



LA ÚNICA REALIDAD ES LA REALIDAD.

LA PROYECCIÓN DE LA HISTORIA EN LOS MONÓLOGOS DE TATO BORES.

*Cristian Palacios**

Resumen

El objeto principal de este estudio es el discurso del humor político y su relación con el contexto sociocultural en que se desarrolla. Cómo, por una serie de operaciones ideológicas, en un medio masivo de comunicación como la televisión, toma parte en las representaciones que una sociedad hace de si misma, delimitando campos de memoria y construyendo narrativas que ayudan a constituir el imaginario socio-histórico. Nos centraremos en la relación entre humor, ideología e historia en la trayectoria de una de las figuras más relevantes del humor político en la argentina. Los monólogos de Tato Bores constituyen una tradición discursiva, específicamente argentina, del humor político que devela una compleja trama capaz de iluminar aspectos importantes de nuestra historia reciente. Será necesario considerar las teorías vigentes sobre el humor y la risa, adentrarnos en el siempre difícil terreno de los conceptos de ideología o de “lo ideológico” para finalmente considerar la historia del género dentro de la más global historia política de la televisión argentina.

Palabras clave: Humor – Ideología – Memoria discursiva

Nos gustaría partir de una intuición y de una inquietud. La intuición es que el discurso humorístico, y específicamente el dispositivo del humor político, constituye un campo privilegiado para el estudio de lo ideológico, dado que siendo su referente no un

* Investigador del Proyecto UBACYT F426, Instituto de lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras; atenalplaneta@yahoo.com.ar

Este trabajo fue originalmente publicado como capítulo de libro en Vázquez Villanueva, Graciana (dir.). *Memorias del Bicentenario: Discursos e Ideologías* (pp. 185-205). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

evento sino la lectura que de ese evento han realizado diarios, televisión y revistas, resulta más fácil distinguir en él las operaciones ideológicas que lo constituyen. Lo cual no quiere decir en absoluto que el humor sea más o menos “ideológico” que cualquier otro discurso.

La inquietud se relaciona con el enunciado que da título a este trabajo. Quiere aludir, humorísticamente, a una frase pronunciada por Perón, devenida en máxima peronista y consigna de batalla. El enunciado en cuestión (“la única verdad es la realidad”) es retomado en más de una oportunidad por quien fuera un referente ineludible del humor político en la Argentina, durante más de treinta años. Pero la inquietud no alude a la máxima peronista en sí, sino a otro enunciado repetido por Tato Bores, el cómico al que nos referimos, en sus monólogos, generalmente al comienzo. El personaje en cuestión – un representante de la clase media liberal, inquieto, algo ingenuo, por momentos extremadamente lúcido, que tiene acceso privilegiado a todos aquellos lugares donde se juega, de un modo u otro, la política argentina – dice salir, una y otra vez “en busca de la realidad nacional”.

Esta búsqueda singular inaugura un efecto de memoria que alude tangencialmente a la frase de Perón, por un lado, pronunciada, recordemos, en relación a las críticas recibidas a su gestión; por otra parte, a la pretensión del discurso de los medios de tener por referente lo real. Pretensión cuyo mecanismo ideológico consiste, como todo mecanismo ideológico, en borrar las condiciones de producción de ese discurso, en hacer aparecer la noticia como lo inmediato real, lo verdadero (recordemos aquél otro enunciado mediático: “toda la verdad, y nada más que la verdad”). No sería extraño que un humorista retomara textualmente una consigna para hacerla aparecer, por virtud del contexto, como ridícula: es lo que Laurent Perrin ha llamado ironía por exageración¹. La ironía por

¹ Repasemos rápidamente estos conceptos: La ironía por *contraverdad* expresa algo contrario a la opinión común y comunica algo que está de acuerdo con ella. Como cuando en medio de una tormenta, expreso mi satisfacción por el buen tiempo. No comunica nada nuevo, se limita a afirmar lo que todo el mundo sabe: que el tiempo no es bueno. La ironía por exageración expresa algo comúnmente de acuerdo a la opinión común y comunica algo contrario a ella. A través de la exageración de los rasgos en los que todos están de acuerdo,

exageración es el procedimiento por excelencia del humor político, dado que toma la palabra del otro, generalmente el “político”, y casi sin desvirtuarla, la coloca en el campo del humor, tornándola objeto de burla.

Pero las cosas no son tan simples. Ya sólo por el hecho de que el enunciado en cuestión, no está tomado textualmente. No es como si Tato dijera: “salgo en busca de la verdad, y nada más que la verdad”, no hay esa clase de ironía aquí. Por lo que parece, el humorista no se mete con el estatuto de verdad que pretenden poseer los medios. Lo que el enunciador critica es justamente aquellas noticias que éstos presentan, sin detenerse a cuestionar por qué, cómo y de qué forma las presentan². En el siguiente fragmento de un monólogo de 1992: “Lo siento Tato, esta es la realidad, si le gusta bien y si no, vaya a quejarse a serrucho...” o en el siguiente del último monólogo del ciclo Tato de América, también 1992: “Y aquí vale la pena que les diga algo: hace treinta años que yo hago esta morisqueta y hace treinta años que oigo que el país se hunde. ¡Pero lo más increíble es que es cierto! Hace treinta años que el país se hunde” lo que produce el efecto gracioso, lo que se presupone, el acuerdo ideológico común con el que el público debería acordar para

