

El humor en *El palacio de la risa*: parodia y crítica social en la televisión argentina de los años 1990

Humor in *El palacio de la risa*: Parody and Social Critique in Argentinean Television in the 1990s

Marina Suárez

<https://orcid.org/0000-0002-7679-771X>

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio,
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
marinasuarez.87@gmail.com

Pablo Salas Tonello

<https://orcid.org/0000-0002-6789-1157>

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales,
Universidad Nacional de San Martín
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
psalastonello@unsam.edu.ar

338

Fecha de envío: 15 de noviembre de 2022. Fecha de dictamen: 22 de junio de 2023. Fecha de aceptación: 26 de junio de 2023.

Resumen

La televisión se constituyó en el dispositivo comunicacional de mayor importancia en los años 1990, al llegar a todos los hogares de clase media y ocupar un rol preponderante en la elaboración de sentidos sociales compartidos. El objetivo de este artículo es indagar distintas dimensiones y sentidos del humor en *El palacio de la risa*, programa humorístico de gran relevancia conducido por Antonio Gasalla entre 1992 y 1996 y transmitido por ATC y Canal 13, en Argentina. Nos enfocaremos en los números protagonizados por los actores Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese,

quienes, junto a Gasalla, introducen importantes innovaciones en la producción humorística televisiva. En la primera sección, analizaremos qué elementos del teatro *underground* de los años 1980 son recuperados y puestos en juego en la propuesta televisiva. A continuación, se examinarán tres dimensiones que funcionan como materia prima para la producción humorística del trío: la crítica a las clases dominantes argentinas, la tensión entre sexualidades dominantes y disidentes, y las menciones paródicas realizadas sobre la propia televisión. En cuanto a la metodología, el trabajo fue realizado en base a un análisis de 30 *sketches* del trío Urdapilleta-Gasalla-Tortonese, registrando temas, aspectos estéticos, gestualidad corporal y usos discursivos. En suma, el trabajo realiza una contribución al conocimiento de la cultura de masas y las posibilidades paródicas y de desestabilización del sentido común de la televisión durante los años 1990 en Argentina.

Abstract

Television became the most important communication device in the 1990s, reaching all middle-class households and playing a relevant role in constructing shared social meaning. The aim of this article is to examine different dimensions and senses of humor in *El palacio de la risa*, a very popular television comedy show hosted by Antonio Gasalla between 1992 and 1996 —broadcast by ATC and Canal 13— in Argentina. We will focus on the sketches starred by the actors Alejandro Urdapilleta and Humberto Tortonese, who, together with Gasalla, introduced relevant innovations in the production of television humor. In the first section, we will analyze which elements of performing arts of the 1980s underground are used and put into play in this television comedy. Then, we will examine three dimensions that function as crucial material for the trio's humorous production: the critique of the Argentinean high classes, the tension between dominant and dissident sexualities, and the parodic mentions made about television itself. In terms of methodology, the work was based on an analysis of 30 sketches by the Urdapilleta-Gasalla-Tortonese trio, frequent subjects, aesthetic aspects, body gestures and discursive uses. In short, the work seeks to make a contribution to the knowledge of mass culture, as well as the parody and destabilization of the common sense upheld by television during the 1990s in Argentina.

Palabras clave: humor; teatro; televisión; años 1990; parodia.

Keywords: humor; television; 1990s; performing arts; parody.

Introducción

En los años 1990, la televisión se constituyó en el dispositivo comunicacional de mayor importancia en la Argentina, al llegar a todos los hogares de clase media y ocupar un rol preponderante en la elaboración de sentidos sociales compartidos (Bertho Lavenir y Barbier, 2007). Además, la televisión fue un espacio de especial relevancia para el desarrollo profesional de artistas del espectáculo, quienes debieron transformar sus prácticas y técnicas actorales para adaptarse al formato televisivo y a pautas de producción ligadas a una industria cultural. Una de las figuras icónicas de este campo fue Antonio Gasalla, empresario y capocómico teatral que operó como un mediador clave para la llegada a los estudios de televisión de la estética del mítico circuito *under* de finales de los años 1980. El objetivo del presente artículo es analizar los usos y características del humor de los *sketches* interpretados por Antonio Gasalla, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese en *El palacio de la risa*, un ciclo emitido semanalmente a las 21 horas —horario sin protección al menor— por ATC entre 1992 y 1993, que luego pasó a Canal 13 hasta 1996. Se trata de un programa humorístico de emisión semanal creado por Antonio Gasalla, por el cual pasaron importantes figuras de la televisión argentina, como Norma Pons, Roberto Carnaghi, Verónica Llinás y Juan Acosta.

En la primera sección del artículo, revisaremos los aspectos del circuito *underground* de los 80 como el gran antecedente de *El palacio de la risa*. Para ello, analizaremos la conformación y el derrotero estético del trío conformado por Alejandro Urdapilleta, Batato Barea y Humberto Tortonese, ya que dos de ellos participarán, más adelante, del programa conducido por Gasalla. En este apartado, observaremos sobre todo cómo se constituyen pautas estéticas innovadoras en lo que atañe a procedimientos actorales, la construcción de un tipo particular de humor, el vínculo con el público y el carácter político de las puestas. Luego, analizaremos la figura de Antonio Gasalla como un “actor nexa” (Suárez, 2022) que permite conectar el mundo *under* con las pantallas. Además, presentaremos algunos debates conceptuales para

comprender el humor. Después de un breve apartado metodológico, donde se explica cómo se ordenó y analizó el material, el artículo examinará la producción humorística de las emisiones de *El palacio de la risa*, poniendo de relieve los aspectos comunes con la práctica estética fundada en el circuito *underground*. Para ello, el análisis estará organizado en tres dimensiones centrales: la crítica a las clases altas, la tensión entre sexualidades dominantes y subalternas, y la parodia a la televisión como testigo último de los problemas de la actualidad.

Los sótanos de los 80 como antesala de *El palacio de la risa*

La transición a la democracia en Argentina trajo aparejados cambios socioculturales graduales pero concretos. En estos años se comenzó a poner en entredicho aquellas tradiciones arraigadas tanto en el conservadurismo de derecha y eclesiástico como en la militancia de izquierda, incluso a pesar de la remanencia de la censura (Manzano, 2019; Milanesio, 2021). Fue también en los 80 cuando la comedia y la sátira resultaron herramientas que permitieron desdramatizar cuestiones como la familia tradicional, la diversidad de género y la sexualidad sin banalizarlas. Asimismo, hacia finales de la década y principios de los 90 se comenzó a convertir en entretenimiento masivo lo que hasta unos años antes solo se había enunciado en asociación a proyectos políticos radicalizados que buscaban la subversión del orden social (Ben, 2021).

En la Buenos Aires de los 80, la primavera democrática pronto se hizo notar con el destape y la ebullición cultural que caracterizaron al incipiente movimiento *underground*. Entre los sótanos de precarios bares culturales y salas de ensayo, tres jóvenes actores comenzaban su formación: Alejandro Urdapilleta, Batato Barea y Humberto Tortonese. Urdapilleta (Montevideo, 1954 - Buenos Aires, 2013) provenía de una familia de clase media alta de la zona norte de Buenos Aires que debió exiliarse en el Uruguay luego de que su padre —coronel del Ejército argentino— participara en un levantamiento fallido contra el presidente Juan Domingo Perón en 1951. A su retorno, Urdapilleta tomó clases de teatro con Martín Adjemián y, entre 1977 y 1981, emigró a Inglaterra y a España, donde también se formó con diferentes maestros. Una vez de regreso en Argentina, comenzó a presentar obras y números dentro del circuito *underground*.

En una noche de 1985, mientras ensayaba su obra *Licor de noches amargas*, conoció a Barea (Junín, 1961 - Buenos Aires, 1991), un joven actor nacido y criado

entre Junín y San Miguel, dos localidades del interior de la Provincia de Buenos Aires. Barea provenía de una familia de clase trabajadora y había llegado a la Capital en 1979 para comenzar a tomar clases de teatro, además de otras disciplinas, como danza y canto, realizando trabajos precarios para sostenerse económicamente. Dos años después de ese primer encuentro, comenzaron a trabajar juntos. Por entonces, Barea tenía 26 años y Urdapilleta 33. Provenían de entornos sociales muy distintos, pero compartían una misma búsqueda actoral que tenía como eje la educación no formal y la improvisación como base de los números teatrales.

