a ver al enunciatario el objeto de la burla que siempre es inferior a él. Y en el humor, se establece una relación de identidad estilística en la que el enunciador y el enunciatario se desdobl原因 burlándose de sí mismos. Al decir que los programas cómicos tienen *tendencia cómica* o *humorística* estamos indicando que sus producciones risibles se despliegan en una enunciación cómica o propia del humor. Las únicas excepciones a estos usos de los términos se dan cuando nos referimos a los *programas cómicos* porque aludimos al género televisivo (por lo tanto puede haber programas cómicos con ambas tendencias). Y, cuando mencionamos estilos: *Humor clásico, moderno y posmoderno*. En este caso, utilizamos el término englobando cualquier producción risible como suele hacerse en el sentido común, la diferencia se encontraría en los modos que ellas se producen.

enunciación *neotelevisiva*⁵ que quiebra constantemente la ficción. Su producción risible continúa presentando una *tendencia cómica*, pero lo cómico ya no es lo representado sino la propia representación. *No toca bobón* (1981-1987) y *Las gatitas y ratones de Porcel* (1986-1989) pertenecen a este estilo. El Humor Posmoderno surge en 1990 y continúa con *Peter Capusotto y sus videos* (2006-2015). En él convive lo grotesco y bizarro con la parodia de géneros y estilos, presentes y pasados, de la televisión y otros medios. Su enunciación irónica impulsa una producción risible⁶ que ya no presenta una *tendencia cómica* sino *humorística* sobre la representación.

En este artículo nos proponemos dar una respuesta a dos preguntas que se presentan al analizar los programas cómicos del Humor Posmoderno: ¿Por qué aparece a principios de los 90? Y ¿por qué, a pesar de su continuo bajo rating, sobrevivió tantos años en la televisión abierta?⁷ Responder tales cuestiones es una tarea por demás compleja que demanda atender las múltiples dimensiones que conforman cualquier fenómeno social. Sobre su aparición podría argumentarse, por ejemplo, que fue posible porque, en la década de los 90, las privatizaciones de los canales 11 y 13⁸ reconfiguraron el mercado haciendo

⁵ Eco (1987 [1983]) llama *Neotelevisión* al segundo momento de la historia del medio. Sus propiedades principales son: una enunciación que deja de ser transparente y se vuelve sobre sí misma y el contacto con el público mostrando sus dispositivos productivos y una grilla de programación en la que se mezclan los géneros.

⁶ Comprendemos lo “risible” o “reidero” como un vasto dominio semiótico que incluye lo cómico, el humor, el chiste, la parodia, la sátira, el humor negro, el absurdo, la mueca, la caricatura, etc., es decir todo aquello que puede producir risa. En términos comunicacionales, se trata de un marco metacomunicacional a la manera que lo comprende Bateson (1985 [1972]). Ahora, como nuestras observaciones se realizan desde una teoría interesada en la producción de sentido y aquí solo analizamos la instancia de producción siguiendo a Verón (1987), nos referiremos a lo risible como un marco metaenunciativo. Por lo tanto, su definición no se dirige por una cuestión de contenido sino de escena comunicacional construida en el texto que puede contener otras escenas comunicacionales. Por ejemplo, en un sketch, dos personajes pueden tener un diálogo serio en el velorio de un amigo, y quedar en ridículo al ampliarse la toma y mostrar que lo que están despidiendo es un viejo pulóver que están por desechar.

⁷ En el momento en que escribimos este artículo, diciembre del 2015, acaban de terminar los dos únicos programas cómicos que aún emite la televisión: *Peligro: sin codificar* y *Peter Capusotto y sus videos* (de cuyo estilo nos ocupamos). Ignoramos si serán repuestos o si aparecerá algún otro nuevo, de no ser así el género programa cómico habrá dejado de ser producido por la televisión porteña.

⁸ En septiembre de 1989, mediante el Decreto N.º 830 se llamó a licitación de los Canales 11 y 13. A fines de diciembre de ese año, a través de otro Decreto, el 1540, se otorgaron las licencias de LS84 Canal 11 a Televisión Federal S.A (Telefé) y LS85 Canal 13 a Arte Radiotelevisivo Argentino SA (Artear).

que se introdujeran propuestas estéticas novedosas. O que la causa fue la red social que posicionó como director artístico de Canal 2 a Cenderelli, un artista del videoarte del Di Tella de los 60, que implementó experiencias vanguardistas en la televisión. Seguramente estos factores formaron parte de las razones de aparición del Humor Posmoderno, el problema es poder establecer su relación con las propiedades discursivas que motivan el placer reidero que produce el estilo, lo que a fin de cuentas justifica su existencia. ¿Qué vínculo existe, por ejemplo, entre las privatizaciones y el pastiche estilístico de *De la cabeza*? En tanto que esa propiedad es la que nos interesa porque, junto a otras, configura su propuesta reidera, nuestra atención se mantendrá en el nivel significativo del fenómeno; lo que nos obliga a buscar las respuestas en sus condicionamientos mediáticos y discursivos. Entonces, para encontrar las causas del origen y sobrevivencia del Humor Posmoderno comenzaremos atendiendo a un rasgo que nos permite iniciar una explicación: su carácter paródico.

2. La parodia como síntoma de transformación

Tanto en su versión moderna como posmoderna, la teoría literaria concibe la parodia como un signo de decadencia y renovación de los géneros. Su naturaleza autorreflexiva y de síntesis dialéctica, en tanto que imita y toma distancia de la textualidad anterior, hace que se la comprenda como un prototipo de la etapa decisiva del desarrollo de las formas literarias. El formalismo ruso considera que su manifestación representa un tiempo de ruptura con el código precedente y una posibilidad de transformación. Para Tianianov (1968) el momento paródico se conforma por dos “etapas”, la primera, de saturación de una escuela literaria o incluso de un autor debido al agotamiento de sus procedimientos estéticos. La segunda, de apropiación que de ella hace otra escuela o autor y de la que surge una forma “nueva” a partir del uso de esos procedimientos de manera inmotivada, es decir, sin la función que presenta en el texto original. Esa articulación que se da entre lo apropiado y el nuevo material habilita a los formalistas a concebir la parodia como síntoma

de un momento de reciclaje capaz de crear nuevos procedimientos narrativos. Teorías más recientes, como las de Rose (1993) y Hutcheon (2000 [1985]) que toman sus distancias con respecto al formalismo, continúan viendo la parodia como un síntoma de las transformaciones del sistema genérico.

En el Humor Posmoderno, la parodia es un rasgo dominante que se encuentra tanto en la estructura de los programas como en cada uno de sus sketches, ¿puede considerarse entonces que es un síntoma de transformación del sistema de géneros televisivos? ¿Es lícito trasladar observaciones de la teoría literaria a la teoría de la televisión? Al menos puede servirnos de hipótesis para comenzar a pensar el problema del origen del estilo. Para ponerla a prueba relacionaremos tres series que constituyen la cuestión: la mediática, la genérica y la estilística. Observaremos qué lugar ocupó el género en la grilla de programación a lo largo de la historia mediática de la televisión y cuáles fueron sus competencias estilísticas. De esta manera esperamos circunscribir las particularidades del momento en que aparece el Humor Posmoderno y encontrar una hipótesis mediática y discursiva sobre la razón de su sobrevivencia.

3. Los programas cómicos en la historia de la televisión

Si suponemos que el carácter paródico del *Humor Postmoderno* indica una crisis del género y una transformación de su sistema, lo primero que nos parece útil determinar es cuál ha sido la presencia de los programas cómicos en el total de los programas televisivos producidos a lo largo del tiempo⁹.

⁹ Los porcentajes se obtuvieron en relación a la cantidad de programas que se emitieron en cada década. Los datos provienen de los seis tomos de *La magia de la televisión argentina* (Nielsen 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010) y en grillas de programación recolectadas.

