

**“La Argentina de Tato”:  
Un manual discursivo de la televisión  
argentina de los noventa**

Cristian Palacios\*



175-188

---

**Resumen**

El dispositivo del humor político es un campo privilegiado para el estudio de lo ideológico, dado que siendo su referente no un evento sino la lectura que de ese evento han realizado los medios, resulta más fácil distinguir en él las operaciones ideológicas que lo constituyen. Desde este punto de vista analizaremos el ciclo “La Argentina de Tato”, un recorrido apelando a la nostalgia a través de los presupuestos, preceptos ideológicos y lugares de la memoria de una televisión en vías de desaparecer, desplazada por un mod-

---

**Abstract**

The apparatus of political humour is a privileged field for the study of ideology, as being his referent not an event but the point of view of the media about this event; it is easier to see on it the ideological operations that constitute it. From this perspective we will discuss the television programme “La Argentina de Tato”; a run appealing to nostalgia through presuppositions, ideological precepts and places of memory of a dying television, replaced for a non-programmatic model of the TV; represented at these

\* Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Buenos Aires - CONICET. Correo electrónico: atenalplaneta@gmail.com

elo de televisión no-programática, representada actualmente por los programas “por un sueño” (por ejemplo “Bailando por un sueño”). En el artículo se expone cómo el ciclo de Tato corresponde al comienzo de una tercera etapa de la historia televisiva y cómo construye el objeto discursivo “Argentina” –cuyos rasgos y caracteres quedan fuera del tiempo y son por lo tanto, fuertemente esencialistas– a través del montaje y selección de distintos fragmentos de programas anteriores.

**Palabras clave:**

Humor  
Ideología  
Memoria discursiva

days by the “for a dream” shows (like “Bailando por un sueño”; argentinian version of “Dancing With the Stars”). In the article we expose how the Tato’s show belonged to the beginning of a third stage of the television history and how it constructs the discursive object “Argentina” –whose traits and characters remain beyond time and therefore are strongly essentialist– by the assembling and selection of fragments of previous shows.

**Key-Words:**

Humor  
Ideology  
Discursive memory

**Fecha de recepción:**

13 de Abril de 2011

**Aceptado para su publicación:**

20 de Noviembre de 2011

El ciclo de Tato Bores –como hemos señalado en otra parte<sup>1</sup>– podría dividirse en tres momentos. Los dos primeros se corresponden, aproximadamente, con lo que se ha dado en llamar, en un debate de larga data, paleotelevisión y neotelevisión<sup>2</sup>. El tercer momento, que es el que nos interesa analizar aquí, se produce cuando Mauricio Borensztein –el actor que encarnaba al personaje– ya ha muerto. “La Argentina de Tato” se propone como un homenaje y se constituye en una suerte de clausura de sus más de treinta años de presencia interrumpida en la televisión<sup>3</sup>. Pero no se limita a reponer fragmentos de capítulos anteriores. Tampoco se articula como una historia de vida documental. Es un nuevo programa con características específicas que, partiendo del material de archivo, realiza un recorrido temático por su vasta producción visual, con un elenco conformado por actores singularmente famosos encarnando diversos personajes que buscan, a través de Tato, *explicar* la Argentina. No cualquier Argentina, sino justamente “La Argentina de Tato”, es decir, aquel objeto discursivo que Tato construía domingo a domingo en cada emisión de su programa.

---

<sup>1</sup> En Palacios (2010). Este texto retoma algunas conclusiones de aquel artículo. Para toda una generación de argentinos, los nacidos antes de los ochenta, Tato Bores encarnó el paradigma del humorista político, heredero e instaurador de una tradición más teatral que televisiva. Sus programas giraban sobre la escena del monólogo donde el actor hacía comentarios más o menos ingeniosos sobre los acontecimientos que habían sido noticia la semana anterior, de allí su día de emisión, tradicionalmente los domingos. Como hemos explicado en el artículo, con el tiempo, el ciclo de Tato Bores llegó a sentirse como una suerte de ritual de saneamiento de los males que aquejaban a la democracia.

<sup>2</sup> 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, 2008). Este recorte de la historia televisiva tiene algunos problemas, por ejemplo Tato en sus primeros programas, en los años cincuenta, mostraba no solo el estudio sino incluso la entrada y la salida del canal donde se situaba su programa. Pero a grandes rasgos, resulta una herramienta muy útil para pensar los modos de producción del sentido en la pantalla chica.