este tipo de Ironía expresa sus diferencias con este acuerdo. “En el primer tipo de ironía, el ironista finge contradecir una opinión para luego restituirla. En el segundo tipo, finge, al contrario del anterior, adherir a tal opinión pero para caricaturizarla, ridiculizarla y finalmente destruirla desde el interior.” en Perrín p. 6. Este segundo tipo es de más difícil reconocimiento, dado que el auditorio podría malinterpretar las palabras del ironista y creer que apoya al blanco de su burla, si desconociera la intención irónica del discurso. Pero en cambio es más productiva, más fecunda, en el nivel de lo que es comunicado. Así, en el siguiente titular del periódico Barcelona: “La pelea entre el gobierno y el campo ya tiene un triunfador: Ganó Clarín. Cómo se construyó la gran victoria del periodismo independiente. El pueblo argentino celebra porque sabe que seguirá bien informado.” costaría reconocer la ironía si no se encontrara en la tapa de un diario famoso por su humor corrosivo. “La gran victoria del periodismo independiente” son las casi textuales palabras del objeto de burla. El ironista siembra así la duda sobre el lugar común de que Clarín forma parte del “periodismo independiente” y sobre el hecho de que informa bien.

² Algo que sucede frecuentemente en un periódico humorístico como Barcelona – ver nota anterior – o en el segmento “Hasta cuando” del programa radial de Diego Capusotto y Pedro Saborido “Lucy en el cielo con Capusottos” emitido por la radio Rock & Pop los sábados y domingos de 20:00 a 21:00. En un claro ejemplo de ironía por exageración, el enunciador se burla de la veta tremendista de algunos programas de radio o televisión, tomando frases casi literales “este no es un país en serio”, “en un país en serio estas cosas no sucederían” y otras que exageran esos rasgos: “congelaciones de tipo comunista a todas las cuentas bancarias, congelamiento de sueldos, saqueos para el mediodía” anuncia Arnaldo Perez Manija. Los tiempos, por supuesto, son otros.

poder reír o -en el más extremo de los casos- entristecerse con estos chistes, es que existe por un lado una “realidad nacional” tal y como el cómico la presenta, y que en una lectura diacrónica esa realidad es siempre la misma, que el país, indefectiblemente, se hunde.

A partir de estas consideraciones previas, podemos derivar varios puntos de interés para el presente trabajo. En primer lugar deberíamos detenernos a considerar brevemente el dispositivo del humor político, establecer, si es que existen, algunos rasgos genéricos específicos, preguntarnos si es posible comprender cómo se relaciona éste con los presupuestos ideológicos puestos a circular por su referente inmediato (los medios masivos de comunicación). En segundo lugar, y de manera muy cercana al primero, ocuparnos, brevemente también, del problema de la ideología y lo ideológico. Justamente la cuestión de lo real, de lo verdadero, se ubica en el centro de las discusiones en torno a dicha problemática. En tercer lugar, preguntarnos qué narrativas, qué lugares de la memoria, qué tipos de subjetividades se expanden a partir de una determinada concepción de la historia que subyacería en los monólogos de Tato Bores. La historia para este tipo de discurso, sería cíclica o inmóvil, condenando a “los políticos” a repetir los mismos errores, frente a lo cual, la performance del monólogo se presentaría como un ritual de purificación o catársis frente a los inevitables desperfectos de la democracia.

Algunas consideraciones sobre el humor y lo cómico.

Nuestra hipótesis de partida será que lo cómico y lo humorístico son sobre todo efectos discursivos.³ Su contraparte es la seriedad que no posee, como el humor, un género

³ Con ello queremos significar que lo cómico es sobre todo una manera de decir (o de dibujar, o de actuar). Aristóteles consideraba que lo risible, lo ridículo, es parte de lo feo. Sostendremos en cambio que lo ridículo, lo feo, lo abyecto, son más bien objetos discursivos de lo cómico. Es el discurso humorístico mismo lo que los coloca en el lugar de lo feo, ridículo y abyecto. Tomemos por ejemplo cualquier chiste racista. Por ejemplo “¿Cuánto tarda una X en sacar la basura? Nueve meses.” Substitúyase la X por “negra”, “blanca”, “mulata”, “judía”, “gitana” o cualquier grupo étnico al que se quiera atacar y encontraremos que lo “abyecto” ha sido creado por el chiste al asociar X con “basura” de una manera sorpresiva. Por otro lado, la virulencia de éste chiste es tal, al atacar no al grupo étnico en sí mismo representado en el imaginario por individuos adultos de sexo masculino, sino al acto de maternidad; que parece burlarse del racismo mismo: muchos sujetos no-

que le sea propio. Lo serio, lo solemne, pueden surgir como construcciones discursivas pero sólo en la medida en que niegan la posibilidad de lo cómico. “Lo serio” con respecto al humor político es el discurso político mismo, sin agregados, del mismo modo que una novela seria es una novela no-humorística (si es que existe algo así). Se dice que las personas que tienen sentido del humor no se toman la vida en serio, cuando quizás debería decirse lo contrario: las personas que se toman la vida en serio, se niegan a ver lo que en ella hay de humorístico. El discurso político no puede esforzarse por ser “aún más discurso político” sino separándose de sí mismo, haciendo una parodia de lo que ya es. En esta torsión aparece la risa. Es una primera pista que puede ayudarnos a entender no tanto qué es sino como se manifiesta lo cómico y lo humorístico: como una torsión, como un distanciamiento del discurso sobre sí mismo.