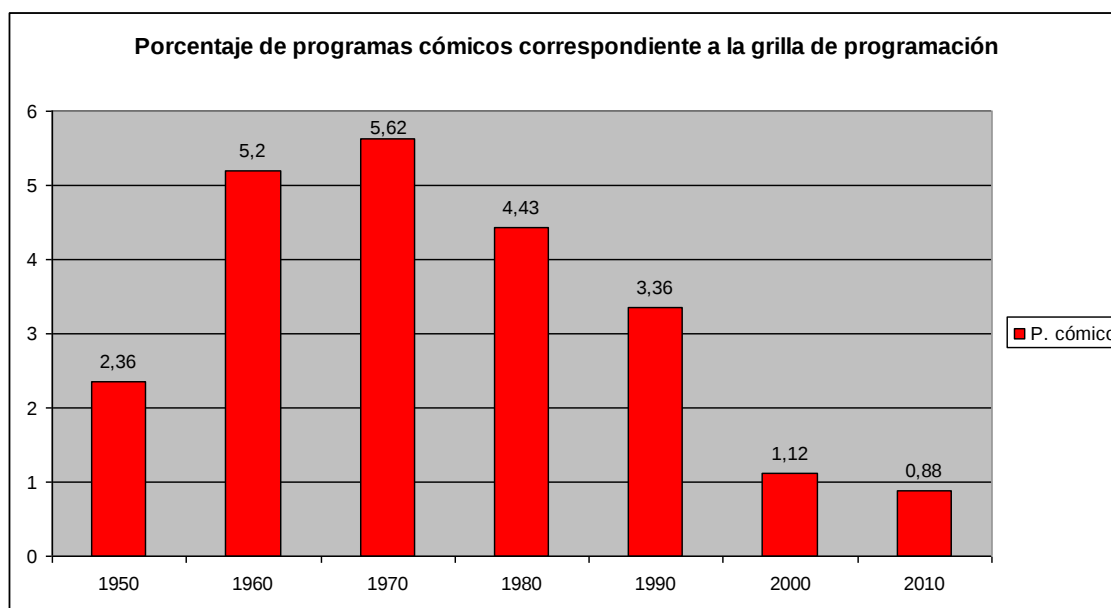


Fig. 1 Calculado sobre el total de la grilla televisiva de los canales de aire de la ciudad de Buenos Aires por década

Al observar el gráfico, rápidamente puede advertirse que los programas cómicos comienzan ocupando un 2,36 % de la grilla de programación para alcanzar un pico de 5,62 % en la década de los 70 y luego sufren una reducción significativa, para llegar a ocupar un escaso 0,88 % en los últimos años. ¿Cuál es la razón de tal disminución? Manteniéndonos en el nivel mediático y discursivo, podríamos arriesgar tres causas fundamentales: la transformación del sistema mediático, la aparición de nuevos géneros de lo risible y la expansión del marco metaenunciativo reidero al conjunto de la programación. En lo que sigue intentaremos demostrar de qué manera cada una de ellas afectó la producción de los programas cómicos.

3.1. Los programas cómicos en la transformación del sistema mediático

La televisión que instituyó los programas cómicos como género dista de ser la misma que los ve desaparecer hoy. Aquella televisión, llamada por Verón televisión histórica (2013), era un medio masivo, configurado en *broadcast*, sin competencia con otros medios audiovisuales en el hogar. Su oferta de programación escasa, comparada con la existente en la actualidad, la conformaba en un importante dispositivo de puesta en ritmo de la vida social. La grilla de programas se estructuraba siguiendo la actividad cotidiana y la actividad cotidiana se organizaba según la programación. Si alguien quería reírse con un programa cómico, debía esperar el momento en que lo transmitía la institución emisora.

Tal poder de la instancia productora se mantuvo durante las tres primeras décadas de la televisión histórica hasta que entrados los 80 apareció el control remoto, con su posibilidad de cambiar rápidamente de canal, y la videocasetera que amplió la oferta al permitir grabar los programas y elegir cuándo verlos. Esas innovaciones tecnológicas iniciaron una nueva etapa de la televisión histórica en la que se fortaleció el poder de elección de los televidentes. En los 90, la televisión por cable y satelital, con sus servicios *on demand*, multiplicaron exponencialmente la oferta intensificando la capacidad electiva. Con ellas, se expandieron los canales globalizados que presentaron una programación desvinculada de la vida cotidiana nacional. Los géneros cómicos ya no se transmitieron en las horas de reunión familiar, como sucedió al inicio de la televisión histórica. Los canales de sitcoms y comedias, permitieron disfrutar de lo reidero en cualquier momento del día.

En la transición de un siglo a otro se inicia la tercera etapa de la evolución de la televisión histórica hacia la post-televisión o la televisión que ya no funciona con la lógica de medio masivo que tuvo en su origen. La divergencia entre la oferta y la demanda se acentúa y a ella se suma la *televisión expandida*, es decir la televisión recepcionada por nuevos aparatos mediáticos (teléfonos celulares, las notebooks, etc.) y medios (*Youtube*, *Terra*, etc.) (Carlón, 2012). La espectación televisiva deja de anclarse al espacio privado del hogar o a escasos lugares públicos (bares, estaciones de subte, etc.) y comienza a ser

móvil, con lo que se vuelve incierto su lugar de recepción. Se desarrolla entonces lo que Scolari denomina *Hipertelevisión* (2009), una televisión reticular y colaborativa marcada por las experiencias mediáticas interactivas.

Con este breve recorrido, puede advertirse que el lugar que ocupó la televisión en el sistema mediático tuvo cambios significativos. De un inicio en el que era la única opción para recepcionar imágenes móviles y sonoras en el hogar, entró a competir con otros medios, soportes y dispositivos que debilitaron la institución emisora y fortalecieron el poder de elección de los televidentes. Ahora bien, como observa Carlón (2009), tales innovaciones afectaron de manera desigual al directo y grabado televisivos. Aunque el resultado general fue un progresivo aumento de la divergencia entre la oferta y la demanda, el directo televisivo mantiene la capacidad de programar la vida social porque su discursividad es condicionada por el tiempo de la naturaleza. La enunciación automática que lo define genera un referente que se despliega en la misma temporalidad que se encuentra inscripto el evento que representa y el espectador. Esta propiedad hace que los televidentes que quieran ver un partido de fútbol en directo, deban hacerlo en el horario y día en que lo transmite la institución si desean asistir a la imprevisibilidad del acontecimiento. Algo distinto ocurre con el grabado, su dispositivo produce lo representado con una temporalidad anterior a la de la espectación, lo que permite que esta se independice del momento en que lo transmite la institución emisora. Esa independencia, sumada al acceso masivo de soportes técnicos de grabación, produce el debilitamiento de la televisión para programar la vida social y el consiguiente decaimiento de la producción de géneros ficcionales, como sucede con los programas cómicos.

Planteado de esta manera, puede sostenerse que los programas cómicos son un género propio de la primera televisión histórica masiva sin competencia de otros medios audiovisuales hogareños. Hasta los años 80, quien quería disfrutar de lo risible mediático en su casa, podía leer un libro, una historieta, escuchar la radio o los discos y casetes con chistes y escenas cómicas. Pero frente a ello, los programas cómicos ofrecían el plus de contar con imágenes icónico-indiciales móviles y sonoras que promovían una rápida inmersión en el universo ficcional y multiplicaban los recursos para producir el efecto

reidero. Con la videocasetera, primero, y con la televisión por cable, la satelital y la *televisión expandida*, después, los géneros risibles televisivos se encontraron en desventaja. Teniendo las mismas posibilidades perceptivas, los nuevos medios pasaron a brindar una oferta mayor, no solamente en cantidad y disponibilidad, sino también en variedad genérico-estilística. Tanto los canales extranjeros como las producciones “independientes” que se distribuyen por medios como YouTube ampliaron de manera inusitada los modos y referentes de lo risible. A nuestro entender, entonces, la transformación del sistema mediático que tuvo como consecuencia el fin de la televisión histórica fue una de las razones de la disminución drástica de los programas cómicos en la grilla de programación y de que los dos productos que sobrevivieron hasta hace poco (*Peter Capusotto y sus videos* y *Peligro: sin codificar*) lo hicieran expandiéndose a YouTube y a otros medios y plataformas.