<sup>3</sup> Interrumpida –al parecer– por los avatares de la coyuntura política. En Argentina, la actitud del estado frente a las cadenas de radiodifusión osciló entre el intervencionismo directo (modelo europeo) y la privatización (modelo norteamericano). En los años sesenta y setenta, la censura era un modo habitual y aceptado de regulación de los contenidos.

## Un país legendario desaparecido en el océano

El ciclo tomaba como referencia un sketch bastante famoso que en los años noventa había sido objeto de censura previa por parte de la jueza María Romilda Servini de Cubría, lo cual había provocado la reacción airada de la prensa y del mundo del espectáculo<sup>4</sup>. El sketch en cuestión mostraba a un arqueólogo, un tal Helmut Strasse, hurgando en las ruinas de lo que había sido la Argentina, “un país legendario desaparecido en el Océano”, mientras la voz del locutor de “La aventura del hombre” –voz emblemática de los programas de televisión documentales en el país– explicaba sus descubrimientos a la par que hacía la traducción simultánea de un lenguaje que sonaba parecido al alemán –recurso también común al documental televisivo. El sketch se construía –como todos los de Tato– parodiando aquellos temas de “actualidad” que a lo largo de los años, habían ido quedando en la memoria discursiva del televidente medio.

Pues bien, no es casual que sea justamente este episodio y este personaje, Helmut Strasse, el punto de partida de “La Argentina de Tato”. Lo que en aquel era una suerte de parodia de documental, cuyos íconos –vestuario, utilería, escenografía– remitían al momento actual, es decir 1990, a pesar de que, para cualquier espectador, hablar de una Argentina desaparecida hacía tiempo, era ubicarlo en un futuro por lo menos lejano; se tornaba ahora una especie de distopía futurista, donde todos los elementos remitían al imaginario de las películas y series de ciencia ficción: códigos de barra sobre la piel de los actores, colores estridentes, máquinas de escribir robóticas, sonidos metálicos, en fin, todo aquello que ya forma parte de una cierta “memoria del futuro”, cuyas derivaciones alguna vez habría que historiar e interrogar.

Apresuremos una hipótesis: para el espectador de 1992, para el espectador habitual de Tato Bores, que lo seguía en su horario de los domingos, esta idea de una Argentina hundida en el océano, esta metáfora puesta en escena por virtud del humor, no era una idea novedosa, era algo que estaba sucediendo “ahora” y estaba sucediendo “ahora” desde hacía treinta años: “Y aquí vale la pena que les diga algo: hace treinta años que yo hago esta morisqueta y hace treinta años que

---

<sup>4</sup> En un episodio de cierta irregularidad la Suprema Corte de Justicia había multado a la jueza por la suma de cincuenta pesos, algo menos que nada. El programa se permitía ironizar sobre el asunto mostrando un escudo con su imagen mientras un locutor declaraba: “Acá hay una constancia de una multa que esta señora tuvo que pagar, un recibo por 50 Australes; considerando lo grave de sus faltas, se puede suponer que ese era un valor bastante importante para aquella época...” De algún modo, ella lo supo antes y presentó un recurso para que el fragmento donde se la mencionaba no fuera transmitido. El sketch salió al aire reemplazando los pasajes prohibidos por una banda negra donde se leía “Censura Judicial”.

oigo que el país se hunde. ¡Pero lo más increíble es que es cierto! Hace treinta años que el país se hunde” (ciclo Tato de América, 1992)<sup>5</sup>.

Este extraño efecto discursivo de un programa que hacía humor de actualidad, pero que hacía que esa actualidad se perpetuara por treinta años, no le era exclusivo. Como se sabe, es el gesto constituyente del llamado revisionismo histórico. La historia es vista como un sistema cíclico o inmóvil donde los políticos están condenados a repetir siempre los mismos errores y los pueblos, como en los evangelios, condenados a desconocer o maltratar a sus “verdaderos héroes”: “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). Es el mismo gesto que propaga hoy en día cierta literatura de divulgación histórica cuyo movimiento consiste en adjudicar una serie de rasgos más o menos estables a figuras que se van repitiendo en todas las épocas, sin excluir al presente.