El humor en el discurso es parte de un delicado equilibrio entre varios extremos. La risa acerca al auditorio al orador y lo distancia del objeto de que hace burla. Pero ese distanciamiento es peligroso: pues al oponerse a la seriedad de la acusación, lo distancia de la acusación misma, lo cual es perjudicial para la finalidad del orador. De lo cual podría aventurarse que la argucia del humorista consiste no en dar rienda suelta al torrente de la risa, sino justamente en contener su violencia, controlando sus efectos, actuando como una suerte de “moderador”.

He aquí la clave que puede ayudarnos a comprender el dispositivo del humor político como un género que debe mediar entre varios extremos: incluyendo los de la risa y el llanto, la indignación o el sosiego. El humor, tal y como intentaremos demostrar, señala las contradicciones - nace en el seno de la contradicción misma - pero atenuando sus efectos, puesto que como regla principal tiene prohibido tomarse a sí mismo en serio. La posición del enunciador, aparente, es falsa y eso es lo que le permite sobrevivir en las

racistas reirán con este chiste (o mejor dicho, *de* este chiste) desmontando así el presupuesto “los X son basura” y poniendo así en cuestión los fundamentos mismos del racismo.

circunstancias más adversas, aún cuando por su condición se trate de un género predominantemente democrático.

Esta ventaja comporta una desventaja: la de ser políticamente neutro, dado que se compromete a restaurar el espacio que previamente ha destruido. Y aquí debemos diferenciarlo de otros géneros como el vituperio o la sátira que apuestan a la reacción del adversario. El humor no busca culpables, ni acusa de manera directa. O mejor dicho, no hay un solo culpable, todos son culpables en el absurdo que es el mundo. Lo que se dice (o se dibuja o se actúa) en el humor se dice ya distanciado de aquello que se dice. De ahí que la más radical y profunda virtualidad humorística consista en volver risible al humor mismo por su impotencia ante el sufrimiento humano. En este sentido, el humor, a diferencia de lo cómico, establece con ese terreno ideológico común, una relación de crítica consciente y explícita⁴.

En algún sentido, el humorista político se parece un poco al analista del discurso, porque trabaja con la palabra de los otros (por lo general los políticos), ejerce una acción de escucha minuciosa “encarnizándose en descubrir lo que se esconde incesantemente en lo que se dice” para sacarlo a la luz y mantiene una relación “ambigua con lo que aquí se me permitirá llamar la imbecilidad⁵” es decir: el humorista no puede concebir a los

⁴ “Lo cómico parece popular, liberador, subversivo porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esa regla hasta el punto de considerarla inviolable [...] En este sentido lo cómico no sería del todo liberador, ya que para poderse manifestar como liberación, requeriría (antes y después de su aparición) el triunfo de la observancia. [...] Lo cómico no tiene necesidad de reiterar la regla porque está seguro de que es conocida, aceptada e indiscutida y de que aún lo será más después de que la licencia cómica haya permitido – dentro de un determinado espacio y por máscara interpuesta – jugar a violarla. Mientras que en el humorismo la descripción de la regla debería aparecer como una instancia, aunque oculta, de la enunciación” (Eco 1986: 375)

⁵ Michel Pêcheaux en el Prefacio al “Análisis del discurso político (el discurso comunista dirigido a los cristianos)” (Courtine, 1981): “Según el lugar que el análisis del discurso se atribuya [...] el que toma cada tanto la delantera es el fantasma de la objetividad minuciosa (que consiste literalmente en hacerse el imbécil, prohibiéndose pensar en el sentido bajo la textualidad) o el de la posición partidaria de base científica (que tiende a tratar a los profesionales de la política como imbéciles) que triunfan de tanto en tanto.”

profesionales de la política sino como imbéciles o como haciéndose los imbéciles frente a su propia palabra⁶.

Pero sólo un poco. Porque allí donde el analista del discurso busca – según afirma Pêcheux – reponer aquello que en la circulación “natural” del sentido ha sido dicho y no escuchado⁷, el humorista o el cómico van en busca justamente de lo que todo el mundo ha escuchado. El humor y lo cómico son sólo posibles sobre un terreno firme y previamente establecido. El humorista habla sólo de cosas que el público reconoce: (“yo tengo que contarle a la gente lo que ya sabe” dice Mauricio Borensztein en Varela, 1992) inscribe sus enunciados en una memoria que comparte con su público, un terreno ideológico común. El chiste pierde su efecto en cuanto se lo explica. Se da entonces un “efecto de reconocimiento” que instaura una complicidad entre autor y lector. Este efecto de reconocimiento – que constituye uno de los aspectos esenciales de todo efecto ideológico (Verón, 2004: 106) - conlleva un doble resultado: el de *inclusión* del lector que pasa a formar parte del universo cultural del productor, y se hace así “complice”, y el de exclusión de quienes no posean el conocimiento previo necesario.