3.2. Los cambios en el sistema de géneros risibles

Pasemos ahora a la segunda causa que señalamos, la aparición de nuevos géneros risibles. Al mismo tiempo que se dan las innovaciones en el sistema mediático, se producen cambios en el campo¹⁰ de lo risible de la grilla de programación. Nacen nuevos géneros, desaparecen otros y los que permanecen varían su presencia. El siguiente gráfico intenta dar cuenta de las modificaciones que sufren desde el inicio de la televisión hasta la actualidad¹¹.

¹⁰ Seguimos aquí los planteos sobre género que ha realizado Steimberg (1994). Según el autor, una de las características diferenciales entre el género y el estilo es su acotación a un campo social de desempeño o juego de lenguajes. En nuestro caso el desempeño social que se espera de los programas cómicos es que generen risa.

¹¹ Como en el gráfico anterior, los porcentajes se obtuvieron en relación a la cantidad de programas que se emitieron en cada década. Los datos provienen de los seis tomos de *La magia de la televisión argentina* (Nielsen 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010) y grillas de programación recolectadas.

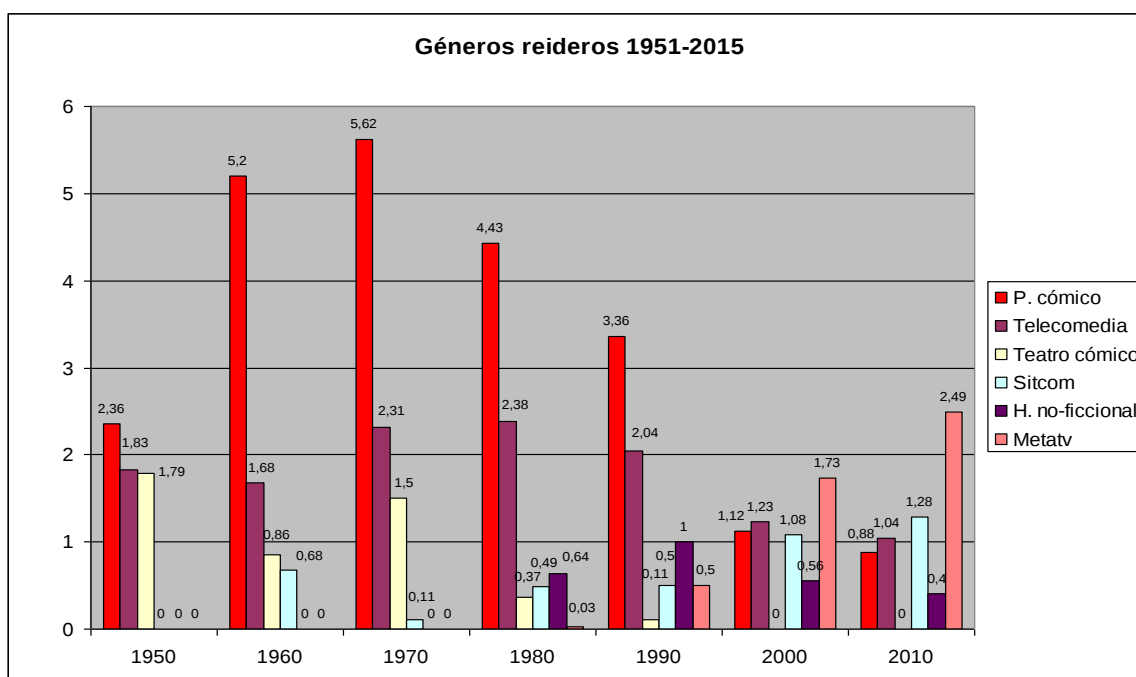


Fig. 2 Porcentajes calculados sobre el total de la grilla televisiva de los canales de aire de la ciudad de Buenos Aires por década

Complementando la información del gráfico anterior (Fig.1), podemos apreciar ahora la manera en que los programas cómicos dominan el campo de lo risible y llegan a duplicar la presencia de su competidor directo, las telecomedias, en los años 70. Luego, a partir del cambio de siglo, decrecen hasta ser uno de los géneros menos producidos en la actualidad. Sabemos que en esa transición hubo transformaciones drásticas en el sistema mediático y, según nuestra interpretación, ellas incidieron en la producción de los programas cómicos. Pero ¿sucedió lo mismo con el resto de los géneros risibles? Y si sucedió, ¿cuál fue la razón de que algunos géneros fueran más aptos para sobrevivir e imponerse sobre otros?

A nuestro entender, como se hace visible en el cuadro, los cambios mediáticos incidieron en la producción del conjunto de los géneros risibles como también lo hizo el advenimiento de la *Neotelevisión*. Ambos fenómenos fortalecieron los géneros que presentaban mayores rasgos enunciativos específicamente televisivos. Intentaremos demostrarlo comenzando por observar las primeras competencias directas que tuvieron los

programas cómicos dentro del campo de lo reidero. Dejaremos de lado, por el momento, lo risible incluido en otros géneros, como los chistes y sketches de algunos cómicos en programas de entretenimientos y shows musicales.

Concentrándonos entonces en los géneros risibles exclusivamente, al inicio de la televisión, los programas cómicos compiten con dos géneros: la telecomedia y el teatro de comedia o teatro cómico. El primero presenta una configuración similar a la que tiene en la actualidad: una comedia, por lo general costumbrista y protagonizada por una familia, desarrollada en episodios que prontamente se emiten en forma diaria. El segundo consiste en transposiciones de comedias teatrales o escritas para la televisión que construyen una espectáculo similar a la del teatro: cámara predominantemente fija y pocos decorados como ocurría en *Teatro para reír* (1963-1964) y *Teatro con humor* (1966-1968). Pasada la primera década, ingresa al campo de lo risible la sitcom. Sus programas no se realizan en Buenos Aires sino que son importados desde los Estados Unidos y presentan características semejantes a las del género en la actualidad: relatos de comedia que concluyen en cada episodio y personajes, entornos y tramas secundarias desarrolladas a lo largo de la temporada.

Los programas cómicos comparten con estos tres géneros el desarrollarse en la ficción, pero, su estructura está fraccionada en sketches (lo que demanda una atención menor que la de un relato episódico y seriado) y presentan mirada a cámara (lo que habilita el contacto cómplice entre el cómico y el público). Mientras la telecomedia, el teatro cómico y la sitcom se desarrollan en la simulación de que nadie los ve, los programas cómicos apelan constantemente al televidente diciéndole: “Esto es para que usted se ría”.

Estas propiedades diferenciales no tendrán competencia hasta entrados los años 60. En ese momento, aparecen los formatos que hemos agrupado en el gráfico bajo la categoría de Humor no-ficcional, programas que ingresan en el campo de lo risible presentando la figura de un conductor que mira a cámara dirigiéndose de manera cómplice al público y un universo referencial en el que no domina la ficción. Del primero que tenemos conocimiento

es *Humor redondo* (1968-1973)¹². Conducido por Héctor Larrea, seis humoristas autores de programas exitosos, pero con poca o nula presencia en la pantalla, hacen chistes a partir de frases que unas secretarias le proveen al conductor. Su variedad temática es amplia, abarca desde el arcaico motivo del mal carácter de las suegras hasta acontecimientos de actualidad. La configuración de un conductor con humoristas en un plató generando lo reidero sobre temas diversos mantiene una mesurada, pero creciente, presencia en la grilla con programas como *El campeonato de la risa* (1972-1973) y *De mi pago con humor* (1978-79). Sin embargo, nunca alcanza los niveles porcentuales de los géneros reideros ficcionales ni disputa el liderazgo de los programas cómicos.