Cuando Tato, en el famoso monólogo 2000, partía del peso moneda nacional y en una suerte de demostración matemática, llegaba a la conclusión de que un austral equivalía a doce millones de dólares, borraba la historia, anulaba de golpe la sucesión de acontecimientos que acababa de relatar. Como luego agregaba: “*lo cual parece un chiste si no fuera una joda grande como una casa*”; podemos estar seguros de que lo gracioso no se fundaba en lo erróneo de la demostración (como en esas ecuaciones matemáticas que prueban que dos es igual a uno), no se fundaba en lo que tenía de falaz, sino en lo que tenía de supuestamente verdadero.

Siete años más tarde, en “La Argentina de Tato”, el espectador de Tato ya no existe. Es decir, no existe un programa equivalente, ni un humor equivalente, ni un público equivalente. Y es lógico que, por lo tanto, los sucesos se ubiquen en un futuro lejano e incierto. Estamos en un contexto socio-político distinto. La “Argentina de Tato”, el país del que Tato hablaba, es cosa del pasado. Poca gente en Argentina recuerda –y ello nos habla sin duda de un efecto del discurso, de lo que en la teoría de los discursos sociales se ha llamado el poder del discurso– que el último ciclo de Tato, “Good Show”, de 1993, fue un fracaso, en parte

---

<sup>5</sup> Diez años después de su muerte, el efecto perdura. Como comenta Cipe Lincovsky: “Casi toda la gente opina que es una lástima que no esté Tato. Cuando se pasan por TV algunas pequeñas partes de sus monólogos, dicen: Parece que está vivo, está hablando de hoy. Y es cierto: 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.” en “La herencia de Tato Bores. El actor cómico de la nación al cumplirse 10 años de su muerte”, diario *Página/12*, 11 de enero de 2006 en consultado el 1 de diciembre de 2010 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1497-2006-01-11.html>.

debido a su cambio de horario, de los domingos a los lunes y luego a los martes, una vez al mes, sustituido por quien llegaría a ser una figura emblemática de la pantalla chica a fines de los noventa y comienzos del nuevo siglo: Marcelo Tinelli<sup>6</sup>. Con Tinelli y el apogeo de lo que en ese momento llegó a ser conocido como “TV Basura”, asistimos a un cambio fundamental en la manera en que se administraba, se producía y se regulaba el sentido en la televisión.

## La marca de la bestia

Hubo muchas cosas en los programas de Tinelli (“Videomatch”, “El show de videomatch”, “Showmatch”), incluso humor político, pero lo que sin duda más se recuerda son las llamadas “cámaras ocultas”. Hay algo de terrorífico en esa idea de la cámara oculta (que en un momento se llamó “cámara sorpresa”, pero que luego pasó a denominarse en la forma en que hoy se la reconoce) como ha demostrado Aníbal Ford en *La Marca de la Bestia* –cuyo año de edición es precisamente 1999– o como lo podía haber anticipado cualquier lector de Ray Bradbury o de Georges Orwell.

Como se sabe, la “cámara oculta” consiste básicamente en registrar las reacciones de un involuntario protagonista, la “víctima”, sometido a una situación ridícula, extracotidiana, especialmente creada para tal fin. Entre la tensión *voyeurista* del observar-ser observado y la tensión entre lo falso de la situación y lo supuestamente real de la reacción, se esconde la risa del espectador, que está a salvo del ridículo y que además sabe que la desgracia no afecta más que momentáneamente a la “víctima”, que casi siempre termina riendo.

Lo que caracteriza a la “cámara oculta” es que el protagonista no es un actor preparado para hacernos reír. Hay una pulseada entre “lo real” y “lo ficticio”. Una pulseada que se da también en los ciclos de Tato, aunque invertida, cuando los políticos, los políticos de verdad, incluso presidentes, comienzan a hacer apariciones en el programa y entonces, lo que había sido una fantasía propia del personaje, el acceso privilegiado a los círculos del poder, comienza a ser una “realidad” dentro de los límites del dispositivo humorístico. Invertida con respecto a la “cámara oculta” porque en esta la televisión salía, por así decirlo, a buscar “la realidad” mientras que en aquella “la realidad” se metía en la ficción