Pocos meses después de aquel primer encuentro, Tortonese (Buenos Aires, 1964) conoció al dúo de actores en el *Parakultural*, el famoso sótano del *underground* de la noche porteña. Tortonese era el menor de todos, tenía tres años menos que Barea y diez años menos que Urdapilleta. Provenía de una familia de clase media alta, y desde pequeño tuvo influencia artística por parte de la familia de su padre. Desde muy temprano en su adolescencia comenzó a trabajar para independizarse y poco tiempo después incursionó primero en la pintura y luego en el teatro con maestros como Lito Cruz y Augusto Fernandes. Su primer trabajo en teatro fue con Urdapilleta y Barea.

342

Es evidente que los tres actores provenían de diferentes trayectorias intelectuales, formativas y de clase, y tampoco tenían la misma edad. Sin embargo, consolidaron un vínculo estrecho y peculiar en sus diferencias y potencialidades que se expresaba en la producción que darían a conocer. Los tres rechazaban la enseñanza teatral formal. En sus encuentros, la improvisación guiaba al proceso creativo y la ausencia de control representaba un modo de hacer particular y característico de este elenco (Dubatti, 1995). Al mismo tiempo, el momento de creación se daba en un devenir anárquico, en donde, por lo general, no quedaba libreto o registro escrito. En consecuencia, cada nueva presentación distaba un poco de la anterior, ya que se sumaban elementos y personajes reelaborados. Un elemento central de las puestas era la declamación de poemas —generalmente escritos por Urdapilleta— en un tono que se burlaba de la solemnidad del género. Por otro lado, a pesar de haber sido herederos de un tipo de teatro comprometido políticamente con la democracia (Manduca, 2018), que se había consolidado en los años de la dictadura militar —el teatro militante—, el trío buscaba tomar distancia de aquella tradición. Además, también compartían cierto malestar con el teatro tradicional, vinculado a la

enseñanza formal, al que consideraban encorsetado.

El trío comenzó a llevar sus producciones a los escenarios del *underground* y también a centros culturales y teatros oficiales. Estrenaron cantidad de obras, tales como *Involucrados* (1987) —cuyo solo título es una burla directa a la corriente del teatro militante—, *Las coperas* (1988), *La desesperación de Sandra Opaco* (1988), *Las fabricantes de tortas* (1989), *Las locas bailan y bailan* (1991). Todas sus puestas jugaban con la burla a los mandatos vinculados al género y la sexualidad, el exitismo, el nacionalismo y los contenidos banales de la televisión. En 1989, realizaron el ciclo *Las poetisas*, presentado inicialmente en el *Parakultural* y luego, con algunas modificaciones —producto de la misma improvisación—, en el Centro Cultural Ricardo Rojas. En las presentaciones de *Las poetisas*, los actores interactuaban con el público de forma directa, ya sea invitando a personas a subir al escenario o descendiendo ellos mismos en dirección de la audiencia. Más adelante, *Las poetisas* se transformó en un recordado *sketch* de *El palacio de la risa*, ya no con Barea sino con Gasalla. También allí se daba una fluida interacción con el público, una marca central de sus puestas en escena.

La última producción del trío fue *María Julia La Carancho. Una dama sin límites* (1991), la única obra teatral en sentido estricto de la compañía. Se trataba de una sátira política, con fuerte contenido de denuncia en torno a la funcionaria María Julia Alsogaray, quien ocupó el cargo de secretaria de Medio Ambiente en el gobierno del presidente Carlos Saúl Menem (1989-1999). La figura de Alsogaray se había vuelto especialmente resonante cuando apareció en la portada de la revista *Noticias*, el 22 de julio de 1990, semidesnuda, cubierta únicamente con una piel animal, con el titular “María Julia y su romance con el presidente. Reina pero no gobierna”¹. Ciertamente, se trata de una de las portadas más emblemáticas y recordadas de la historia del periodismo argentino en los 90 por revelar la frivolidad y la farandulización de las instituciones políticas de la época.

Tanto en su producción teatral como en *El palacio de la risa*, los actores usarán habitualmente de forma satírica la figura de María Julia Alsogaray. En *La Carancho. Una dama sin límites*, la puesta representaba cuatro momentos de la vida de este personaje: el nacimiento, la niñez, la madurez y la vejez, todo musicalizado con el Himno Nacional. La obra fue un éxito rotundo, pero tuvo un corto aliento ya que la salud de Batato Barea había empeorado. *La Carancho* se presentó por última vez en

1991, en Montevideo, y marcó la incursión de los actores en el género del humor político. Ese mismo año, tras la muerte de Barea, el trío se disolvió. Sin embargo, sus *sketches*, incorrectos y desorbitados, eran tan aclamados por la audiencia que Urdapilleta y Tortonese continuaron presentando distintas versiones de *Las poetisas* y otros números en *El Palacio de la Risa*. La sátira, que el trío había descubierto en su última etapa, fue un recurso que explotarían intensamente en las presentaciones televisivas.

Del *underground* de los 80 a la televisión de los 90: La figura de Antonio Gasalla

Como fue catalogado por el poeta y *performer* Fernando Noy, el *underground* porteño de los 80 se identifica más como “un engrudo” que como un movimiento cultural estrictamente definido. En efecto, toda clase de disciplinas artísticas y niveles de consagración se yuxtapusieron en un mismo escenario cultural (Lucena y Labreau, 2016; Cerviño, 2010; Usubiaga, 2012; Suárez, 2019, 2021 y 2022). Además, la escena cultural *underground* de los 80, resultaba más permeable y colaborativa y no se regía tanto por una lógica de campeonato sino más bien por un vínculo de horizontalidad y de trabajo interdisciplinario (Dubatti, 2012). Sin embargo, esta escena, aunque resultaba porosa, tenía diferentes estatus y alcances. Por un lado, algunas acciones creativas se desplegaban en espacios más precarios e improvisados: sótanos, bares culturales, salas de ensayo sostenidas de forma precaria. Por otro lado, estaban aquellas puestas que acontecían en zonas más reconocidas y de mayor alcance de público, como los centros culturales y teatros tradicionales, así como emplazamientos de índole comercial como discotecas y galerías de arte en los barrios más caros de la ciudad. Así, muchos actores llegaron incluso a formar parte de programas de radio, televisión y cine.

Entre estas diferentes zonas de esa escena cultural porosa y lábil, mediaron actores que contaban con acceso a los grandes escenarios y a los medios de comunicación masivos y que tenían, también, un reconocimiento diferencial del público, la prensa y la crítica —a menudo porque ya habían logrado la consagración en épocas previas. A estos actores los denominamos *actores nexos*, en la medida que propiciaron que las y los nuevos artistas llegaran a espacios de mayor visibilidad. Uno de los principales *actores nexos* fue, justamente, Antonio Gasalla, quien a lo largo de los 80, resultó una figura que gozaba de gran reconocimiento y apadrinaba al trío

formado por Barea, Urdapilleta y Tortonese. Especialmente hacia la segunda mitad de la década, los invitaba a sus programas televisivos a promocionar sus espectáculos y darse a conocer. También los actores participaron individualmente en algunas obras dirigidas por Gasalla en el teatro comercial. Sin embargo, recién en los 90 el humor del trío llegó a instalarse con estabilidad en la producción televisiva de Gasalla, aunque ya sin Barea.

La producción humorística de Gasalla se popularizó inicialmente en los 60, cuando creó junto a Carlos Perciavalle un estilo propio asociado al *café concert* argentino. Durante los 70, de la mano de Enrique Pinti, comenzó a escribir y a montar espectáculos de gran producción, como *Pan y circo*, *Gasalla y Corrientes*, *Gasalla en terapia intensiva*, *Maipo made in Gasalla*, entre otras. En 1985, interpretó a Mamá Cora en la película *Esperando a la Carroza*, personaje femenino emblemático de su carrera que replicaría en sus programas de televisión. El mayor reconocimiento a su producción televisiva llegó en 1995, con la obtención del premio Martín Fierro de Oro. Como veremos, Gasalla impulsó en la televisión un particular estilo humorístico que recuperaba las pautas estéticas que el trío Barea-Tortonese-Urdapilleta había desarrollado en el circuito *under*. Urdapilleta y Tortonese terminarían de perfeccionar dicho estilo en la pantalla, estableciendo una línea humorística que tocaba temas como la homofobia, a la vez que tomaba distancia de una militancia sexual rígida.