Durante los años 80 y 90 el escenario cambia drásticamente. Se inicia la paulatina caída de los géneros risibles tradicionales y aparecen dos exitosos géneros nuevos que producen lo risible en la no ficción y un formato con altos ratings que combina sketches, *bloopers* y cámaras ocultas en un ambiente festivo capitaneado por un conductor. El primer género es el que denominaremos *noticiero cómico* que sumamos a la categoría de Humor no-ficcional. En 1982 aparece *Semanario insólito*. Se trata de una parodia del noticiero televisivo que eleva eventos ridículos e insignificantes a la categoría de acontecimiento periodístico. Esa mezcla de noticiero y programa cómico se afianza con *La noticia rebelde* (1986-1989) y continúa reproduciéndose en programas que acentúan el componente periodístico de opinión como *Caiga Quien Caiga* (1995-2014) o el de lo cómico, manteniendo la entrevista en un lugar central; *Sin red* (1988), *Notishow* (1988) y *Penúltimo momento* (1988-1989) son ejemplos de ello.

El otro género que también produce lo risible en la no-ficción es el identificado por Carlón como *metatelevisión* (2006). Este presenta características enunciativas diferentes al resto de los géneros y formatos del Humor no-ficcional, por lo que preferimos considerarlo de manera separada. Es un tipo de programa que produce un giro metadiscursivo en la televisión al ocuparse de lo sucedido en la programación. Su forma de hacerlo es mediante

¹² *Humor redondo* se emite por Canal 11 en 1968 y al año siguiente por Canal 13 hasta 1973. Los humoristas que participan son Juan Carlos Altavista, Jorge Basurto, Aldo Cammarota, Carlos Garaycochea, Héctor Larrea, Juan Carlos Mesa. La dirección está a cargo de Carlos Oscar Escalada.

dos recursos principales: un informe editando del contenido de otros programas y un debate posterior acerca de él entre un conductor y panelistas. Al comienzo, la metatelevisión se presenta como enteramente risible. *Perdona nuestros pecados* (1994-2002)¹³, primer programa con este formato, se inicia centrándose en los errores de continuidad de las telenovelas (personajes que entraban vestidos de una manera y salían de otra en la misma escena o cambiaban sus peinados, etc.) y en los *bloopers* (errores cometidos por conductores y participantes de los más diversos programas). Esos segmentos se presentan con un *gag* entre los conductores que luego de mostrarlos hacen un comentario jocoso sobre ellos. Con el paso de la emisiones, los segmentos se presentan como informes más elaborados en los que se combinan los programas referenciados con fragmentos de programas muy variados, pasados y contemporáneos, a los que se musicaliza y con los cuales se realizan procedimientos de destaque visual como repeticiones, deformaciones, sobreimpresiones, etc. Su resultado es un bricolaje que ridiculiza los programas tratados. La metatelevisión se reproduce en programas que mantienen lo risible cómico y humorístico como propuesta central (*El ojo cítrico* [2004-2006], *Televisio* [2003-2004], *Aunque ud. no lo viera* [2004-2005]), y en programas más satíricos, como *Televisión Registrada* (1999-2015), que presentan informes con una posición política progresista. Más tarde el procedimiento de la metatelevisión se desarrolla de manera seria en programas en los que se realizan informes repasando las noticias del día y un panel que los discute. En tanto que lo que nos interesa es la competencia con los programas cómicos, mantendremos nuestras observaciones sobre la metatelevisión risible.

Por último, el nuevo formato al que hacíamos referencia es el que inaugura *Videomatch* (1990-2004). Un programa dinámico donde un conductor, cómicos, técnicos, productores y una tribuna interactúan jocosamente en el espacio de un estudio televisivo. Se hacen chistes, bromas ingenuas y pesadas, y se ríen y gritan construyendo un ambiente festivo. La transmisión es en directo y se incorpora en el programa los imprevistos que puedan

¹³ *Perdona nuestros pecados* se emitió por ATC, Canal 9, Canal 11 y Canal 13. En el inicio sus conductores fueron Raúl Portal y Federica Pais, y luego ella abandonó el programa y en su lugar estuvo primero Mariana Fabbiani y, luego, Carola Kirkby. Su productora fue GP Producciones.

aparecer. Los únicos segmentos ya grabados son breves sketches, cámaras ocultas y bloopers presentados por el conductor. De manera que podríamos vincular el estilo del formato al *Humor moderno* por la convivencia de la ficción y no-ficción, el predominio de la enunciación del bromista y una producción risible con tendencia cómica que recae sobre la propia representación. El ambiente festivo que construye ya venía desarrollándose en ese modo reidero cuando, por ejemplo, Olmedo y Porcel bromeaban con los técnicos que estaban fuera de cámara y se escuchaban sus risas en off al tiempo que los cómicos le hacían un guiño cómplice al televidente saliéndose de sus personajes. Esa producción risible grupal fuera de la ficción se constituye en la marca representativa del formato que inicia *Videomatch*. Su motor son las continuas voces y risas en off que se introducen haciendo comentarios graciosos sobre lo que ocurre en el programa. La escena de espectación que construyen no es equiparable a la que se da con las risas en off del Humor clásico, porque ellas remiten al teatro cómico burgués, en el que el público no interactúa con los actores y se limita a reír de sus gracias. Las risas y los comentarios en off de *Videomatch*, en cambio, reenvían a una escena anterior ligada a las fiestas y espectáculos populares en las que los límites entre el cómico y el público se desdibujan y lo risible se produce grupalmente. Esta nueva propuesta de producción risible mantiene altos ratings en la década del 90 y principios del 2000 y es el formato del que deriva uno de los dos únicos programas cómicos que sobrevivieron en la grilla de programación contemporánea, *Peligro: sin codificar*.

Al mismo tiempo que se mantiene con éxito este formato, el *noticiero cómico* y la *metatelevisión* van aumentando la presencia del Humor no-ficcional mientras decrecen los géneros risibles ficcionales. Tal como lo explicamos, a nuestro entender, en este cambio inciden las transformaciones del sistema mediático. La videocasetera y la televisión por cable y satelital ampliaron la oferta de géneros risibles y acrecentaron el poder de decisión de los televidentes para disfrutar del placer reidero cuando quieren y no cuando lo determina la institución emisora. Un televidente de los años 90 podía ver por cable el

último episodio de *Friends*¹⁴, grabar *Alf*¹⁵ para verlo luego, y alquilar en VHS *Los colimbas se divierten*¹⁶ estrenada en 1986. Ante tal competencia, los géneros risibles ficcionales se encontraron en desventaja, pero esa no fue la única dificultad con la que se toparon, a ella se sumó la asunción de la *Neotelevisión* (Eco 1987 [1983]), que Verón identificó con la segunda etapa de la televisión histórica (2009). Ella implicó una enunciación reflexiva en la que la televisión recayó sobre sí misma y el contacto con su televidente. Uno de sus rasgos característicos fue la exposición de sus dispositivos productivos. Los micrófonos, cámaras y técnicos dejan de ocultarse y aparecen en la pantalla.