---

<sup>6</sup> Al revés que Tato Bores, Marcelo Tinelli, cuya vigencia en televisión parece aún hoy no perder fuerza –y no solo en Argentina– será recordado como el representante de una televisión frívola, cómica en el peor sentido del término: es decir, que exhibe la risa del amo que se mofa del esclavo. Sería incorrecto, sin embargo, reducir así el fenómeno que Tinelli representa. En Argentina no pocos periodistas e incluso investigadores de prestigio han utilizado el adjetivo “tinellización” para describir una amplia gama de programas televisivos que responden a esas características.

televisiva. No debemos olvidar la frase que Tato repetía una y otra vez en los monólogos de los ochenta: “salgo a la calle en busca de la realidad nacional”.

Pero con Tinelli hay, sin embargo, una evolución de la “cámara oculta”, una vuelta de tuerca que hace mucho más interesante el asunto<sup>7</sup>. Y es que la “cámara oculta”, en primer lugar, pasa a ser protagonizada por figuras mediáticas: actores, actrices, modelos, deportistas, seres que están a medio camino -en el umbral- entre el televidente medio y el personaje ficticio. La “víctima” no es ya más un ciudadano común, alguien con quien podría fácilmente identificarse el espectador, sino un típico habitante de la pantalla. Aunque cumplían en este caso el rol de ciudadanos comunes, reaccionando ridículamente ante una situación ridícula, claramente no lo eran: pertenecían al conjunto de los que habían sido tocados por la justa vara de la fama. Pero además –y esto es lo más interesante– la “cámara oculta” deja de estar oculta. Las bromas, en lugar de ocurrir en la calle, en una tienda o en un ascensor, sucedían en un canal, en un estudio de TV, durante la filmación de un programa.

Lo que es aún más significativo es que para cualquier espectador medianamente informado, para cualquiera capaz de aplicar una dosis de sentido común a lo que estaba viendo, era evidente que esas “cámaras ocultas” eran fingidas. No había tal “cámara oculta”. Las situaciones habían sido preparadas en acuerdo con las “víctimas”. La complicidad de las víctimas era algo que todo el mundo sabía o que podía suponer, pero que se mantenía como un secreto celosamente guardado. Algo similar ocurría en los talk-shows tan de moda por esas épocas, donde los panelistas solían ser actores contratados. Este conocimiento debía mantenerse escondido, porque de él dependía la eficacia de los programas, pero era en el fondo –o en la superficie– algo que pocos ignoraban. Una suerte de “falsa conciencia ilustrada” o “falsa conciencia cínica” (Sloterdijk: 2003) que nos dice mucho sobre la sociedad argentina de esos años<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> No debería asombrar el que la descripción de los sucesos que realizaremos a continuación sea común a programas de índole similar en la televisión de otros países de Latinoamérica y el mundo. En el mejor de los casos, esta clase de producciones son franquicias, en el peor, ideas que lisa y llanamente se roban.

<sup>8</sup> Y puede enseñarnos bastante sobre los resultados de las elecciones presidenciales de 1995. En una figura similar pero invertida, la clase media argentina votó a un gobierno al que no vacilaba en calificar de corrupto e inmoral, pero que le servía al parecer, a sus propósitos –con argumentos extrañamente similares a los que el parlamento italiano utilizó diez años más tarde, para desestimar las acusaciones contra Berlusconi. En parecidos términos refiere Žižek la lógica de la apariencia en el período del “socialismo real”: “todo el sistema apuntaba a mantener la apariencia del pueblo unido en su respaldo al Partido y en la entusiasta construcción del Socialismo, espectáculos ritualizados que se seguían uno al otro y en los cuales nadie “creía realmente” y en los que todos sabían que nadie creía, pero los burócratas partidarios estaban, no obstante, extraordinariamente atemorizados ante la posibilidad de que la apariencia de creencia se desintegrara. Percibían esta desintegración como la catástrofe total, como la disolución de todo el orden social” (Žižek, 1994:57).