Ahora bien, aún en este segundo caso, para todo lector no familiarizado con el código, el “efecto de reconocimiento” subsiste. El lector o espectador de un chiste puede reponer un presupuesto ideológico que desconoce. Si lo cómico viola una regla implícita, para decirlo en palabras de Eco (ver nota 4), aún el lector o espectador no familiarizado con esa regla, puede recomponerla a partir del chiste mismo. Aceptar o entender, por ejemplo, que “hace treinta años que el país se hunde”.

⁶ “¿Garcas o boludos?” se titula el número de mayo del 2009 de la revista Barcelona. El humor político no puede concebir otra forma de relación entre los políticos y su propia palabra que la de la mentira o la candidez. Sorprendentemente, esta última es más habitual que la primera, por lo menos en los monólogos de Tato Borensztein. Más ambigua aún o más compleja es su relación con el público/electorado.

⁷ “Intentar hacer análisis de discurso, ¿acaso no es presuponer una ausencia (una flaqueza, carencia o parálisis) que afectaría a la práctica “natural” de la lectura y la escucha políticas a la que se pretende suplantar con una prótesis teórico-técnica más o menos sofisticada.” Pêcheux, op. cit.

Este último aspecto del dispositivo del humor político se relaciona con su dimensión ideológica de la que pasaremos a ocuparnos a continuación.

Humor político e ideología (o todo lo que digas será usado en tu contra).

Nos adentramos en el terreno siempre sinuoso de la ideología: a partir de ahora, todo lo que se diga podrá ser usado en nuestra contra.

Bajo este término se agrupan fenómenos múltiples y diferentes y en ello radica la mayor parte de las dificultades con las que tropezamos cuando queremos abordarlo de manera crítica: “En las ciencias sociales, el principal problema que se plantea al tratar de utilizar las nociones de la teoría es que esas nociones tienen vida propia, por así decirlo, en el seno de la vida social (Verón, 2004: 43)”

En su uso más extendido, y más trivial, la ideología es entendida como un conjunto de creencias, valores y normas de conducta que nos vedan el acceso a una verdad pretérita. Bajo este aspecto, la teoría de la ideología sería la apuesta del materialismo histórico en el viejo problema filosófico del ser y el parecer. Y esa apuesta consiste no tanto en constatar la existencia o no del engaño, como en postular las operaciones a través de las cuales los grupos de poder mantienen el engaño vigente. Pero la creencia misma de que hay una “auténtica realidad”, ¿no es en sí ideológica? Decir que existe una verdad a la que se puede acceder, esté o no vedado ese acceso, ¿no constituye el mayor engaño de todos?

La idea de que la “realidad argentina” es cíclica, repetitiva o inmóvil, la idea de que “el presente se aplasta en el pasado”⁸, de que los políticos están condenados no sólo a fallar, cuando no actúan de manera deliberada, sino a cometer siempre los mismos errores, es claramente ideológica. Y sin embargo, la posición contraria ¡también lo es! Si alguien

⁸ Son palabras de Terán, refiriéndose al revisionismo histórico dice: “El presente se aplasta en el pasado, 1933 es igual a 1825. Es decir, prácticamente no hay historia, porque falta la sustancia de la historia que es el tiempo: no es que la historia transcurra en el tiempo sino que la historia es tiempo.” (Terán, 2008: 234).

replicara que los problemas del presente no tienen continuidad alguna con el pasado o que los políticos no siempre se equivocan, se nos escaparía una sonrisa y pensaríamos que quien habla o es muy ingenuo o esconde algo. De lo cual cabe deducir, que digamos lo que digamos nos encontraremos en el terreno de la ideología o más brillantemente, que toda ideología se lee desde otra ideología.

Y eso es porque la ideología no tiene nada que ver con la representación errónea de la verdad. Un punto de vista político puede ser “verdadero” en cuanto a su contenido objetivo, y sin embargo completamente ideológico. En palabras de Lacán: aunque el loco diga la verdad, no por ello deja de estar loco. Lo que importa es el modo en que este contenido se relaciona con la posición subjetiva supuesta por su propio proceso de enunciación⁹.

Estamos dentro del espacio ideológico en sentido estricto desde el momento en que este contenido –“verdadero” o “falso” (si es verdadero, mucho mejor para el efecto ideológico)– es funcional respecto de alguna relación de dominación social (“poder”, “explotación”) de un modo no transparente: la lógica misma de la legitimación de la relación de dominación debe permanecer oculta para ser efectiva. (Zizêk, 1994)

No importa si es verdad o no que los políticos se equivocan una y otra vez, si el país efectivamente, se hunde o no se hunde, lo que importa es qué significa en este texto

⁹ Por eso nos parece más correcto, siguiendo a Verón, dejar para la noción de ideología un empleo puramente descriptivo, y utilizar a nivel teórico el concepto de *ideológico*. “*Ideológico* es el nombre del sistema de relaciones entre un discurso y sus condiciones (sociales) de producción” (Verón, 2004: 44) No es un objeto sino una dimensión del análisis del funcionamiento social. Como tal, lo ideológico está en todas partes, que no es lo mismo que decir que todo es ideológico. El análisis ideológico es el estudio de las huellas que los mecanismos de base del funcionamiento social han dejado a nivel de la superficie textual “En la medida en que el interés se concentre en los discursos sociales que se dan en el centro de las sociedades capitalistas industriales, esos mecanismos corresponden esencialmente al modo de producción, a la estructuración social (estructura y lucha de clases) y al orden de lo político (estructura y funcionamiento del estado).” (Verón, 2004: 46)

específico que de un determinado objeto discursivo, los políticos, se diga que son a la vez inútiles e indispensables en el juego de la democracia. O por citar otro ejemplo, qué significa que el colectivo “argentinos” se “merezca” o no la historia que le ha tocado¹⁰.