Frente a tales cambios, los géneros risibles responden de diferente manera. Para empezar, tal como lo indica el gráfico, el teatro cómico que imita una enunciación pre-televisiva, teatral, disminuye su presencia hasta desaparecer durante la década de 1990. También decrece la telecomedia que, como el teatro cómico, mantiene una enunciación transparente que oculta sus dispositivos productivos para resguardar la inmersión ficcional. Ambos géneros están inhibidos de mostrar los micrófonos o las cámaras con lo que se apartan de lo que sucede en el resto de la programación neotelevisiva.

En el caso de los programas cómicos, la mirada del cómico al público es una cualidad del género que le permite integrarse a la enunciación de la neotelevisión. Un recurso que define al Humor moderno es, justamente, la exposición de sus dispositivos productivos, que provoca quiebres constantes de la ficción. Esta posibilidad del género de introducir rasgos de la enunciación dominante en su producción de lo risible lo hace más apto para sobrevivir en la nueva etapa televisiva. Sin embargo, ante los formatos del Humor no-ficcional y la metatelevisión, los programas cómicos encuentran su límite porque ellos se fundan con procedimientos específicamente televisivos. Ambos tipos de producción reidera se

¹⁴ *Friends* (1994-2004) fue una sitcom estadounidense sobre la vida cotidiana de un grupo de amigos neoyorquinos. Sus protagonistas fueron Jennifer Aniston, Matthew Perry, Courteney Cox, Matt LeBlanc, Lisa Kudrow y David Schwimmer, y sus autores, David Crane, Marta Kauffman.

¹⁵ *Alf* (1986-1990) fue una sitcom estadounidense sobre una familia que convive con un extraterrestre. Estuvo protagonizada por Michu Meszaros, Paul Fusco, Max Wright, y Anne Schedeen. Tom Patchett y Paul Fusco fueron sus creadores.

¹⁶ *Los colimbas se divierten* fue una película argentina protagonizada por Alberto Olmedo y Jorge Porcel. Su guionista fue Juan Carlos Mesa y su director Enrique Carreras.

desarrollan en el directo no-ficcional, novedad mediática que introduce la televisión (Carlón, 2006). La mayoría de sus programas presentan conductores que emiten en directo desde el estudio televisivo y, en los pocos casos que lo hacen en grabado, imitan sus condiciones de improvisación y contingencia. La edición vertiginosa con efecto reidero se instala como el procedimiento privilegiado de sus informes y su referente es la actualidad de la agenda mediática en el noticiero cómico o de la programación en la metatelevisión. Con tales características, el Humor no-ficcional y la metatelevisión se apartan de la competencia directa que sufren los géneros risibles ficcionales por parte de la televisión por cable y satelital, y los videocasetes.

Ahora bien, más allá de las coincidencias, con el cambio de siglo, el noticiero cómico merma su presencia en la grilla mientras que la metatelevisión risible la aumenta y se convierte en el género con más presencia del campo de lo reidero. ¿A qué se debe esto? Una posible respuesta se encuentra en la particular enunciación de la metatelevisión y el cambio de configuración que sufre la grilla de programación con el fin de la televisión masiva. Como veremos luego del siguiente apartado, ambas razones también deben atenderse para explicar por qué uno de los dos programas cómicos que sobrevivieron hasta hace poco, *Peter Capusotto y sus videos*, tiene Humor posmoderno y el otro, *Peligro: Sin codificar*, adopta el formato heredado de *Videomatch*. Pero antes de ocuparnos de esto, nos queda por considerar el último fenómeno que postulamos como causa de la disminución de los programas cómicos en la grilla de programación.

3.3. Los programas cómicos y la expansión de lo risible en la programación

Según nos informan las crónicas, en el inicio de la televisión, cuando los géneros aún no se estabilizan, lo risible convive con lo serio. En *Primer telenoticioso argentino* (1954-1956)¹⁷ el pronóstico del tiempo se anuncia cómicamente. Una voz en off lee el informe meteorológico mientras el conductor, Carlos D'Agostino, pone cara triste si el tiempo es

¹⁷ *Primer telenoticioso argentino* se emitió por Canal 7. Su conductor fue Carlo D'Agostino.

malo o sonrío si es bueno. También realiza chascarrillos recurrentes, uno de ellos es sobre sus secretarias. Las cambia en cada programa pero cada vez que aparece una nueva, mira cómplice a cámara y la presenta como si fuera a quedarse para siempre en la audición.

A medida que los géneros se estabilizan y demarcan sus fronteras mediante una prolífera producción metadiscursiva en diarios y revistas especializadas, lo risible se delimita con mayor rigor como un campo separado de lo serio y aparece en los programas ocupando breves espacios que son anunciados para establecer su marco metacomunicacional. Así, en los shows musicales, los programas de concursos y ómnibus, la aparición de cómicos contando chistes o haciendo sketches toma la configuración de un momento especial, un paréntesis dentro de las reglas generales de espectación del programa. Por otra parte, por fuera del entretenimiento, lo risible deja de tener lugar. Los noticieros, los programas políticos, las ficciones serias, etc., censuran su aparición desarrollándose plenamente en lo serio. De alguna manera, esta división es coherente con la grilla fuertemente estructurada que describe Eco (1987 [1983]) y, luego, Casetti y Odin (1994) al definir la Paleo-televisión.

Durante la década del 80 se conforma otro escenario que continúa vigente en la televisión contemporánea. Lo risible deja de encapsularse en géneros y microgéneros de los que se anuncia su presencia y pasa a conformar un rasgo propio de la enunciación televisiva. Los programas serios proponen un contacto descontracturado en el que crece la propuesta de complicidad hacia el televidente. Verón, al describir los noticieros de esta etapa, observa que los conductores se desplazan de una posición enunciativa asimétrica con respecto al espectador a una simétrica en la que quedan igualados sus saberes (1994 [1983]). A ello, nosotros podemos agregar un desplazamiento que se da desde la postura distante y seria que ostentan los conductores hacia una de complicidad que introduce lo risible. Ejemplo de ello son los conductores del noticiero vespertino de Canal 13, Mónica Cahen D'Anvers y César Mascetti. Matrimonio en la vida real, construyen programa a programa un retrato cómico y humorístico de la relación marital. Así, luego de ponerse serios por la noticia de un accidente de tránsito, César puede hacer un chiste pícaro sobre las modelos de un desfile en Mar del Plata y Mónica regañarlo juguetonamente fingiendo

celos. A su vez, lo reidero también se emplaza en las noticias. En ellas se musicaliza, ficcionaliza y edita ridiculizando a sus referentes. Muestran, por ejemplo, cómo un intendente tropieza con un bache haciendo campaña electoral y repiten su caída varias veces mientras comentan irónicamente sobre el buen estado en que mantiene las calles. O para dar cuenta de los problemas del tráfico en la ciudad, la comparan con una jungla insertando imágenes de la serie *Tarzán* de los años 60.

Algo similar ocurre con el resto de los géneros serios no-ficcionales y también ficcionales. En las telenovelas de ese momento se produce un giro autorreferencial en el que el género se burla de sí mismo introduciendo lo cómico mediante el vodevil y parodiando la relación heroína-galán (Soto, 1996; Steimberg, 1997). Lo risible se expande de tal manera que los propios programas cómicos reciben visitas del campo de lo serio mediático y extra-mediático impensadas una década atrás. Los políticos aparecen como invitados en algunos de sus sketches, especialmente en períodos electorales. Al comienzo mantienen distancia con respecto al género. Los cómicos los presentan al público y ellos, aunque se permiten alguna chanza, recuerdan en todo momento que provienen de otro campo de la vida social. Con el paso de los años, a este estilo distante que algunos políticos mantuvieron, se suma el de los políticos que asumen plenamente la enunciación risible y actúan cómicamente sin acentuar su procedencia política. Lo mismo ocurre con otros sujetos sociales como los deportistas, artistas, modelos, etc. La ironía penetra los géneros y hace que dejen de tomarse del todo en serio, lo que permite la expansión risible al conjunto de la programación. Tal dispersión implica que el televidente ya no debe esperar que aparezcan los programas cómicos o lo cómico dentro de algún género del entretenimiento para disfrutar del placer reidero. Desde la década del 80, lo risible puede sorprenderlo en cualquier género, con lo cual llega a ser un requisito de gran parte de la producción televisiva. Al hacerse permeables las fronteras entre el campo de lo risible y lo serio, los programas cómicos, que ofrecían un placer que no se encontraba en otros géneros, se debilitan lo cual señala otra razón de la caída de su presencia en la programación televisiva.