Esta arquitectura de ficciones que se contienen unas en otras recuerda un poco vagamente a la película *Inception* de Christopher Nolan (traducida al castellano como *El origen*), donde los sueños se implican unos en otros en una estructura vertical cuyo nivel cero, el de la vigilia –en nuestro caso la “realidad”, es decir, lo que está por fuera de la pantalla– no difiere estructuralmente del resto. En *Inception* se puede “ascender” o “descender” entre sueños. Se “asciende” despertando y se “desciende” durmiendo. Si la muerte acaece durante el sueño el sujeto despierta en el nivel superior. Pero si por alguna razón uno muere y no consigue despertar “arriba”, entonces desciende vertiginosamente (o más bien rompe el esquema jerárquico) perdiéndose en una especie de infierno cuya sustancia atroz es el tiempo y cuya entidad se corresponde con la locura<sup>9</sup>.

En la “cámara oculta” también había un modo de “despertar” a las víctimas. La fórmula mágica “es una joda para Tinelli” hacía “ascender” de inmediato a los actantes hacia un nivel más arriba de realidad. El dicho desplazó en un momento el clásico gesto de señalar a la cámara develándola, dado que si la broma sucedía en un estudio de televisión ya estaba de antemano a la vista. Muchos hemos asistido a ese momento en que el protagonista, ofuscado, enojado, a punto de romper en llanto, se negaba a escuchar al cómplice que le repetía una y otra vez que solo se trataba de una broma. En una estructura de relato tradicional, la “cámara oculta” se esforzaba por llevar a los participantes hacia un nivel de tensión en donde lo único que restaba era traerlos de nuevo a la realidad, antes de que fuera demasiado tarde<sup>10</sup>.

## La única realidad no es la realidad

En la actualidad ya no hay “cámaras ocultas” en “Showmatch”. Desde hace unos años asistimos a una plétora de programas “por un sueño” (“Bailando por un sueño”, “Cantando por un sueño”, “Patinando por un sueño”... el nombre no podría ser más sintomático), donde la proposición “por” debe leerse “para”, es decir, para cumplir un sueño, pero también “a través”, “en el interior de”. Ignoro si las situaciones que se suceden entre uno y otro número de baile o canto, son fingidas o no, pero debe admitirse que todas esas rencillas y escenas de celos

---

<sup>9</sup> Demostrando que para la imaginación cinematográfica contemporánea, la “locura” constituye un tipo de enmascaramiento de “lo real” esencialmente distinto del sueño. A esta luz habría que releer enteramente el debate sobre la *Historia de la locura en la época clásica* entre Foucault y Derrida.

<sup>10</sup> En “Un problema” (*El hacedor*, 1960) Borges se pregunta qué sucedería si, inmerso en su fantasía, el Quijote matara a un hombre. En la obra *Enrique IV* estrenada en 1922, Pirandello había respondido con una de las cuatro alternativas. El protagonista finge estar loco, en su fingimiento comete un asesinato y es entonces que “decide” permanecer escondido tras la máscara de su locura.



entre los participantes (parejas integradas por una persona “real” y un personaje) y el jurado (claramente personajes) son muy similares a las que se producían en las “cámaras ocultas”, con la diferencia primordial de que todo el mundo sabe que está siendo filmado y –aun más importante– que nadie los devuelve a la realidad diciendo “es una broma para Tinelli”. Los protagonistas continúan inmersos en situaciones cada vez más absurdas, ridículas y estúpidas, cuyo estatuto ontológico de realidad es el mismo que el de una noticia cualquiera.

La ficción –o la locura– se perpetúa incluso fuera del programa. En otros programas, incluso de otros canales o en otros medios que los albergan con pareja hospitalidad (radios, revistas, portales informáticos... la sección espectáculos de algunos periódicos les otorga tanto espacio como al resto de las actividades culturales). Ni el más brusco sacudón puede despertarlos de su ensueño, dado que se han extraviado en el laberinto del infierno mediático. El viejo esquema de ficción y realidad, adentro y afuera, arriba y abajo, ha volado por los aires. Esto no constituye una aberración con respecto al funcionamiento “normal” del medio televisivo, sino que es estructural a él mismo. En definitiva, estamos lejos de lo que Eco llamó la paleotelevisión, pero también lejos incluso de la neotelevisión.