345

Los estudios sobre el humor enfatizan su importancia en la vida social al ofrecer una visión del mundo que no es la consagrada, y de ahí su potencial disruptivo (Burkart, 2020). En el caso que estudiamos, el humor de los actores cuestionaba consumos y modos de vida que comenzaban a ganar protagonismo con el fortalecimiento de los gobiernos neoliberales en el Cono Sur. Este modelo económico supuso el empobrecimiento de amplios sectores sociales y el incipiente ascenso social de otros minoritarios que encontraban en la política monetaria de la convertibilidad (“un dólar, un peso”) el acceso a consumos suntuarios, a menudo disonantes con la realidad social del momento. Al mismo tiempo, Urdapilleta y Tortonese se burlaban de una clase política que hacía ostentación de la corrupción y el enriquecimiento ilícito, utilizando a la prensa y a la misma televisión como escenario para mostrar y naturalizar esa realidad política. En este sentido, el humor del trío operaba en los intersticios y se infiltraba en aquello que solo podía ser dicho de esta manera.

Por otra parte, la televisión argentina de los 90 también estaba experimentando

transformaciones con importantes rupturas en las formas de hacer humor. Junto a *El palacio de la risa*, aparecieron programas y ciclos como *Cha cha chá*, *Juana y sus hermanas* y, entrados los 2000, *Todo por 2 pesos*, que encarnarían novedosas formas del humor en relación con la producción televisiva de los 80. El humor televisivo de los 90 apelaba a la inteligencia y la complicidad del espectador, presentaba personajes más oscuros y amorales, desplegaba permanentemente la crítica social y política, así como las situaciones y caracterizaciones pasaron a ser marcadamente sexuales, disparatadas y hasta “delirantes” (Manavella, Monteleone, Mossello y Zapata, 2012). A finales de los 80, existía un rotundo rechazo por parte de los actores y actrices del teatro independiente y *under* hacia la televisión, tanto por motivos estéticos como éticos: la televisión era considerada un lugar de escasa calidad artística, donde quien entraba lo hacía por vías espurias —amiguismo o favores sexuales—, e incluso podía ser negativa para el renombre de los intérpretes (Bayardo, 1997,). Ahora bien, las transformaciones en el campo del humor de la televisión de los 90 alentaron a muchos artistas del circuito *off* a involucrarse en ella. Tal es el caso de Tortonese y Urdapilleta, artistas del *under* que participaron de lleno en la producción televisiva sin renunciar a gran parte de los rasgos estéticos, discursivos, temáticos y actorales que habían desarrollado en un circuito más periférico.

346

Estrategia metodológica y esquema de análisis

Con el objetivo de analizar cómo se construye y qué efectos logra el humor de *El palacio de la risa*, realizamos una enumeración sistemática de todos los *sketches* del trío Urdapilleta-Tortonese-Gasalla disponibles en la plataforma *Youtube*, arribando a un total de 57. Se asignó un título para cada *sketch*, siguiendo el tema principal o el nombre que lleva en la plataforma, ya que originalmente los números no eran presentados con un título en el programa. De esta forma, se objetivó y clarificó la totalidad del universo. A continuación, ofrecemos una tabla con la totalidad de los *sketches*, dispuestos en orden alfabético. Cabe indicar que solo algunos videos disponibles en *Youtube* presentan una fecha de emisión, pero en varios casos no es posible constatar la veracidad del dato. En consecuencia, nos limitamos a asignarles solo un título.

Tabla 1: Sketches del trío Urdapilleta-Gasalla-Tortonese en El palacio de la risa

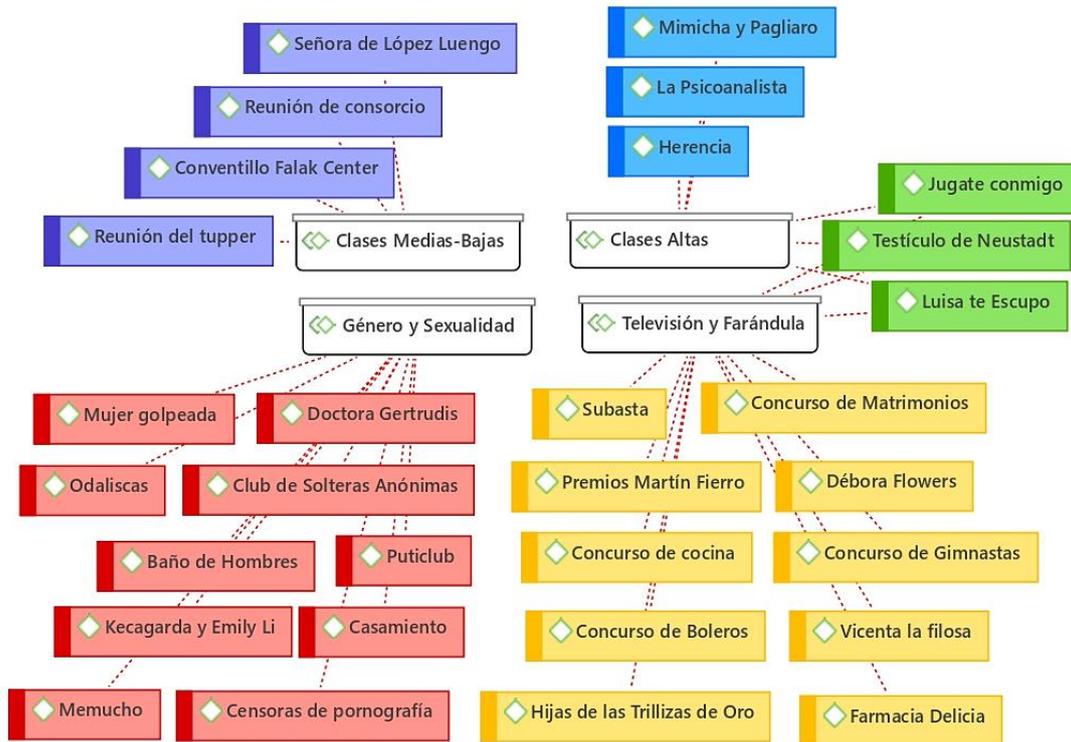
Abelardo de la Cruz	Doña Amancia, curandera	Memucho
Aduana	Exorcismo	Mimicha y Pagliaro
Ascensor Kavanagh	Farmacia Delicia	Mujer Golpeada
Astronautas	Gimnastas	Navidad
Baño de hombres	Hermanas Perinola	Odaliscas
Cachuchito	Hijas de las Trillizas de Oro	Premios Martín Fierro
Casamiento	Instituto del Choto	Presas
Censoras de pornografía	Isadora	Psicoanalista
Ciclistas	Juezas	Puticlub
Clínica Cormillot	Jugate conmigo	Reunión de consorcio
Cocineras pro decencia	Keca Garda y Emily Li	Reunión del tupper
Cogorto	La actriz mufa	Roxy Poxy
Concurso de Boleros	La escritora de Disney	Solteras anónimas
Concurso de Cocina	La herencia	Subasta
Concurso de Matrimonios	La Señora de López Luengo	Teatro Checo
Conventillo Falak Center	Las poetisas	Testículo de Neustadt
Crucero	Ludopatía	Vampiros
Débora Flowers	Luisa te Escupo	Verdulería y Carnicería
Doctora Gertrudis	Mala suerte	Vicenta la filosa

Fuente: elaboración propia

347

A partir de un primer visionado y análisis de la totalidad de los *sketches*, distinguimos ejes temáticos que permiten clasificar y manejar de forma más sencilla una parte sustantiva del material. Más de la mitad puede clasificarse en tres grandes ejes: género y sexualidad, clases sociales (altas y bajas), y televisión y farándula. A continuación, ofrecemos un cuadro sinóptico que presenta visualmente 30 *sketches* clasificados en estos ejes temáticos. En cuanto a clases sociales, se distingue en el cuadro si se tematizan las clases altas o las clases medias-bajas, lo cual tendrá gran relevancia para el análisis. A su vez, el esquema da cuenta también de la superposición de dos ejes temáticos (clases altas y televisión y farándula) en tres *sketches* (“Luisa te escupo”, “Testículo de Neustadt” y “Jugate conmigo”):

Imagen 1: Clasificación de sketches según temas abordados



Fuente: elaboración propia

Como puede observarse en el esquema, un total de 30 *sketches* recaen con nitidez en alguno de estos ejes temáticos y serán los principales que tendremos en cuenta en el análisis. Los 27 restantes, si bien mantienen una resonancia con el formato televisivo, no suponen parodias explícitas.