4. El Humor posmoderno: un humor posttelevisivo

El Humor posmoderno surge en un momento de maduración de la crisis que sufren los programas cómicos debido a las transformaciones mediáticas y discursivas que acabamos de exponer. Los estilos anteriores padecen el desgaste propio de la vida discursiva a lo que se suman competencias internas y externas a la televisión abierta en el campo de lo risible. Competencias internas dadas por la aparición de nuevos géneros y formatos junto con una expansión de la enunciación risible al conjunto de la programación. Y, competencias externas por multiplicarse la oferta risible con los novedosos medios y dispositivos. Si los programas cómicos nacen con su Humor clásico en el momento que se constituye la televisión como medio masivo, el Humor posmoderno lo hace en la transición del fin de la televisión masiva hacia la post-televisión.

Ahora bien, ¿por qué el estilo posmoderno es el que aparece y sobrevive en ese momento de la historia de la televisión? A nuestro entender, la respuesta se encuentra en la particular enunciación que produce su rasgo dominante: la parodia. El siguiente esquema que utilizamos para analizar programas cómicos (Fratlicelli 2015) nos permitirá ordenar nuestra exposición¹⁸.

¹⁸ En Fraticelli 2015 presentamos el esquema con las categorías de *Enunciador* y *Enunciatario Genérico Mediático*. Debido al avance de nuestra investigación, preferimos no acotar ambas al género solamente sino incluir en ellas las propiedades de lo reidero como marco metaenunciativo. Por ello las denominamos ahora *Enunciador* y *Enunciatario Reidero Mediático*.

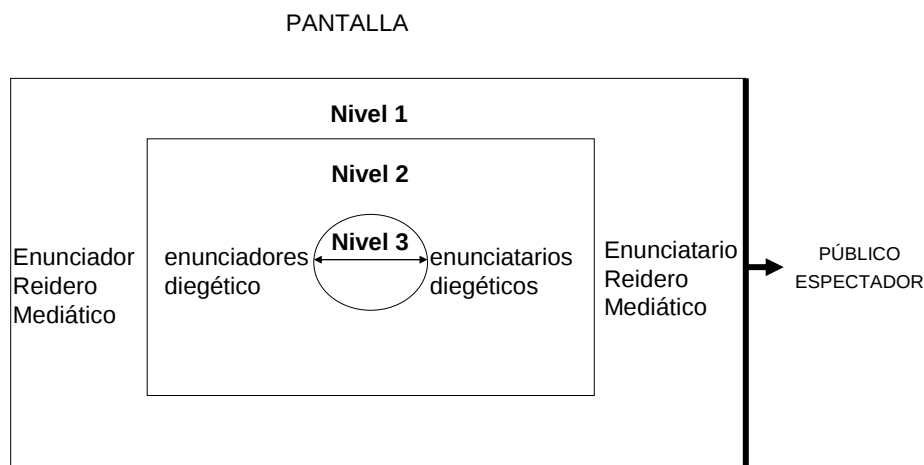


Fig. 3 Enunciaci3n polif3nica de los programas c3micos

Nivel 1: conformado por la escena enunciativa macro del programa que se construye en el horizonte de expectativas del g3nero con sus condicionamientos medi3ticos. El par *Enunciador y Enunciatario Reidero Medi3ticos* condensa los rasgos de la enunciaci3n del g3nero, de lo reidero como marco metaenunciativo y de las propiedades enunciativas del grabado y el directo en calidad de dispositivos y lenguajes televisivos (Carl3n 2006)¹⁹.

Nivel 2: compuesto por las escenas enunciativas desarrolladas en el universo ficcional y no-ficcional de los sketches. En ellas se despliegan m3ltiples enunciadores y enunciatarios contruidos por los procedimientos de diferentes componentes discursivos. Los m3s evidentes son los enunciadores que encarnan personajes, pero tambi3n incluimos aqu3 los producidos por la escenograf3a, trazados gr3ficos, m3sica, ruidos, etc.

¹⁹ Carl3n desarrolla una teor3a que permite discriminar las modalidades de producci3n del sentido que diferencian el grabado y el directo televisivos. Para una expansi3n del tema puede consultarse *De lo cinematogr3fico a lo televisivo* (2006).

Nivel 3: constituido por las escenas enunciativas que se construyen en las enunciaciones producidas por los enunciadores del nivel 2. Un personaje puede constituirse en su parlamento como dos enunciadores a la manera que lo hacía el condenado a muerte del ejemplo de Freud al desdoblarse con su enunciación humorística (2006 [1905]: 223).

Los tres niveles no son territorios aislados sino que entre ellos se establecen continuas interacciones. En la parodia, justamente, se articulan el nivel 1 y 2. Tomemos un caso para ilustrarlos: el sketch de Peperino Pómoro²⁰ de *Cha-cha-cha*. Se trata de la parodia del saludo pastoral que se emite al finalizar la programación en las primeras décadas de la televisión. En él un cura despide al televidente con un sermón que, por ejemplo, inicia de la siguiente manera:

Querido televidente, cómo sentáis hoy, día en que conmemoramos el primer berrinche del mártir Peperino Pómoro. El mártir ya en una de sus primeras epístolas nos dice: “Yo soy Peperino, mártir cansino, yo soy aquél que de tanto caminar tiene olor a zorrino.

Mientras el párroco se dirige a sus fieles, la imagen de fondo cambia por motivos que nada tienen que ver con temas religiosos, como una mujer en bikini, una ristra de chorizos, etc. Como sucede con toda parodia, su enunciación se desdobla. En el nivel 2 se construye una escena comunicacional que reenvía al horizonte de expectativas del género. La vestimenta del párroco, su mirada a cámara bondadosa, las remisiones a un campo semántico bíblico, etc. construyen un *enunciatario diegético* que se figura como el televidente creyente propio de las emisiones pastorales. Asimismo, en este nivel, se producen rupturas isotópicas que generan incongruencias con respecto al horizonte de

²⁰ Algunos sketches del personaje están disponibles en <https://www.youtube.com/watch?v=7HUy6fu-SC4> [Fecha de acceso 23/06/2014].

expectativas del género y estilo aludidos. En el nivel 3, esas rupturas construyen un *Enunciador* y un *Enunciatario Reideros Mediáticos* distanciados irónicamente de la enunciación del nivel 2 ridiculizándola. Tal desdoblamiento enunciativo²¹ habilita la generación de un placer reidero que, en términos freudianos, presenta una *tendencia humorística*, porque construye la figura de un televidente que se ríe de sí mismo por haber sido un espectador *serio* de los géneros parodiados.

La doble enunciación que acabamos de describir ya se encuentra presente, en sus rasgos generales, en las primeras parodias que aparecen en los programas cómicos de la década del 60, cuando se estabiliza la conformación del primer sistema de géneros de la televisión. Sin embargo, su presencia no es dominante en los programas, se encuentra en unos pocos sketches y siempre se restringe a los géneros televisivos. En la década del 80, el Humor moderno suma a la parodia de géneros la de programas particulares. A medida que avanza la crisis del género, y de la televisión, se amplía la presencia de la parodia. En el mismo momento en que aparece el Humor posmoderno, se multiplican los sketches paródicos en programas con Humor clásico como *Juana y sus hermanas* (1991-1994), por ejemplo, en el que abundan sketches burlándose de los géneros televisivos. Y lo mismo ocurre en programas con Humor moderno como *Peor es nada* (1989-1994), que ridiculiza programas particulares.

La parodia del Humor posmoderno tiene características que la distinguen de las parodias anteriores. Se edifica en el pastiche de géneros y estilos pasados y contemporáneos de la televisión y de otros medios articulándose con lo absurdo, *bizarro* y grotesco. Pero su característica más significativa, para el tema que estamos tratando, es que parodia al propio género, síntoma del agotamiento de su propuesta enunciativa. El sketch de *El hombre bobo* por ejemplo, presenta un personaje que, en lugar de convertirse en lobo, se convierte en un cómico que hace chistes a la manera de los cómicos del Humor clásico como Pepe Biondi o Marrone. Sus chistes tienen la misma estructura que la de aquellos, pero sus remates no son ingeniosos sino ingenuos, “bobos”. En una de sus aventuras, el hombre bobo entra a un

²¹ Un desarrollo más detallado sobre el desdoblamiento de la enunciación en la parodia puede leerse en Hutcheon 1993.

banco, un policía lo invita a hacer la cola y él le responde que no lo necesita, ya que tiene la cola hecha, gira y le muestra que tiene una cola de ratón de cotillón²².

El Humor moderno también toma distancia de la enunciación del Humor clásico pero no ironiza sobre la espectación televisiva del género. Olmedo y Portales, se salen de sus personajes y ríen por su imposibilidad de actuar y hacer chistes como los cómicos del pasado, pero sus quiebres en la ficción resguardan la escena de espectación televisiva sin tomar una distancia irónica. Su *Enunciador Reidero Mediático* se presenta como transparente aun mostrando las cámaras, las rupturas del decorado, etc., y la mirada a cámara de los cómicos construye un *enunciatario diegético* equivalente al *Enunciatario Reidero Mediático*, es decir, figuran un televidente espectador del género programa cómico. El Humor posmoderno, en cambio, aparece parodiando al género y los estilos desarrollados en su historia con una posición espectral totalmente irónica, algo que no había ocurrido hasta el momento. Cuando el hombre bobo mira a cámara se dirige a un *enunciatario diegético* propio de los programas cómicos clásicos, pero las incongruencias del sketch construyen un *Enunciatario Reidero Mediático* que toma distancia irónica de ese *enunciatario diegético*. Es decir, realiza una humorada sobre la espectación que propone el género en sus estilos previos.

Pasada poco más de una década, la presencia de los programas cómicos disminuye a tal punto que, hasta hace pocos meses, sólo dos ejemplares sobrevivían en la grilla de programación: *Peter Capusotto y sus videos* (2006-2015) y *Peligro: Sin codificar* (2008-2015). El primero, pertenece al Humor posmoderno y, el segundo, toma algunas de sus propiedades. Volviendo entonces a la pregunta que nos hacíamos al inicio, ¿qué hay en la parodia del Humor posmoderno que le permite sobrevivir en tiempos posttelevisivos? A nuestro entender la respuesta está en que la distancia humorística que propone encontró un lugar en la nueva estructura que adquirió la grilla de programación.

En una investigación en la que participamos²³, observamos que en los primeros años del siglo XXI la grilla tomó una configuración de *planeta-satélite* en la que algunos programas

²² <https://www.youtube.com/watch?v=nrPZVA2i13Y> [Fecha de consulta 22/11/2015].

se ubican en el centro de la programación y otros giran alrededor tomándolos como referentes. Los *realities* que eran novedad en los 90 regresan con *Gran hermano* y *Showmatch* y mantiene su gran audiencia adoptando el formato de competencia artística (*Cantando por un sueño* [2006-2007], *Patinando por un sueño* [2007-2008] y *Bailando por un sueño* [2009-2015]). Ambos programas se ubican alternativamente como *planetas*, y se suma *Periodismo para todos* (2012-2015) con sus denuncias de corrupción protagonizadas por políticos y personajes de la farándula. A su alrededor, un conjunto de programas, de distintas productoras, se conforman en sus *satélites* ocupándose de ellos (discuten los conflictos que se generan en el programa, invitan a sus protagonistas, opinan sobre sus vidas privadas, etc.). Con tal configuración, la televisión usufructúa el alto rating de los *planetas* y logra mantener así, agónicamente, la masividad. Su contrapartida es la pérdida de muchos televidentes a los que no les interesan esos programas ni los debates que generan. En ese espacio que se aparta de la televisión masiva se construye la propuesta enunciativa del Humor posmoderno. Allí también se emplaza la otra novedad risible que aparece contemporáneamente al Humor posmoderno: la *metatelevisión*.

Cuando Carlón se ocupa de ella, observa que su enunciación juega a no ser televisiva. Toma por referente la grilla de programación para construir una posición de crítica y burla. Ridiculiza el contenido de sus programas y sus procedimientos. Así, su televidente se contacta con la programación, centrada en sus *planetas*, sin rebajarse a asumir su condición de espectador televisivo. La burla le asegura distanciarse de la posición espectral que propone la televisión masiva y, desde allí, disfrutar del placer reidero. Ahora bien, aunque comparta con el Humor posmoderno el instalarse en ese espacio de la programación que se aparta del sistema *planeta-satélites*, sus maneras de distanciarse no son equivalentes. La metatelevisión ridiculiza la televisión desde el lugar del bien pensante continuando con la sátira tradicional. Critica unidireccionalmente a su objeto de burla dejando a salvo la instancia de enunciación. El Humor posmoderno, en cambio, realiza su distanciamiento en la operatoria de identificación y desdoblamiento que hemos descripto como propia de su

²³ Nos referimos a la investigación *Sujetos telespectadores y regímenes espectatoriales en la programación televisiva*, UBACyT SO95, dirigida por Mario Carlón.

enunciación con *tendencia humorística*. Su parodia no ubica la programación, ni los otros productos culturales de los que se burla, como un objeto ajeno a la instancia de enunciación sino que tanto el enunciador como el enunciatario se asumen formando parte de él, sin reivindicar un lugar bien pensante superior al *mal objeto* televisivo²⁴. El *Enunciador Reidero Mediático* se hace ridículo al imitar burlescamente a la televisión y el *Enunciatario Reidero Mediático* se identifica irónicamente con su espectador. Ambos integran el objeto de la burla en un marco de producción risible humorístico. Si al televidente de la metatelevisión se le ofrece reírse de la televisión masiva desde una posición de superioridad cómica enraizada en la sátira tradicional, al televidente del Humor posmoderno se le propone una superioridad humorística vinculada a la fruición *bizarra*. La metatelevisión se centra en el acontecimiento excepcional de la programación, informando de lo ocurrido para ridiculizarlo. El Humor posmoderno trabaja sobre la regularidad, lo ya conocido de esos géneros y estilos que ridiculiza lúdicamente de manera exagerada y artificiosa. Ese saber al que apela, necesario para producir y registrar las incongruencias, implica reconocer la experiencia de haber sido un espectador de la televisión masiva. El Humor posmoderno y la metatelevisión construyen, entonces, una enunciación distanciada de la televisión masiva. No obstante, como hemos descripto, sus formas de hacerlo implican una política reidera diferente.

Si el origen del Humor posmoderno es un síntoma del ocaso del género, la parodia humorística que configuró la estructura y los sketches de sus programas le permitió sobrevivir en una televisión en crisis cuya grilla mantuvo un espacio para la espectación no masiva. Prueba de ello es que aun sin haber superado más de 7 puntos, sus programas se mantuvieron en pantalla por más de veinte años.