Si dibujáramos rápidamente una figura de tres vértices colocaríamos en el primer extremo a la PaleoTV, cuya retórica de información clásica, busca establecer puntos de contacto entre la pantalla chica y la realidad al otro lado. Opera la metáfora de la “ventana abierta al mundo” que tenía un horario de programación específico –más allá del cual imperaba la famosa lluvia gris. La neoTV en cambio, se abre hacia el interior. Ya no nos enseña el mundo, sino el dispositivo mismo en funcionamiento. Los límites entre programas de ficción y de noticias se tornan difusos. Aparecen estos *daimones*, seres que no existen sino a fuerza de figurar en el telespacio. La retórica es barroca o manierista. La neoTV ya es autorreferencial: no se limita a mostrar la realidad, la crea (Eco, 1986). Por otro lado, sigue siendo programática: las emisiones siguen teniendo un horario –aunque este no tiene fin, ya no hay lluvia gris–.

Pero la televisión actual, el tercer vértice del triángulo, ya no es programática. Su lógica es más bien eventual. Uno nunca sabe bien en qué momento comienza o termina su serie favorita, o si la emitirán la próxima semana. Los límites se disparan: la vieja caja cuadrada que ocupaba un espacio en el living se ha aplastado hasta volverse invisible: la imagen ahora lo cubre todo. Y no es su único lugar: computadoras, teléfonos celulares, en colectivos, en la estación de subte, en la panadería, la televisión sale a nuestro encuentro en todas partes. La retórica de la TV actual –que no me atrevería a llamar Post-TV (Missika, 2006; Imbert, 2003; 2008) o MetaTV (Carlón, 2005)– es dadaísta: salta de la pantalla y se apodera por la fuerza de todo aquello que estamos acostumbrados a reconocer como la realidad. No solo crea su propia realidad, sino que se queda con la nuestra. Ya no hay afuera de la TV. Ya no hay “realidad”. Ya no hay mundo.

## Cosas que todo el mundo sabe

Ya se ve cómo lo cómico –en el caso de Tinelli– o lo humorístico –en el caso de Tato Bores– provocan lecturas sintomáticas. Y eso es porque lo cómico y lo humorístico<sup>11</sup>, constituyen lugares privilegiados para el estudio de lo ideológico<sup>12</sup>. El análisis discursivo de estos dispositivos tiene la virtud de que es –en cierta forma– análisis de un análisis, puesto que el humorista tiene como referente no un acontecimiento, sino la construcción que los medios han realizado previamente sobre ese acontecimiento. Un discurso anterior, que no es ni cómico ni humorístico, por ejemplo, el discurso político. No es que un político no pueda hacer chistes, de hecho los hace, pero su mensaje busca al final decir algo “en serio”. La ambigüedad, el error, el malentendido, constituyen obstáculos que el político debe salvar. El cómico toma ese discurso y lo transforma en otra cosa. El humorista también, pero de un modo distinto. De manera que si se tiene “sentido del humor”, es decir, si somos capaces de encontrar el sentido segundo que constituye lo irrisorio de todo discurso, y si además podemos reconocer en él al discurso primero, entonces reímos. Reímos de lo que ya sabemos que ha sido dicho. De la repetición que hace el cómico del discurso primero, que ha sido repetido.

Pensemos por un momento en la frase: “la Argentina se hunde”. No la dice tan solo Tato. Es algo que puede oírse en cualquier parte, en el habla cotidiana. ¿Se ríe Tato de la frase? No. Se ríe más bien del hecho trágico que implica la frase. No cuestiona la creencia que hay allí. No cuestiona el valor de verdad que hay en ella –como harán luego Capusotto y Saborido en 2009<sup>13</sup>. No hay un solo

---

<sup>11</sup> No es este el lugar para una disquisición de las diferencias entre “lo cómico” y “lo humorístico”, una distinción que por lo menos en el español común de nuestra generación, no es en absoluto obvia. Sin embargo, por razones que en parte expuse en el artículo citado sobre Tato Bores, me veo obligado a diferenciar ambos tipos discursivos. Baste con decir que lo cómico hace énfasis en el equívoco, en la locura, en la falla de la lengua, para salvar esta falla restituyendo el error a la normalidad. Mientras que lo humorístico se detiene sobre esta pérdida y la exhibe, como en el chiste de Alphonse Allais, comentado por Lacan: “¡Vergüenza! ¡Esta mujer va desnuda bajo su ropa!” (Lacan, 2009).

<sup>12</sup> “*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.