Luego de sistematizar la totalidad del universo estudiado y seleccionar una serie de *sketches* que abordaban los ejes temáticos elegidos, se realizó un análisis más detallado de algunos números con el objetivo de examinar escenas y usos discursivos en particular. Una estrategia analítica central fue registrar el uso de categorías patriarcales, hegemónicas o típicas del sentido común por parte de los artistas de forma paródica. En muchos casos, nos inclinamos por detenernos más en algunos números y reconstruir el esquema narrativo o el carácter de los personajes, optando por un análisis en profundidad de algunas producciones. Por otra parte, además de los parlamentos, gestos o movimientos físicos de los intérpretes, resultó de primera importancia registrar aquellos momentos en que se manifiesta la risa del

público. Ya sea que estuviera incentivada desde la producción o que haya surgido espontáneamente, son los marcadores más obvios y productivos para comprender los momentos clave de un *sketch*. Por último, el análisis implicó también reconstruir histórica y contextualmente algunas referencias a acontecimientos, personas y tipos sociales de la época para comprender mejor a qué figuras y prácticas de la vida pública se hacía alusión.

Partiendo de la premisa de que el humor es una herramienta poderosa para poner en entredicho cuestiones y problemas de la vida cotidiana de los que resulta difícil hablar (Berger, 1998), se analizarán algunos *sketches* a partir de tres ejes temáticos: la crítica social a las clases altas en Argentina, la tensión entre sexualidades dominantes y disidentes —sobre todo, la homosexualidad y el travestismo— y las reflexiones y menciones paródicas realizadas sobre la propia televisión. Entendemos por *sketch* a una escena corta que presenta una situación generalmente cómica, interpretada por pocos actores, sin una caracterización rigurosa, típica del espectáculo de variedades, cuyo motor es la sátira (Pavis, 1998). Los *sketches* que analizamos siguen todos el mismo esquema: Gasalla es Edith, la conductora del programa, mientras que Tortonese y Urdapilleta son dos personajes femeninos. A veces, los dos personajes llegan a los estudios de ATC. En otros casos, se ficcionaliza una salida del canal por parte de Edith, quien va a un sitio especial —un consultorio de estética, una farmacia, el cementerio, etc.— a buscar una nota. Mientras Urdapilleta y Tortonese realizan distintos personajes, Gasalla siempre será Edith, la conductora. En muchos casos, el público está presente sentado dentro del estudio y sus risas son parte central del espectáculo. Más aún, en ocasiones Tortonese y Urdapilleta se adentran en el público (como en “Testículo de Neustadt”), recordando de forma directa sus primeras experiencias en el *under*.

349

Como muestra Várnagy (2021), el humor ha sido un tema de principal interés a lo largo de la historia de la filosofía, lo cual dio lugar a distintas miradas y explicaciones sobre el origen de la risa. Estos debates pueden sintetizarse, a grandes rasgos, en tres grandes teorías: la de la *superioridad*, que indica que en la risa prima un sentimiento hostil y de burla frente a otro más débil o con menos ventajas que uno (esta versión aparece en Platón, Aristóteles o Hobbes); la teoría de la *incongruencia*, que entiende la risa como una respuesta a algo fuera de lugar (es la que encontramos en Kant); y la risa como una *descarga*, una sublimación o alivio de una situación de

tensión (explicación ofrecida por Freud) (Várnagy, 2021). Otros autores sugieren diferenciar el humor y lo cómico, en tanto el primero incluye al enunciador en la humorada —es decir, quien enuncia el chiste está implicado—, mientras que lo cómico refiere exclusivamente a un tercero y por esta razón suele ser degradante (Burkart, 2020). Esta definición de lo cómico parece ser más cercana a la primera definición que presenta Várnagy (2021), donde la risa emerge de una situación de superioridad. Sin perder de vista esta salvedad, por razones operativas y para que prime el análisis del material audiovisual por sobre el debate conceptual, en este trabajo llamaremos en todos los casos “humor” a los momentos en que surge la risa. A lo largo del análisis, nos remitiremos a las tres vertientes distinguidas por Várnagy (2021) —*superioridad*, *incongruencia* o *descarga*— para explicar en qué consiste el humor de los *sketches*.

Neoliberalismo y crítica social: las clases altas en la mira

Como señaló Diego Sztulwark (2019), el neoliberalismo no es solo un modelo político, sino que también implica formas de vida micropolíticas ligadas a determinado orden y a una trama sensible de consumos, lazos sociales, modos de habitar los territorios, usos del tiempo e incluso de concebir la amistad. Desde esta perspectiva, no se trata de un modelo político derrotable en las urnas, sino que implica un dispositivo de subjetivación que apunta a adecuar la intimidad de nuestros afectos y deseos a la valorización mercantil. Es aquí donde la sátira a las clases sociales que realizaba el elenco tenía una implicancia singular, ya que ponía en escena lo indecible. Los afanes de distinción social o los gestos de desprecio fueron un eje temático crucial del trío Urdapilleta-Gasalla-Tortonese. Sin embargo, es evidente la predilección por referirse crítica y burlescamente a las clases altas: tanto la aristocracia histórica, terrateniente, con apellidos de larga tradición, como aquellos “nuevos ricos” que en los 90 habían logrado amasar fortunas y beneficiarse de la apertura comercial del país. Fue sobre todo Urdapilleta quien tomó a su cargo estas interpretaciones, con personajes como Belén Zugurguru Gorchesi (“Jugate conmigo”), Solange Huevón de Bernard (“Testículo de Neustadt”) o Finita Jarjarana (“Luisa te escupo”). Como anticipamos, Urdapilleta mismo provenía de una clase social acomodada con un padre militar. A todas luces, su origen social operó como una frondosa cantera de donde obtener modismos discursivos y referencias culturales y morales para construir sus personajes.

Por otra parte, la conflictividad entre sectores sociales se agudizó

drásticamente en los 90 en Argentina. Como explican Minujín y Anguita (2004), desde los 70 tuvo lugar una paulatina pero brutal redistribución de ingresos a favor de los sectores más concentrados que generó, en consecuencia, la pauperización de buena parte de la sociedad. La educación, la salud, la salud mental, la seguridad, la pobreza cotidiana y los hábitos socioculturales muestran las huellas de dicho retroceso. Este proceso fraccionó y diferenció socialmente a quienes poco antes fueron pares al interior de la clase media, el sector social más afectado (Svampa, 2009). Arquitectos manejando taxis, patricios de dos apellidos al frente de una pizzería, señoras elegantes que hacían tortas para vender en las panaderías, resultaban imágenes cotidianas en los 90. La educación privada, los barrios cerrados, los autos importados, las marcas de ropa o los destinos turísticos bonitos estaban al alcance de la mayoría por el bombardeo publicitario constante, mientras que la solución a los problemas cotidianos se hallaba fuera del diálogo mediático (Minujín y Anguita, 2004).

Si bien la sátira de las clases sociales apuntaba casi siempre contra los sectores acomodados, varios *sketches* abordaban también los dramas de los sectores medios empobrecidos que aspiraban a mantener su posición. En este caso, el humor parecía ocurrir sobre todo por un procedimiento de *incongruencia*: se escenificaban mujeres de sectores medios bajos en contextos de precariedad habitacional o económica que buscaban agresivamente mantener su estatus social criticando a quienes las rodeaban. Estas situaciones pueden observarse sobre todo en “La señora de López Luengo” y “Reunión del consorcio”, que ocurren en los pasillos de edificios precarios. Los personajes de estos números son los que más se acercan al tipo social que encarnaban “La Tota y la Porota”, de Jorge Porcel y Jorge Luz: vecinas de barrio chismosas con vidas aburridas. En los *sketches* citados, la vecina encarnada por Urdapilleta critica el mal gusto y la falta de buenas costumbres de sus vecinas, cuando el espectador puede ver las malas condiciones en las que viven todas.

Tal como anticipamos, la crítica de las clases altas es la sátira social más habitual de estos *sketches*. Uno de los personajes más destacados al respecto es Finita Jarjarana, encarnada por Urdapilleta en “Luisa te escupo”. Se trata de una mujer casada con un hombre “muy poderoso, muy rico, con campos en La Rioja, Catamarca, en todos lados”, que va al programa de ATC para resolver su adicción al alcohol. “Cuando tomo, me olvido de todo”, dice, y explica que, estando borracha, le regaló sin querer a su mejor amiga el toro reproductor de su finca. Aquí aparece un primer perfil

de la clase alta argentina: los terratenientes. En otro *sketch*, conocemos a Solange Huevón de Bernard, una mujer muy conectada con la farándula argentina, acusada de ser la autora de la foto del testículo de Bernardo Neustadt. Cuando Edith le pregunta de dónde viene su fortuna, reacciona ofendida de inmediato: “¡Parece que es pecado tener dinero ahora!”. Admite que nunca ha robado nada “a mano armada”, pero que, “en este sistema de leyes y de cuestiones de la DGI, algo he robado, como hemos robado todos”, lo que desata las risas del público. En este caso, una mujer rica se defiende no solo de quienes la acusan de tener una fortuna mal habida, sino que además se queja de la ideología pro-plebeya de la Argentina, donde tener dinero es algo mal visto. Más adelante regresaremos a este *sketch*, cuando analicemos cómo la televisión se burla de la propia televisión.

El *sketch* “Jugate conmigo” parodiaba un conocido programa de la TV argentina y, nuevamente, retrataba burlescamente a las clases altas. Edith organiza un concurso para ayudar a la gente sin hogar, una forma de satirizar las presuntas buenas intenciones de la televisión. Urdapilleta y Tortonese son dos concursantes, y la ganadora del desafío se llevará como premio un terreno cercano a los estudios de ATC, ubicado en Barrio Norte, la zona donde viven los sectores más poderosos de Buenos Aires. Las dos participantes no pueden ser más contrastantes: Tortonese encarna a la señora Julia, una mujer que representa a 60 familias que vienen tomando tierras y buscan un lugar donde instalarse legalmente. Su contrincante es Belén Zugurguru Gorchesi (Urdapilleta), quien se enteró casualmente del concurso, mientras viajaba por Minnesota con su marido, que debía jugar un importante partido de polo. Mientras la señora Julia desea el terreno para poder vivir, a Belén le interesa el lugar para ampliar su casa, ya que vive “pegada” y quiere instalar una cancha de paddle.

El efecto cómico del *sketch* se basa en que, al final, la mujer rica termina ganando el concurso, rompiendo cualquier ilusión de que la televisión hace justicia y mostrando a una ambiciosa aristócrata que no tiene prurito alguno en quedarse con el premio. El *sketch* es rematado por Edith, que dice: “Y bueno, así es la vida”, un gesto de *parresía*, en tanto la conductora dice sin ambages cuál es la cruda verdad de la vida. Indirectamente, este tipo de humor denunciaba una política de expropiación de viviendas que se venía llevando adelante desde los años de la dictadura cívico-militar, sobre todo desde el Mundial 78, cuando se confiscaron 30.000 hectáreas de terrenos localizados en el Gran Buenos Aires y avanzaron, luego, sobre la Capital Federal.

Estas expropiaciones fueron especialmente perjudiciales para los sectores populares y produjeron un efecto expulsivo aún más pronunciado de la población —constituida principalmente por sectores populares— residentes en las zonas sujetas a expropiación (Oszlak, 1991).

Así como algunos *sketches* representan a la vieja aristocracia, de costumbres tradicionales y apellidos de renombre, otros escenifican a los “nuevos ricos” de los 90, con sus costumbres y pautas culturales. Las clases medias veían con resquemor a este sector aspiracional, por asociarlos a la corrupción y el enriquecimiento ilícito imperante en el gobierno menemista. La mirada burlona hacia los nuevos sectores acomodados puede verse sobre todo en “La psicoanalista”, donde Edith visita el consultorio de una psicóloga que estaría desarrollando un método novedoso. En este *sketch*, Tortonese es una mujer acaudalada que tiene un piso en Libertador — conocida avenida de Barrio Norte donde viven sectores poderosos y muchos miembros de la farándula porteña— y también una casa en un *country*. Mientras tanto, Urdapilleta es la doctora Érica Ruth Zervinsky, su psicoanalista. En este caso, el *sketch* pone en escena el vínculo extremo entre terapeuta y paciente. La doctora Zervinsky obliga a la analizada a limpiar el consultorio como forma de “labor-terapia” e ir todos los días a la consulta. Además, la analista admite haberse visto obligada a tomar decisiones drásticas que, supuestamente, tendrían efectos positivos para la paciente, como quedarse con su departamento, con su marido y hasta tener un hijo con él. En este caso, el foco no está puesto en subrayar la riqueza del personaje de Tortonese, sino en burlarse de su ingenuidad y de cómo es fácilmente humillada por la terapeuta. Además, el *sketch* lanza una mirada satírica sobre una práctica que se extendía rápidamente en los sectores altos de Buenos Aires: la terapia psicoanalítica, asociada a quienes experimentaban un incipiente ascenso social e implicaba una forma de distinción de las clases acomodadas.

353

Conservadurismo, homosexualidad y travestismo: la tensión entre sexualidades dominantes y disidentes

La transición a la democracia trajo aparejados cambios en relación con los contenidos televisivos y cinematográficos, pero estos no fueron lineales ni inmediatos, más bien cristalizaron la puja de intereses tanto de los sectores eclesiásticos como de las propias políticas culturales del alfonsinismo. Una de las primeras manifestaciones de

libertad de expresión de la posdictadura se materializó en la eliminación del Ente Nacional de Calificación Cinematográfica, que había sido creado a fines de los 60 por el gobierno de facto de Onganía y representaba un símbolo de la censura de los gobiernos autoritarios. A principios de 1984, se sancionó la Ley 23.952, que reemplazó a aquella que avalaba la censura, y se reglamentó la conformación de la comisión asesora de exhibiciones cinematográficas. Esta última estableció como único parámetro de prohibición la edad del espectador (Ekerman, 2020).

No obstante, pronto se hicieron notar las limitaciones de estas medidas. Como señalan Milanesio (2021) y Ekerman (2020), la ley produjo tensiones entre distintos sectores. Periodistas e intelectuales contraculturales pujaban por mayor libertad de expresión; las ligas de moralidad y los grupos vinculados a la Iglesia demandaban mayor prohibición; por último, también generó inconformidades entre los propios funcionarios del gobierno de Alfonsín, quienes afirmaban que la censura debía estar sujeta a medidas más estrictas. En estas riñas de intereses, el gobierno radical procuró evitar las crispaciones con la Iglesia Católica y los sectores conservadores mantuvieron una postura ambigua. Así, la censura aumentó drásticamente; a fines de 1986, la Iglesia Católica se incorporó a la comisión a fin de modificar desde adentro las calificaciones y el conflicto se agudizó aún más cuando la Cámara de Senadores aprobó en octubre de ese año una ley que permitió considerar a la obscenidad como un delito de acción pública. En los 80, la prohibición de contenidos audiovisuales fue *in crescendo* llegando a ser tan importante como la que rigió durante los años de la dictadura militar.

354

Sin embargo, la década del 90 implicó una importante apertura para el erotismo y la sexualidad. Específicamente, en el campo de la homosexualidad masculina, surgen notables transformaciones en la literatura, el cine y la televisión, aunque a esta última ciertamente le llevó más tiempo y experimentó más resistencias. El cine argentino de los 80 había logrado un notable salto en la visibilidad de la homosexualidad masculina. No obstante, se caracterizó por un sesgo patologizante, asociado casi siempre a lo criminal y la violencia, donde las historias terminaban frecuentemente en tragedia. En cambio, lo 90 trajeron nuevas figuras de la homosexualidad masculina: hombres blancos de clase media, con pocos signos exteriores de su orientación, que viven el mismo amor que los heterosexuales, así como también modelos opuestos, ya fueran *taxi boys* u hombres que vivían con VIH

(Silva Fernández, 2021). En 1992, se vio el primer beso entre dos hombres en la TV argentina, protagonizado por Rodolfo Ranni y Gerardo Romano, lo que generó críticas y un pico de *rating* (Bazán, en Silva Fernández, 2021). En el campo literario, en la segunda mitad de los 90, surgen emblemáticas novelas como *Nombre de guerra*, de Claudio Zeiger (1999), *Y un día Nico se fue*, de Osvaldo Bazán (1999), o *Un año sin amor. Diario del SIDA*, de Pablo Pérez (1998), textos literarios que “registran los efectos de la globalización cultural y económica” con “personajes gais (que) dejan de ser caricaturas de lo abyecto y su muerte deja de ser un final obligado” (Billard, 2015: 6).

Por otra parte, la dimensión de la homosexualidad, el travestismo y la performance equivocada del género constituye uno de los elementos más prominentes de *El palacio de la risa*, así como el factor que más claramente conecta al programa con la estética del circuito *under* de los 80. Ciertamente, no era la primera vez que un hombre vestido de mujer lograba un notable potencial humorístico. Entre 1987 y 1990, Jorge Porcel y Jorge Luz hacían “La Tota y la Porota”, dos vecinas “chismosas, pero con buenas intenciones”, que vivían situaciones cotidianas (Manavella *et al.*, 2012: 7). Décadas atrás, en el cine norteamericano, se había destacado la comedia de Billy Wilder, *Some like it hot* (1959), protagonizada por Marilyn Monroe, Jack Lemmon y Tony Curtis. Aquí, dos hombres debían hacerse pasar por mujeres para no ser atrapados por una banda de criminales. En suma, los hombres vestidos de mujeres son un ingrediente poderoso y muy común en las producciones humorísticas de la cultura de masas.

En este sentido, el hecho de vestirse de mujeres no será, en sí mismo, el rasgo innovador o disruptivo de *El palacio de la risa*, sino la forma particular en que despliegan dicha performance de género. En este punto, es necesario señalar al carácter punitivo que implica una performatividad errada del género socialmente esperado. Como señala Butler (1990), el cuerpo está inscripto en códigos culturales restringidos. Los actores siempre están en el escenario social, dentro de los términos mismos de la performance, y llevan a cabo las interpretaciones dentro de los confines de directivas existentes. Por ello, una performance desviada de la regla perturba las normas del orden socialmente estatuido y sus poderes. Sin embargo, como señala la autora, los escenarios teatrales y televisivos habilitan un tipo diferencial de performatividad de género, pues el público o las audiencias resultan receptivos ante la

posibilidad de un mayor despliegue. En otras palabras, las performances de género en contextos no teatrales son gobernadas por convenciones sociales aún más claramente punitivas, mientras que en el escenario o la pantalla suelen provocar aplausos, celebración y son contempladas por el público como “una actuación” escindida de la realidad. Con todo, está claro que, en ambas situaciones, las convenciones que median la proximidad y la identificación son del todo diferentes (Butler, 1990).

En el caso que estudiamos, se trata de actores abiertamente homosexuales haciendo de mujeres, lo que cambia bastante qué es lo que se ve en el escenario, de qué se ríen los espectadores y cómo se opina sobre el género. La década del 90 se caracterizó por el auge de la militancia por los derechos civiles de la comunidad LGBT. Unos pocos años atrás se habían hecho conocidas las canciones de Sandra Mihanovich y Celeste Carballo, que apuntaban al reconocimiento de las relaciones amorosas lésbicas en discos como *Somos mucho más que dos* (1988) y *Mujer contra mujer* (1990). Distintas producciones culturales subrayaban el carácter de víctima que experimentaba la comunidad LGBT al verse sometida al estigma de la heteronormatividad, lo que los excluía de instituciones como el trabajo, la familia o la salud. En el caso que aquí estudiamos, según mostraremos a continuación, el sentido disruptivo apuntaba en una dirección muy distinta.

356

El problema del género y la sexualidad aparece de forma directa cuando, al menos en dos ocasiones, el personaje femenino encarnado por Urdapilleta acusa a Tortonese de ser “tortillera”, como puede verse en “La doctora Gertudis” o “Luisa te Escupo”. En la misma dirección, en “Club de Solteras Anónimas” Urdapilleta y Tortonese son vecinas de un club de barrio cuyo conflicto es no encontrar marido, ya que buscan un hombre tradicional, con “valores antiguos”, dice Urdapilleta, “que me abra la puerta del coche, que me abra la puerta de la casa, que me haga sentar”. El problema es que los hombres piden “la prueba de amor”, dice Tortonese, y ellas quieren llegar vírgenes al matrimonio. Edith les advierte que juntándose entre ellas en un club difícilmente encuentren marido, a lo que Urdapilleta reacciona de inmediato: “¡Pero nunca vamos a terminar tortilleras, si eso es lo que quiere decir!”. Mientras la militancia política de los 90 luchaba contra el conservadurismo estigmatizador y abogaba por la integración de los LGBT a las instituciones de la heteronorma, los *sketches* de *El palacio de la risa* trabajaban en otra dirección: escenificaban el conservadurismo, con mujeres que mantenían el recato como norma férrea sobre su

propio cuerpo y, al mismo tiempo, les aterraba que alguien pudiera marcarlas como “tortilleras”. El gesto político y humorístico consiste, justamente, en poner en escena mujeres homofóbicas.

Otro *sketch* especialmente importante, que trata el asunto del género y la sexualidad, es el de “Memucho”, uno de los pocos en que Urdapilleta encarnó a un hombre. Gasalla va a la casa de Memucho, un pianista al que le acaban de suspender conciertos por razones variadas: acoso sexual al empleado de la limpieza del teatro o haberse robado unos penes de mármol de famosas estatuas de la ciudad. “Mi hijo es diferente”, explica su madre, encarnada por Tortonese. En este caso, el juego consiste en que Memucho es notablemente amanerado y nadie explicita que es homosexual. En un momento, llega el doctor Malvón, a quien Memucho le dice: “Yo lo vi a usted, doctor Malvón, en la calle Junín y Marcelo T. de Alvear con un chiquilín con *blue jean*”. “Es mi sobrino”, le responde el otro. “Sí —retruca Memucho— era mi sobrino el mes pasado también”.

Nuevamente, el efecto humorístico consiste en armar una escena típicamente conservadora donde Memucho, vestido con un deshabillé de seda y un pañuelo en el cuello, acusa a otro de ser homosexual. En este sentido, la parodia al conservadurismo sexual supone una verdadera inflexión en cuanto a la producción de humor, sobre todo si comparamos *El palacio de la risa* con “La Tota y la Porota”, de Jorge Porcel y Jorge Luz, los antecesores más inmediatos que conjugaban travestismo y humor televisivo. Mientras la Tota y la Porota eran personajes de barrio, ingenuos y queribles, es Urdapilleta quien centralmente realiza un viraje hacia personajes agresivos y homofóbicos, que ocasionan más rechazo que empatía por parte del público, provocando un humor más oscuro e incómodo al mostrar personajes a los que la liberación sexual de la primavera democrática les pasó por el costado.

Por último, podemos citar el *sketch* de Keka Garda (Urdapilleta) y Emily Li (Tortonese), dos personajes invitados al estudio de ATC para debatir sobre la liberación de la mujer. En este caso, no aparecerá la homosexualidad como problema, sino un asunto que en los 90 ya estaba en agenda: “¿Se ha liberado la mujer?”, según la pregunta que formulaba Gasalla. Sobre todo, el tema a debatir era el bienestar de las mujeres heterosexuales y su relación con el sexo. Tortonese es Emily-Li, una prostituta VIP que recibe los silbidos del público cuando aparece vestida con una pollera muy corta, el pelo lacio que le cae por un costado y una remera de leopardo.

Por primera vez, vemos a un Tortonese que no parodia al género, sino que sale como una mujer bella, delgada y bien maquillada. Por su parte, Keca Garda es una mujer que se dedica a la estética femenina y, sobre todo, a terapias alternativas *New Age*, donde lo que importa “es la esencia, lo de adentro”.

La televisión que se burla de la televisión

Las referencias burlescas a la televisión fueron un elemento característico del humor televisivo de los 90 y los primeros 2000 en Argentina. Juana Molina y Antonio Gasalla se burlaron de la ingenuidad y la torpeza de las divas conductoras de TV con los personajes de Marcela Balsam o Bárbara Don't Worry, respectivamente; con Irma Jusid, Diego Capusotto parodiaba a una típica psicóloga que aconsejaba a la juventud; en el ciclo “Juzguemos a los otros”, de *Cha cha cha*, Alfredo Casero imitaba burlescamente a programas como *Hablemos con Lía* o *Entre Moria y vos*, donde gente común iba desconsolada a contar sus problemas; ya en 2002, *Todo por dos pesos* era conducido por “Marcelo y Mario”, en clara alusión a Marcelo Tinelli y Mario Pergolini (Manavella *et al.*, 2012). En suma, durante los 90, las formas y los contenidos de la televisión constituían una frondosa materia prima para los programas de humor. Se satirizaba así los frecuentes intentos de la televisión y sus figuras más prominentes por mostrarse auténticos, solidarios y horizontales con los televidentes.

358

Del mismo modo, el trío Urdapilleta-Gasalla-Tortonese utilizó la televisión como una fuente principal de personajes y situaciones típicas para construir sus *sketches*. En este sentido, todos los números del trío mantuvieron siempre el mismo esquema: Gasalla era Edith, la conductora del programa, que, o bien, salía a hacer una nota fuera del canal, o bien invitaba a personas al estudio de televisión. Así, los *sketches* pueden distinguirse según cómo se presenta su emplazamiento: adentro o afuera de ATC. Cuando Edith sale del canal, la conductora destaca el supuesto ideario ético del programa, cuyo objetivo sería ayudar a las personas, hacer justicia o dar a conocer a los televidentes algún hecho preocupante o escandaloso. Claro que, detrás de las buenas intenciones de transparencia y justicia de Edith, el espectador vislumbra lisa y llanamente el sadismo de la conductora, su escasa empatía con las situaciones extremas que trae al programa o el exagerado amarillismo que utiliza para encuadrar los escándalos. Ciertamente, una importante inflexión de Gasalla como el gran humorista de los 90, en comparación con sus antecesores de los 80, Jorge Luz y

Jorge Porcel, es que sus personajes jamás eran queribles o empáticos, sino que despertaban el rechazo del espectador, lo que implica una evidente inflexión hacia el humor negro (Manavella *et al.*, 2012).

Al recorrer los distintos *sketches*, podemos rastrear varios momentos donde Edith realiza casi una declaración de principios sobre el ideario de la televisión. En “Las cocineras pro-decencia”, que trata sobre una fiesta de la alta sociedad, Urdapilleta le dice a Edith que no tienen permiso para entrar a la mansión donde ocurre el *sketch*: “La televisión *no necesita invitación* —contesta Edith—. Cuando ve que hay un acontecimiento, tiene la *obligación* de meterse e informar a la gente”. De este modo, su rol como conductora excede la mera comunicación de los hechos, exagerando su profundo compromiso con la justicia y la verdad. “¡Te dije que iba a venir con la televisión!”, le dice Tortonese a Urdapilleta en “Farmacia Delicia”, donde se pone al desnudo que una farmacia de barrio trabaja por fuera de la ley. También en “Las poetisas”, la conductora encarnada por Gasalla dice: “Estamos haciendo una televisión *revolucionaria*. Estamos saliendo a la *calle*”. El carácter disparatado de las actuaciones y los acontecimientos que ocurren contrastan con la presunta seriedad que Edith y su equipo declaran. De este modo, un importante efecto humorístico está dado por poner en evidencia la falsedad del ideario ético y de justicia que la televisión dice tener.

359

Las burlas y referencias paródicas a la televisión no se refieren únicamente a su supuesto afán de justicia y verdad. Varios *sketches* tratan de forma directa sobre personajes reales de la televisión, a quienes se nombra una y otra vez. En otros casos, se burlan de la admiración excesiva y el divismo de las figuras de la televisión, como puede verse en “Débora Flowers” o “La subasta”. Uno de los episodios más emblemáticos, “Testículo de Neustadt”, recupera un escándalo que realmente ocurrió: a finales de 1992, el periodista Bernardo Neustadt² fue fotografiado por la revista *Caras* sentado en la arena en la playa de Punta del Este junto a su joven pareja, con un testículo que apenas se asomaba por el traje de baño. Esto ocasionó un revuelo del que se hicieron eco en *El palacio de la risa*. En el *sketch*, Edith invita a Solange Huevón de Bernard (Urdapilleta), una mujer acusada de haber sido la autora de la foto de dicho testículo. La TV le brinda un espacio para defenderse, para dar su versión, colocándose en simetría con las instituciones públicas que imparten justicia. “Acosada por el periodismo —dice Edith al comenzar—, nos ha elegido a nosotros, porque

sabemos que Fanny Mandelbaum³ va a joderla”, lo que desata las primeras risas estruendosas del público, al escenificar un típico tropo del mundo del espectáculo: la rivalidad entre las estrellas mediáticas, en este caso, Edith y Fanny Mandelbaum. A continuación, ingresa Solange, compungida: “Quería agradecerle a vos, Edith, porque sos la única periodista en la que confío, la única que me tiró buena onda...”. Nuevamente, se desatan las risas del público, al parodiar otro elemento típico de la televisión: las frases fosilizadas y corteses de los famosos, que colocan a los periodistas como sus confidentes íntimos. Subrayamos estas frases para poner de relieve que las risas aparecen especialmente cuando la sátira a la TV se vuelve más evidente y el público reconoce los actos de falsa cortesía, impostada honestidad y sobreactuada confidencia de los que asisten a estos programas.

El *sketch* que dispara de forma más directa contra la televisión es el que escenifica una entrega de los Premios Martín Fierro, parodiando una de las situaciones más emblemáticas y reconocibles de la farándula argentina. Se trata de una escena donde todas las figuras de la televisión se muestran festivas y hermanadas en un mismo encuentro anual, pero, al mismo tiempo, es donde más claramente se ponen en juego las rivalidades, el divismo y la competencia entre las estrellas. En este caso, Edith camina entre las mesas redondas de la fiesta, mientras en el escenario van anunciando a los ganadores. La conductora entrevista a Rosa Rosa (Tortonese), ganadora como mejor actriz por la novela “Arcadas de pasión”, y a Pirucha Gálvez (Urdapilleta), que alberga un gran rencor y rivalidad hacia Rosa Rosa. En este caso, Edith no aparecerá como justiciera, sino en una posición absolutamente voraz por obtener *rating*, favoreciendo el conflicto entre las dos actrices. En este número, los momentos de mayores risas aparecen cuando distintas figuras suben al escenario a recibir el Martín Fierro y agradecen con fórmulas fosilizadas de falsa modestia e impostada camaradería. El *sketch* termina con Rosa Rosa ganando el Martín Fierro de Oro y Pirucha Gálvez, tomada por un brote de furia y locura, destruyendo las mesas y golpeando a los participantes.

360

Conclusiones

En el presente trabajo, analizamos los *sketches* protagonizados por Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese y Antonio Gasalla en *El palacio de la risa*, transmitido durante los 90 en Argentina. Nuestro objetivo fue indagar cómo funcionaba el humor

según tres dimensiones: la crítica a las clases altas, la sexualidad y el género o los géneros, y la parodia a la propia televisión.

La llegada del trío de actores *under* a la televisión se dio en una coyuntura política, social y económica diferente a las décadas previas. La implantación del neoliberalismo en la región implicó la apertura al mercado internacional y la naturalización —vía del recurso del absurdo y la espectacularización de la realidad— de la corrupción de las clases dirigentes. El enriquecimiento ilícito de algunos sectores sociales y en paralelo el empobrecimiento de otros fue acompañado de un creciente acceso a consumos suntuarios por parte de las clases medias gracias a la política monetaria del uno a uno. Con todo, el modelo neoliberal dio forma a un tipo particular de individualismo y de contransurgencia que instauró un nuevo modelo de subjetivación. En este marco, la posibilidad de inventar una vida no-neoliberal se jugó en todo aquello que se resistió a tal adecuación y lo perturbó (Sztulwark, 2019). En este contexto, los actores lograron poner en escena lo indecible a través del humor y de ahí su potencial desestabilizador de sentidos comunes que tuvo un alcance masivo.