²⁴ El concepto de “mal objeto” lo plantea Carlón (2006, pp. 48-49), quien observa que tanto la crítica como la teoría adoptaron una posición apocalíptica ante el medio y censuraron así la posibilidad de convertirlo en un nuevo arte como ocurrió con el cine. Este, de ser un entretenimiento de feria, y por lo tanto un mal objeto, ingresó al mundo del arte constituyéndose en un “buen objeto”.

5. El Humor posmoderno como condición de producción de lo risible masivo

Habiendo expuesto una explicación sobre el origen y sobrevivencia del Humor posmoderno, quisiéramos realizar una última observación acerca del nuevo lugar que ocupan sus procedimientos en la producción de lo reidero masivo. Para ello, nos ocuparemos de *Peligro: sin codificar*, el único programa cómico que sobrevivió, hasta hace poco, junto a *Peter Capusotto y sus videos* en la *postelevisión*.

Si nos preguntamos por la estrategia de su supervivencia debemos decir que es contraria a la del Humor posmoderno. Sus procedimientos discursivos apuestan a captar la atención de la audiencia masiva con un formato emparentado al de *Videomatch* (1990-1995). Presenta un conductor en piso, partenaire de un grupo de cómicos que interpretan personajes payasescos y cuentan chistes uno tras otro. Las cámaras recorren el estudio televisivo mostrando al equipo de producción y una tribuna que festeja y participa de las bromas. Tiene un ritmo dinámico en el que los cómicos y el conductor gritan, se golpean, tropiezan y lloran de risa interactuando con el público y los técnicos. Su transmisión es en directo y el devenir del programa se desarrolla abierto a su imprevisibilidad. Los únicos fragmentos en grabado son los sketches que presenta el conductor. Tanto en ellos, como en el resto del programa, se oyen risas y voces en off que alientan a y se burlan de los cómicos y su conductor. Su estilo lo clasificamos dentro del Humor moderno con una escena enunciativa que remite a las fiestas y espectáculos populares en los que la producción risible es grupal, lo que propone una disolución de los límites entre la instancia del cómico y su público. Los saberes que demanda son sobre la naturaleza, la vida social urbana y los mal llamados productos culturales medios y bajos. Si la sobrevivencia de *Peter Capusotto y sus videos* dependió de ese sector de la programación destinado al público de segmento, *Peligro: Sin codificar* hace lo contrario, apunta a captar la atención de la gran audiencia.

Sin embargo, más allá de esa diferencia, existen tres propiedades discursivas que *Peligro: Sin codificar* comparte con *Peter Capusotto y sus videos*, y que no se encontraban en el Humor moderno previo:

- *Presencia del absurdo.* El absurdo no ha sido habitual en los estilos anteriores y menos aún en el Humor moderno, sin embargo, en *Peligro: Sin codificar* abundan chistes y extensos parlamentos que generan lo risible en incongruencias sin clausura de sentido.

- *Pastiche estilístico.* En el Humor clásico y moderno la caricaturización trabaja sobre estereotipos sociales contemporáneos manteniendo unidad estilística. En *Peligro: Sin codificar*, en el mismo espacio, puede aparecer una insólita variedad estilística de estereotipos sociales conviviendo con cómicos disfrazados de animales o interpretando personajes de ficción. En un sketch recurrente se sientan a comer una picada un payador, una rata gay, un jugador de rugby sordo y el expresidente Menem con las patillas y el poncho que lo caracterizaron en la campaña presidencial de 1989.

- *Caricaturización por condensación estilística:* En el Humor moderno, como en el clásico, la caricaturización de los personajes se da manteniendo una coherencia estilística. En *Peligro: Sin codificar* se introducen personajes que condensan estilos incongruentes: un cardenal que canta como un cumbiero, un cumbiero que canta problemas matemáticos de manual escolar, el pirata Jack Sparrow, protagonista del filme *Piratas del Caribe*, que imita al cantante melódico Paz Martínez, etc.

Podríamos decir que los tres procedimientos que señalamos se encuentran desarrollados sobre una textualidad con mayor distribución masiva en comparación con aquella a la que remite el Humor posmoderno. La parodia se restringe a los géneros televisivos, cinematográficos y musicales sin adentrarse en el cine de autor, la historieta, el mundo del arte o los nuevos medios, como tampoco trabaja sobre el pasado de la producción discursiva, aunque esto último sí lo había hecho *Showmatch*. Tampoco encontramos en la caricaturización por condensación estilística oxímoron satíricos, como los de *Peter*

Capusotto y sus videos en los que un revolucionario de los años 70 puede cantar canciones comerciales de la *Nueva Ola*. Ni hallamos procedimientos risibles que recaigan sobre los propios recursos de los lenguajes televisivos con un tratamiento *bizarro*. Los procedimientos provenientes del Humor posmoderno que aparecen en *Peligro: Sin Codificar* están condicionados por la lógica del Humor moderno en la que lo risible recae sobre la representación dominando una posición de espectación que no se distancia de la espectación televisiva sino que la convoca desde una producción risible festiva.

Sin embargo, la presencia de estos tres procedimientos, ausentes antes en lo risible masivo, nos da cuenta de dos cuestiones que merecen atención, y con las que querríamos cerrar nuestro trabajo. La primera es el reconocimiento de que el Humor posmoderno se ha incorporado como una condición productiva de programas donde predomina el Humor moderno. Y la segunda es que tal incorporación expone una transformación a gran escala del placer reidero en nuestra sociedad, porque el absurdo y el pastiche estilístico ya no están destinados a un segmento restringido de la población.

Bibliografía

Bateson, Gregory, 1985 [1972]. “Una teoría del juego y la fantasía”. En *Pasos hacia una ecología de la mente*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, pp. 205-223.

Carlón, Mario, 2006. *De lo cinematográfico a lo televisivo*, La Crujía, Buenos Aires.

----- 2009. “¿Autopsia a la televisión? Dispositivo y lenguaje en el fin de una era”. En Carlón, M. y Scolari, C. (eds.), *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*, La Crujía, Buenos Aires, pp. 159-188.

----- 2012. “Una reflexión sobre los debates anglosajón y latinoamericano sobre el fin de la televisión”. En Orozco, Guillermo (coord.), *Tvmorfosis. La televisión abierta hacia la sociedad de redes*. Productora de Contenidos Culturales Sagahón Repoll, México DF, pp. 61-75.

Eco, Umberto, 1987 [1983]. “TV: La transparencia perdida”. En *La estrategia de la ilusión*. Lumen, Buenos Aires.

Fratlicelli, Damián, 2013. “Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post-televisivo”. Revista *Imagofagia*, [en línea], n.º 8. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/421>, [consultado el 04/02/2016].

----- 2015. “Lo risible en los programas cómicos”. Revista *Versión*, [en línea], n.º 35. Disponible en: http://version.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=696 [consultado el 23/07/2015].

Genette, Gérard, 1989 [1982]. *Palimpsestos (la literatura en segundo grado)*. Taurus, Madrid.

Freud, Sigmund, 2006 [1905]. *El chiste y su relación con el inconsciente*. Obras completas, Tomo VIII, Amorrortu, Buenos Aires.

Hutcheon, Linda, 2000 [1985] *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press, New, York.

----- 1993. “La política de la parodia postmoderna”. Revista *Criterios*, n.º 30, La Habana, pp. 188-203.

Rose, Margaret A., 1993. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge University Press, Cambridge.

Tinianov, Juri, 1968. “Per una teoría della parodia”. En *Avanguardia e Tradizione*, Dedalo, pp.103-119.

Verón, Eliseo, 2013. *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretaciones*. Paidós, Buenos Aires.