Y es que aún nos hemos pasado por alto la relación entre el dispositivo del humor político y los presupuestos ideológicos puestos a circular por su referente inmediato, los medios masivos de comunicación. No resulta muy difícil concordar con Eco en que si el humor se diferencia de lo cómico es porque pone en entredicho la regla (ver nota 4) mientras que lo cómico viola la regla sólo en apariencia, para luego restituirla con mayor fuerza. Pero deberíamos reconocer también que cuando el humor cuestiona la ideología lo hace, siempre, desde otra ideología. Y eso es porque, como todo discurso, no tiene una relación previamente establecida con el lugar común. Si ataca un presupuesto ideológico, ridiculizándolo es porque pone un funcionamiento algún otro. En este sentido, podemos ya liberarnos de esa concepción algo romántica del humor y la risa. Si la regla se pone en cuestión es porque existe otra regla que la convalida.

Cuando Tato sale a buscar la “realidad nacional” está construyendo, más que destruir, determinadas ideas de “nación”, “patria”, “justicia” y de “lo político” sobre las que descansa todo su entramado discursivo.

Ahora bien, esta búsqueda de “lo real” se da en un momento determinado de la historia televisiva, el de la pérdida del mundo como referente, y en un momento determinado de la historia nacional: el de la consolidación de la democracia junto con la actualización del papel cada vez más determinante de los medios en las decisiones políticas.

¹⁰ Al final del famoso Monólogo 2000 (1990) dice Tato: “...si pudiéramos la máquina de cortar boludos dentro de la máquina del túnel del tiempo y se pusiera a cortar boludos históricos con retroactividad otra hubiera sido la historieta. *Historieta que como país no creo que nos merezcamos... esto lo dice mi libretista Santiago Varela yo... no estoy tan seguro... un cacho de culpa tenemos también...*” el subrayado es nuestro.

La única realidad es la realidad. Tres momentos en el programa de Tato Bores.

A lo largo de sus treinta años, el programa de Tato Bores atraviesa distintas circunstancias socio-históricas, técnicas y tecnológicas que van configurando su discurso. A efectos del análisis podemos dividir su historia en tres etapas.

En una primera etapa (1960 – 1974), el programa se encuentra signado por la presencia fuerte del fenómeno peronista, acuciado por los fantasmas de la violencia institucionalizada y de los poderes militar y económico. En este período la televisión comienza a consolidarse como género de comunicación de masas por excelencia, reemplazando poco a poco a la radio en esa función. Es la era de la paleo-televisión¹¹. La televisión es una “ventana” que oculta el artificio (cámaras, micrófonos) y acerca el mundo a los hogares.

Sin embargo, desde el comienzo “Tato siempre en domingo” sucedía en un estudio televisivo al que el comico llegaba para decir su monólogo y marcharse poco después por la puerta del canal. El momento político en cuestión era el de una interdicción central, la del peronismo, que implicaba la prohibición de pronunciar el nombre del líder en el exilio. El estudio era entonces el marco que permitía decir-lo-que-no-se-dice, en una suerte de terapia inversa en la que el que hablaba sin parar era el analista.

Se trataba de un tipo de performance¹² más teatral que televisiva, que escapaba a la lógica de la “ventana al mundo” para hacer explícito su carácter repetitivo (incluso desde

¹¹ La discusión paleo/neo-televisión fue introducida por Umberto Eco en 1983 como una primera toma de conciencia de que el medio comenzaba a tener una “historia”. “En la primera etapa (que Umberto llamó la paleo-televisión), el contexto socio-institucional extratelevisivo proporciona el interpretante fundamental: la televisión es una “ventana abierta al mundo”. En la segunda etapa (la neo-televisión de Umberto) la propia televisión como institución se transforma en el interpretante dominante (Verón, 2007).” En una tercera etapa de esta historia, caracterizada por Eliseo Verón como la última, la televisión se ocuparía del destinatario.

¹² La performance incluye pero no se limita a lo que convencionalmente llamamos “drama”, “teatro”, “actuación” o “representación”: “la performance es un tipo de conducta comunicativa que forma parte de, o es contigua con ceremonias rituales más formales, reuniones públicas y otros varios medios de intercambiar

el título “Siempre en domingo”), como una suerte de ritual de saneamiento de los males que afectaban a la sociedad. Éste era el lugar desde donde el enunciador se legitimaba a sí mismo: el de un sujeto que hablaba a una velocidad alucinada de cosas que no todo el mundo podía decir.

La televisión convivía con la censura, incluso en períodos democráticos. Pero esta censura era funcional al modelo de humor político del Tato de los años sesenta y setenta. No era una censura absoluta: cuando el poder así lo requería, el cómico no salía al aire (como entre 1974-1978), sino una palabra tamizada, una palabra que se legitimaba a sí misma y que encontraba sus procedimientos en el esfuerzo incesante por escapar al silencio, un coqueteo constante con lo prohibido.

Con el regreso a la democracia en 1983 se produce un cambio radical en las condiciones de producción de los medios masivos de comunicación. Progresivamente los mecanismos de interdicción irán dejando paso a otro tipo de relaciones políticas, la gran ilusión democrática es la de que es posible decirlo casi todo, ¿Cuál será entonces, ahora, el papel del cómico?

El segundo período comienza en rigor en 1988 - a pesar de que Tato había regresado a la televisión ya en 1979 - y se extiende hasta 1993. Con el retorno a la democracia se produce un fenómeno que había transformado los sistemas políticos de los países centrales a lo largo de los años sesenta y setenta: la mediatización de los procesos políticos con el centro puesto en la televisión como soporte del discurso y la emergencia de las encuestas de opinión y el marketing como factores determinantes de las decisiones estratégicas¹³.

información” Schechner, Richard, Performance. Teoría y prácticas interculturales, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000. Por otra parte, cabe recordar que el monólogo era un género teatral.

¹³ Verón, 2003: 7-11: “El retorno a la democracia en 1983 fue pues al mismo tiempo una irrupción de la lógica de la comunicación política mediatizada, y produjo una suerte de “puesta al día” de la Argentina a este respecto, de una manera a la vez brutal y apresurada que tal vez explique algunas características posteriores del funcionamiento de los medios en nuestro país.”

El gran tema de este segundo período será la corrupción, en tanto fenómeno específico de la democracia (encarnado en la figura de Roberto Carnaghi, el corrupto). El programa comienza a incorporar tecnologías de vanguardia y nuevas formas de narratividad televisiva, entre ellas las presentaciones -algo inédito hasta entonces - que tenían como elemento común la apelación a la historia, el recurso de la nostalgia (la melancólica voz de Louis Armstrong cantando “What a wonderful world”) y la utilización de imágenes emblemáticas de la historia pasada y presente.

La televisión no sólo adquiere relevancia en la vida política argentina, sino que es consciente de su nuevo poder y los políticos no sólo orientan sus apariciones públicas con la mirada puesta en el medio televisivo sino que muchas de sus performances específicas no habrían existido sin su presencia. Comienza a darse un fenómeno más que interesante. Lo que constituía una fantasía propia del personaje, el acceso privilegiado a los circuitos políticos, la charla telefónica con el presidente de turno; se torna en realidad cuando esos políticos y esos presidentes intervienen en cuerpo presente en el programa, con diálogos guionados. Lo político se hace ficticio y la ficción se hace política.

Por eso cuando durante el primer monólogo del ciclo 1988, comparando la situación actual con la de 1985 – momento en que había dejado las cámaras - Tato exclama:

...no los puedo dejar solos un minuto... Es evidente que las cosas en el país no pueden andar bien manejadas solamente por dos personas: el presidente Alfonsín y Bernardo Neudstadt. Hacen falta por lo menos tres. Y aquí estoy.
(1988)

La función del cómico ha cambiado rotundamente.

...ya estoy aquí de nuevo. He vuelto y prometo no dejarlos solos. Prometo ayudarlos y hacer lo posible para que no nos sigamos comiendo los unos a los otros... (1991)

El enunciador se presenta como alguien necesario para la salvaguarda de las instituciones, y el humor aparece como el paliativo de una democracia “saludable”. La figura del cómico no es ya más la del bufón, que a la sombra del rey busca burlarse del poder (en el sentido esquivo del verbo “burlar”), la del que dice lo-que-no-se-dice, sino más bien la del educador, que a la manera medieval busca “enseñar divirtiendo” (“*a ver si aprendemos algo*”, monólogo 2000) y denunciar desde el consenso.

En este sentido, una pequeña divergencia entre la versión editada del famoso monólogo 2000 - en el que Tato resume desde su visión particular los últimos 30 años de la historia argentina- y lo que el cómico dice frente a las cámaras puede darnos una pista. Leemos en el libro:

Al peso de los años 60 le sacaron nueve ceros, por lo que un austral viene a ser 1.000 millones de pesos moneda nacional. Es más, teniendo en cuenta que el dólar estaba a 83 mangos, ¡resulta que un austral equivaldría a 12 millones de dólares! Esto no es un chiste, es *una tragedia*. [el subrayado es nuestro]

Mientras que frente a las cámaras Tato:

...lo cual parece un chiste si no fuera *una joda grande como una casa...*

¿Por qué la diferencia? Lo trágico y lo humorístico se tocan, ambos constituyen violaciones a una regla social, moral o cultural, pero en lo trágico, no sólo la regla es explicitada, esto dice Eco, sino que también lo trágico, *sucede una sola vez*. En lo cómico,

la violación a la regla, no sólo puede repetirse, sino que muchas veces en esta repetición de una desgracia se encuentra lo cómico mismo. Y es en este repetir incesante de las desgracias de la historia, de los errores de los políticos, que el discurso del humor político encuentra su fundamento. Chistes “más viejos que el dulce de leche” son aplicables al tiempo presente, porque, según palabras de Cipe Lincovsky: “Cualquier monólogo de cualquier año que uno tome tiene una actualidad impresionante. Todo lo que decía del sindicalismo, del gobierno, sigue más vigente que nunca; siempre estamos igual.¹⁴”

Las cosas que pasan son siempre las mismas, lo que transforma al momento de emisión de cada programa en una suerte de ritual de purificación. La presencia del tiempo histórico en cada monólogo está marcada por un pasado que determina el tiempo presente y un presente agobiado por el pasado que debe ser proyectado hacia un incierto futuro al que se acude permanentemente.

...yo todavía tengo confianza, tengo confianza, por eso le digo a los políticos y a los funcionarios - no a todos los políticos ni a todos los funcionarios porque hay que preservar las instituciones - algunos políticos y algunos funcionarios que están ahí viéndome, ¡si siguen haciendo las cosas que están haciendo yo voy a tratar de estar acá todo el tiempo posible para seguir jodiendo! Y para cuidarlos también... (Monólogo 2000, año 1990)

El humor en los monólogos de Tato Bores, a lo largo de sus treinta y seis años de permanencia en la televisión tiene una notable fuerza cohesiva, construye un “nosotros” (“Íbamos a ganar los justicialistas y estamos ganando los radicales”) del que el humorista escapa intermitentemente (“no los puedo dejar solos un minuto”) para denunciar lo que en ese cuerpo unitario escapa a una lógica de buen funcionamiento.

¹⁴ En “Homenaje a Tato Bores: diez años de su muerte” fuentes diarios Página/12 y Clarín: www.pagina12.com.ar y www.clarin.com.ar

La lectura que el programa propone - y que el público parece aceptar - pretendería que esto es así porque la “realidad nacional” no cambia nunca. Pero esta inmovilidad de los acontecimientos es construida por el discurso mismo. El humor actúa como el catalizador de un accionar político condenado a equivocarse y el humorista es quien debe subsanar los errores de la política, utilizando la risa como medio terapéutico.

De este modo, el humor político configura una muy particular lectura de la historia, que sería no específica del campo del humor sino más bien la que propondrían los medios televisivos en general (programas políticos, noticieros informativos, revistas de actualidad); y una muy particular lectura de la democracia, que podríamos denominar “clásica” en el sentido greco-romano del término, donde el ironista llegaría a ser el tábano socrático que mantiene despiertos a los ciudadanos (pero, podríamos agregar, en un estado de somnolencia constante), para educarlos, en una “realidad nacional” que se presenta esquiva, incomprensible, pero determinante.

Lo que faltaba

Finalmente existe un tercer momento, póstumo, constituido por un único ciclo homenaje de cuatro programas que no se limita a ser una antología. Con el significativo nombre de “La Argentina de Tato”, aquél personaje que fuera testigo privilegiado de la historia, pasa a ser el centro desde el cual la historia se visita y se reformula. El programa retoma un sketch de 1990 – famoso por haber sido objeto de censura¹⁵ – en el que un

¹⁵ Episodio que puede ser leído hoy como una pulseada entre el poder político tradicional y un nuevo poder en ascenso. En la etapa anterior al '88 los episodios de censura – como hemos comentado - se encontraban institucionalizados. Incluso luego del retorno a la democracia: “A mediados del '87 intenté hacer mi aporte patriótico pero impedimentos técnicos tales como pretender salir en mitad de la campaña electoral me lo impidieron. Perder, perdieron lo mismo, pero eso es otra historia.” Pero en el '92 la prohibición de emitir un corte donde se nombra a la jueza Servini de Cubría se pone en evidencia a través de una banda negra y se lanza al campo de batalla de la opinión pública. No será el primero ni tampoco el último de una serie de episodios de censura a figuras públicas por parte del poder político, que se exhiben casi como trofeos por parte de los personajes censurados. El corolario es como se sabe, un aumento de la publicidad del personaje

arqueólogo del futuro, un tal Helmut Strasse, visita las ruinas de lo que fuera la Argentina, un país legendario desaparecido en el océano. Lo que era un parodia de documental, sin embargo, se torna una suerte de ficción especulativa, desde un hipotético futuro donde brillantes académicos con códigos de barras en la piel, disertan sobre la argentina desaparecida. Estos académicos son interpretados por actores y personalidades famosos, vinculados en su mayor parte a la historia de la televisión argentina¹⁶. Y eso es porque el enunciador ya no es el cómico, Tato Bores, sino la comunidad televisiva de la segunda fase de la TV (de los años ochenta y principios de los noventa) que se rinde homenaje a sí misma en vías del surgimiento de un nuevo modelo de televisión, centrado en el receptor, que se corresponde con una lógica más eventual que programática y con valores, preceptos y modelos ideológicos muy diferentes¹⁷.

En efecto, el último programa de Tato, “Good Show”, fue, desde todo punto de vista, un fracaso. Entre otras cosas, había sido corrido de su horario habitual – los domingos a la noche – por el programa de otro personaje que llegaría a ser un ícono de la televisión a partir de los años noventa y durante la primera década del nuevo siglo:

y/o músico y/o periodista censurado que se traduce en mayor rating, venta de discos y ascensos en la escalera de la fama. En el caso de Tato, el capítulo se cierra con la presencia de una multitud de artistas y personajes públicos de lo más diversos, la entera comunidad televisiva, en la que no hay políticos, pero sí periodistas de extracción política conocida, Bernardo Neustadt por ejemplo, y en la que no habría sido tan sorprendente – dados los derroteros de absurdo que llegó a tener la TV “seria” años más tarde – encontrar a la misma Jueza Servini de Cubría apoyando a Tato contra la censura por ella misma dispuesta.

¹⁶ Participan de La Argentina de Tato: Leonardo Sbaraglia, Marcos Mundstock, Adrián Suar, Arnaldo André, Soledad Silveyra, Alfredo Casero, Magdalena Ruiz Guiñazú, Daniel Rabinovich, Luis Garibotti, José Sacristán, Ante Garmaz, Catherine Fulop, Julián Weich, Héctor Larrea, Juan Carlos Mesa, Roberto Carnaghi, Gerardo Romano, Monica Cahen d’Anvers, Antonio Gasalla, Nelson Castro, Moria Casan, Georgina Barbarrosa, Jorge Marralle, Graciela Borges, Victor Hugo Morales, Nito Artaza, Juan Leyrado, Graciela Alfano, Carlos Perciavalle, Norman Erlich, Cecilia Dopazo y Julián Borensztein (nieto de Tato).

¹⁷ “En lo que yo considero una tercera (y última) etapa, una configuración de colectivos definidos como exteriores a la institución televisión y atribuidos al mundo individual, no mediatizado, del destinatario, opera como interpretante básico [...] el tiempo histórico de esos cincuenta años de televisión tiene una lógica interna que culmina, me parece, en la muerte de la televisión que conocimos. La “pantalla chica” no es sólo cada vez más grande, sino que además deja de ser un espacio faneroscópico, como diría Peirce, para transformarse en una superficie operatoria multi-mediática controlada por el receptor” (Verón, 2007).

Marcelo Tinelli. Tato iba en busca de “lo real”, pero “lo real” había quedado fuera del horizonte de su mirada, la “ventana al mundo” no miraba más que a si misma.

“La Argentina de Tato” es un recorrido, apelando a la nostalgia, por los presupuestos, valores, normas y preceptos ideológicos, y sobre todo, por los lugares de memoria de una televisión en vías de desaparecer. “La Argentina de Tato” es, desde este punto de vista, un verdadero “manual” discursivo de la televisión argentina de los años noventa.

BIBLIOGRAFÍA

ANGENOT, M. (1982): *La parole pamphletaire. Typologie des discours modernes*, París, Payot.

ARNOUX, E. (2006): *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

COURTINE, J.J. (1981): “Análisis del discurso político (el discurso comunista dirigido a los cristianos)” en *Langages*, 1981, traducción de María del Carme Saint-Pierre.

ECO, U. (1986): *La estrategia de la ilusión*, Editorial Lumen, Barcelona.

MAINGUENEAU, D. (1984): *Génesis du discours*, Bruselas, Mardaga.

----- (2003): “¿«Situación de enunciación» o «situación de comunicación»?”, en *Revista Discurso.org* 5.

PÊCHEUX, M. (1978): *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos.

TERÁN, O. (2008): *Historia de las ideas en Argentina (1810-1980)*, Buenos Aires, Siglo XXI.

VAN DIJK, T. (2000): *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa.

VERÓN, E. (2004): *Fragmentos de un tejido*, Buenos Aires, Gedisa.

VERÓN, E. y SIGAL, S. (2003): *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del*

fenómeno peronista, Buenos Aires, EUDEBA.

ZIZËK, S. (1994): *The Matrix, or, the two sides of Perversion*, [[Consulta: 21 de setiembre de 2009](http://www.egs.edu/faculty/zizek/zizek-the-matrix-or-two-sides-of-perversion.html)] <http://www.egs.edu/faculty/zizek/zizek-the-matrix-or-two-sides-of-perversion.html>.

Estudios sobre humor

BAJTIN, M. (1991): "Rabelais y Gogol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa", en *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Taurus.

----- (1990): [La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais, Madrid, Alianza.](#)

BERGSON, H. (1991): *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Buenos Aires, Losada.

ECO, U. (1990): "Los marcos de la "libertad" cómica" en *¡Carnaval!*, México, Fondo de Cultura Económica.

ESCARPIT, R. (1962): *El humor*, Buenos Aires, Eudeba.

FREUD, S. (1970): *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor.

----- (1979): "El humor" en *Obras completas*, Tomo XXI, Buenos Aires, Ed. Amorrortu.

LACÁN, J. (1988): *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.

PERRIN, Laurent: "Opinión y ligar común en la ironía". Traducción de Nicolás Bermúdez para la cátedra de Lingüística Interdisciplinaria de la Universidad de Buenos Aires.

PIRANDELLO, L. (1994): *El humorismo*, Buenos Aires, Leviatan.

OLBRECHTS-TYTECA, L. (1974): *Le comique du discours*, Bruxelles, Editions de l'ULB.

POLLOCK, J. (2003): *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires, Paidós.

STEIMBERG, O. (2000): "La narración gana la partida", en Noé Jitrik (ed.): *Historia de la literatura argentina*, vol. 11, Buenos Aires, Emecé Editores.

----- (1977): *Leyendo historietas*, Buenos Aires, Nueva Visión.