<sup>13</sup> Por ejemplo en el segmento “Hasta cuando” del programa radial “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,

programa en el que Tato ponga en duda aquello que los medios presentan como noticia o la actitud de dichos medios frente a la noticia. Incluso en el último Tato Bores, el de la NeoTV, el enemigo sigue siendo la censura. Diez años más tarde, los críticos más progresistas aplaudirán los escasos intentos de censura contra los episodios “obscenos” en “Showmatch”. Si en las “cámaras ocultas” de los años noventa –como hemos visto- todo el mundo sabía que el rey estaba desnudo pero se actuaba como si tal cosa; en esta primera década del milenio el rey ha salido a exhibir su desnudez por las calles. Es él mismo quien grita: “miren, estoy desnudo, ¿y qué con eso?”.

El humor y lo cómico son solo posibles sobre un terreno firme y previamente establecido. El humorista habla de cosas que el público reconoce: “yo tengo que contarle a la gente lo que ya sabe” explica Mauricio Borensztein (Varela, 1992). Inscribe sus enunciados en una memoria que comparte con su público, un terreno ideológico común. Se da entonces un “efecto de reconocimiento” que instaura una complicidad entre productor y espectador. 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 espectador que pasa a formar parte del universo cultural del productor y el de *exclusión* de quienes no poseen el conocimiento previo necesario.

Ahora bien, aun 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 o en el que no se reconoce y a partir del humor, hacerlo suyo. Dar por sentado, por ejemplo, que la “argentina –efectivamente- se hunde”.

En el caso de “Showmatch” o los sucesivos “por un sueño” este efecto es todavía más peligroso: lo que se da por establecido no es solo la frivolidad generalizada, no es solo la virtud de cualquiera para poder decir cualquier cosa, lo que se vislumbra detrás de ese caos de risas vacías y lágrimas huecas, es un orden inquebrantable: es la lógica implacable del imperio lo que se viste con esa desnudez. Detrás de los soñadores y sus deseos se esconde la avidez de un sistema que no concede nada a sus víctimas, esta vez verdaderas. La risa tonta que se ufana de su propia tontería es mucho más peligrosa que la del amo que se regodea con su poder: o más bien, es la versión contemporánea de la risa macabra del amo<sup>14</sup>.

---

saqueos para el mediodía”. Poniendo así en cuestión el modelo mismo de noticia que este tipo de discurso pretende transmitir.

<sup>14</sup> “Since it is sure of its ability to control the entire domain of the visible and the audible via the laws governing commercial circulation and democratic communication, Empire no longer censures anything” –explica Alain Badiou– “All art, and all thought, is ruined when we accept this permission to consume, to communicate and to enjoy” (Badiou, 2003) Dicho

## La Argentina de Tato

Pero volvamos a “La Argentina de Tato”. Hay en este ciclo un sentido del tiempo algo distinto del que existía en los anteriores. No solo porque sucede en un futuro incierto o porque relata algo que pasará como si ya hubiera pasado (pero al mismo tiempo es signo de algo que “ya pasó”, es decir, la desaparición física del actor). Para el espectador asiduo, el programa de Tato Bores era “actual”, en principio, porque se le brindaban chistes de “actualidad”. Porque podía informarse a través del programa qué estaba diciendo la prensa, quién era el político del momento, qué cosa tenía que saber. En “La Argentina de Tato”, por razones obvias, lo que se ve son noticias y acontecimientos del pasado. Pero sobre todo, noticias que se presentan como invariables a lo largo del tiempo. Noticias que adquieren, como la Argentina desaparecida en el océano, carácter mitológico: están fuera del tiempo. Son, antes que noticias, condiciones de posibilidad del “ser argentino”. Definiciones de Manual.

Aquí también, como siempre, importa quién habla. No es Tato Bores, por supuesto. Es la comunidad televisiva quien asume el rol de enunciador. Decíamos que no era casual que el sketch a partir del cual se expande el programa, fuera justamente aquel que había sido objeto de censura por parte de la jueza María Servini de Cubría. Hoy ese capítulo puede leerse como una pulseada entre el poder político tradicional y un nuevo formato de poder, una nueva manera de conducir la política y lo político, en pleno ascenso en aquel momento. En todos los programas anteriores al ‘88 los episodios de censura se encontraban institucionalizados. El programa mismo de Tato Bores se fundaba sobre esa “imposibilidad de hablar”. Había una interdicción central que era la del peronismo y la de la prohibición de pronunciar el nombre del líder en el exilio. En ese marco, el Tato de los años sesenta y setenta se constituía como aquel capaz de decirlo todo; en una suerte de terapia inversa en la que el que hablaba sin parar –y a una velocidad alucinada– era el analista.