El trabajo recorrió un interesante caso, donde una estética del teatro viaja hacia la televisión masiva y produce innovaciones de gran importancia en la producción humorística. En sintonía con Manavella *et al.* (2012), mostramos cómo el trío Urdapilleta-Gasalla-Tortonese desplegó un humor más oscuro, con personajes que generan más rechazo que empatía en el espectador. Mujeres homofóbicas, una conductora cruel con los participantes, personas ricas egoístas o mujeres pobres que desprecian a sus vecinas: los personajes encarnados por el trío forman un paisaje que está lejos de la simpatía y la simpleza del humor de Porcel y Luz de los 80. El análisis constituye una importante vía para indagar qué horizontes, expectativas y sentidos comunes compartidos tienen los espectadores al entrar en un juego donde la risa es una descarga frente a escenas absurdas y también crueles.

Una contribución principal del trabajo fue ordenar y colocar títulos a 57 *sketches* del trío Urdapilleta-Gasalla-Tortonese como un paso necesario para realizar luego una lectura sistemática de la producción humorística. Consideramos que esta enumeración, así como la clasificación en áreas temáticas, puede servir de insumo para posteriores indagaciones. Por otra parte, el trabajo ofrece interpretaciones, pero también abre preguntas que consideramos de especial importancia para analizar a futuro. Una agenda de estudios consiste en reconstruir más pormenorizadamente el

ecosistema televisivo de los 90 y dar cuenta de qué otros programas y producciones humorísticas compartían pantalla con las que aquí estudiamos. Por último, en cuanto a ejes temáticos, será de especial importancia trazar un análisis detallado sobre aquellos *sketches* que satirizan a la clase dirigente de la época.

Por último, este artículo buscó iluminar una coyuntura singular en el que aquellas producciones transgresoras del mentado *underground* de los 80 llegaron a la televisión. Como está siendo abordado por cantidad de investigaciones actuales, la cultura de masas permitió que muchos de los grandes constreñimientos heredados de los años de represión y censura, pero también de los encorsetamientos de las militancias de izquierda, pudieran ser nombrados y también cuestionados especialmente por la vía del humor.

La pregunta por la segmentación del público que accedía a este programa por los *ratings* y las audiencias quedan como un subcampo a ser explorado. Sin embargo, como abordamos en este trabajo, *El palacio de la risa* fue un primer trasvasamiento en la TV argentina y sus supervivencias estéticas, humorísticas y escénicas fueron retomadas luego en *Todo por dos pesos*, a comienzos del nuevo milenio. Sus implicancias cómicas pusieron en entredicho una realidad difícil de enunciar y, en paralelo, un humor descabellado y distinto llegó para quedarse en las pantallas argentinas.

362

Referencias bibliográficas

- BAYARDO, Rubens. (1997). *El teatro "off Corrientes". ¿Una alternativa estético-cultural?* Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- BEN, Pablo. (2021). Dos demonios y revolución sexual en los ochenta. En Débora D'antonio, Karin Grammatico y Catalina Trebisacce (eds.), *Tramas feministas al Sur*, pp. 44-61. Buenos Aires: Madreselva.
- BERGER, Peter. (1998). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- BERTHO LAVENIR, Catherine y BARBIER, Frédéric (2007). *Historia de los medios: de Diderot a Internet*. Buenos Aires: Colihue.
- BILLARD, Henri. (2015). "Una nueva relación entre los cuerpos y su representación



ficcional en tres novelas argentinas de los 90". *Gamma*, 5, 1-6. Disponible en: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/issue/view/311> [consulta: noviembre de 2022].

BURKART, Mara. (2020). "Dossier | Humor y política en el Cono sur, 1970-2020". *HistoriaPolítica.com*, 119, sin paginación. Disponible en: <https://historiapolitica.com/dossiers/dossier-humor-y-politica-en-el-cono-sur-1970-2020/> [consulta: noviembre de 2022].

BUTLER, Judith. (1990). *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. En Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, pp. 270-282. Baltimore – London: Johns Hopkins University Press.

CERVIÑO, Mariana. (2010). *Artistas del Rojas: las determinaciones sociales de la innovación artística*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

DUBATTI, Jorge. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.

DUBATTI, Jorge. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

EKERMAN, Maximiliano Adrián. (2020). "Repensando el cine de los primeros años de la democracia y su relación con «la teoría de los dos demonios»". *Historia para Todos*, 11, pp. 24-40. Disponible en: <https://revistahistoriaparatodos.wordpress.com/2020/08/> [consulta: noviembre de 2022].

LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela. (2016). *Modo mata moda: Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*. La Plata: UNLP.

MANAVELLA, Mayra; MONTELEONE, Esteban; MOSSELLO, Marcos; y ZAPATA, Oscar. (2012). "¿De qué nos reímos en los 90s?: la convivencia de estilos en los ciclos de humor de la televisión argentina". Ponencia presentada en el *III Congreso Internacional de Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Córdoba, 10 al 12 de mayo. Disponible en: http://www.asaeca.org/aactas/manavella_mayra_ponencia.pdf [consulta: noviembre de 2022].

MANDUCA, Ramiro. (2018). *Teatro Abierto (1981-1983): teatro y política en la transición a la democracia*. Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Buenos Aires.

MANZANO, Valeria. (2019). "Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta". *Mora*, 25, 135-154. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/mora.n25.8526> [consulta: noviembre de 2022].

MILANESIO, Natalia. (2021). *El destape. La cultura sexual en la argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

MINUJÍN, Alberto y ANGUIA, Eduardo. (2004). *La clase media, seducida y abandonada*. Buenos Aires: Edhasa.

OSZLAK, Oscar. (1991). *Merecer la ciudad*. Buenos Aires: Humanitas.

PAVIS, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

SILVA FERNÁNDEZ, Alejandro. (2021). Del secreto fundante a la visibilidad. Gays/homosexuales y masculinidades no hegemónicas en el cine y la televisión argentina. En Alejandro Reyero, Luciana Sudar Klappenbach y Cleopatra Barrios (coords.), *Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica*, pp. 319-358. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

SUÁREZ, Marina. (2019). "Itinerarios y experimentación en el arte de los 80. Una cartografía desbordada de espacios del «underground» en Buenos Aires". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], 11 de junio, sin paginación. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.75920> [consulta: noviembre de 2022].

SUÁREZ, Marina. (2021). "El óleo de una época. Batato Barea por Marcia Schvartz: de los márgenes al museo de arte". *Papeles de Trabajo*, 14, 14-30. Disponible en: <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/article/view/980> [consulta: noviembre de 2022].

SUÁREZ, Marina. (2022). *Espacios, "contracultura" y yuxtaposiciones disciplinares en el arte de los años 80. Un análisis del underground porteño a través de la figura de Batato Barea*. Tesis de Doctorado en Sociología, Universidad Nacional de San Martín.

SVAMPA, Maristella (ed.). (2009). *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos.

SZTULWARK, Diego. (2019). *La ofensiva sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires: Caja Negra.

USUBIAGA, Viviana. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.

VÁRNAGY, Tomás. (2021). Filosofía y humor. En Damián Fraticelli, Mara Burkart y

Tomás Várnagy (comps.), *Arruinando chistes: panorama de los estudios del humor y lo cómico*, pp. 23-38. Buenos Aires: Teseo.

Notas

¹ *Noticias*, fundada en 1989 y de periodicidad semanal, combinaba un contenido orientado a temas políticos, de la farándula y de actualidad social.

² Periodista argentino, nacido en Rumania en 1925, de gran influencia durante la dictadura militar (1976-1983), el alfonsinismo y los gobiernos de Carlos Menem en los 90. Fue conocido como conductor del programa de opinión política *Tiempo nuevo*, transmitido por distintos canales hasta su última edición en 1996. Neustadt fue conocido por sus opiniones antiperonistas, o por realizar polémicas declaraciones durante la Guerra de Malvinas en 1982.

³ Periodista argentina nacida en 1937. Se desempeñó en radio y televisión. En los 90, era una figura importante de *Telefé Noticias*.