Incluso en democracia, la censura estaba siempre presente: “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” (Tato Diet, 1988). Pero en 1992 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. Capítulo que se cierra con la rectificación de la jueza, la emisión del fragmento prohibido y la presencia de una multitud de artistas y personajes públicos de lo más diversos, en la que no hay políticos, pero sí periodistas de extracción política conocida. Como dice Verón “El retorno a la democracia en 1983 fue pues al mismo tiempo una irrupción de la lógica de la

---

de otro modo: desnudo o no, el rey sigue de pie y su reinado es tiránico.

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” (Verón, 2003:7). Este episodio es una especie de epicentro de aquel proceso cuya derivación siniestra iba a ser la desaparición mediática del cómico que, como un tábano socrático, mantenía despiertos a los habitantes del estado-nación.

En “La Argentina de Tato” el enunciador ya no es el cómico –que ha desaparecido– sino esa misma comunidad<sup>15</sup>, la que corresponde en Argentina a la segunda fase de la TV (de los años ochenta y principios de los noventa) que se rinde homenaje a sí misma, desde la nostalgia, en vías del surgimiento de un nuevo modelo de televisión, con una lógica distinta y con valores, preceptos y modelos ideológicos muy diferentes. Es en este sentido que “La Argentina de Tato” constituye un verdadero “manual discursivo” de la televisión argentina, material de archivo arqueológico que dice lo que se decía y lo que se podía decir desde el humor político en los ya pasados años noventa.

## Bibliografía

Badiou, Alain (2003), “Fifteen Theses on Contemporary Art”, Lacanian Ink, 22. Consultado el 1 de diciembre de 2010 en <http://www.lacan.com/issue22.php>

Carlón, Mario (2005), “Metatelevisión: un giro metadiscursivo de la televisión argentina”, en Lacalle, R. (Coord.). *De Signis 7/8. Los formatos de la televisión*, Barcelona, Gedisa.

Eco, Umberto (1986), *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Editorial Lumen.

Ford, Aníbal (1999), *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*, Buenos Aires, Norma.

Freud, Sigmund (1970), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor.

---

<sup>15</sup> Participan de La Argentina de Tato: Leonardo Sbaraglia, Marcos Mundstock, Adrián Suar, Arnaldo André, Soledad Silveyra, Alfredo Casero, Magadalena 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 Marrale, Graciela Borges, Víctor Hugo Morales, Nito Artaza, Juan Leyrado, Graciela Alfano, Carlos Percivalle, Norman Erlich, Cecilia Dopazo y Julián Borensztein (nieto de Tato).

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

Imbert, Gérard (2003), *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona, Gedisa.

----- (2008), *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra.

Lacan, Jacques (2009), *El seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.

Missika, Jean Louis (2006), *La fin de la télévision*. Paris, Seuil.

Palacios, Cristian (2010), "La única Realidad es la Realidad. La proyección de la historia en los monólogos de Tato Bores", en Vázquez Villanueva, Graciana (dir.) *Memorias del Bicentenario: discursos e ideologías*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Sloterdijk, Peter (2003), *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela.

Terán, Oscar (2008), *Historia de las ideas en Argentina (1810-1980)*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Varela, Santiago (1992), *Good Show. Los monólogos de Tato Bores*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Verón, Eliseo y Sigal, Silvia (2003), *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, EUDEBA.

Verón, Eliseo (2004), *Fragmentos de un tejido*, Buenos Aires, Gedisa.

----- (2008), "La televisión, ese fenómeno "masivo" que conocimos, está condenada a desaparecer", *Alambre. Comunicación, información, cultura*, N° 1. Consultado el 1 de diciembre de 2010 en <http://www.revistaalambre.com/Articulos/ArticuloMuestra.asp?Id=13>.

Žižek, Slavoj (1994), *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI.