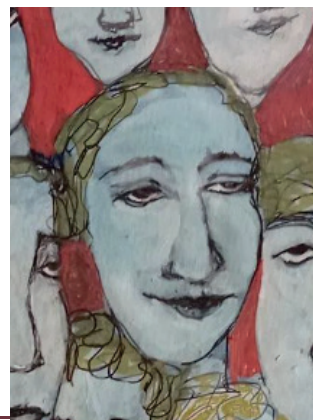


Comicidad popular y discurso: Inscripciones, apropiaciones y transformaciones



Bernardo Suárez

Universidad de Buenos Aires, Argentina

bersuarez@yahoo.com.ar

Trabajo recibido el 29 de mayo de 2023 y aprobado el 19 de septiembre de 2023.

Resumen

Muchas de las formas de lo reidero que se desarrollaron hacia mediados del siglo XX, abrevan en formas previas de las Artes del Espectáculo vinculadas con especies de entretenimiento consumidos por las culturas populares. Por ejemplo, el vodevil, el circo, los espectáculos de variedades, el sainete, la comedia del arte, el teatro de revistas, etc. En la República Argentina y a lo largo de ese siglo se observa una gran tradición de artistas que se dedican al arte de hacer reír y a otras formas vinculadas con el humor que comienzan a desarrollar propuestas exitosas en la pantalla televisiva y que provenían de otros ambientes como el circo, los espectáculos de variedades, el teatro o la radio. En la novedad de las propuestas que se generan a partir del desarrollo de los géneros televisivos, pueden rastrearse también apropiaciones y transformaciones de esas formas previas en el discurso. El presente trabajo se propone explorar algunas de las marcas que las distintas materializaciones previas de lo reidero dejan inscriptas en el discurso de la comicidad popular de mediados de siglo XX en la Argentina.

Palabras clave: análisis del discurso, comicidad popular, humor, formas de lo reidero, semiótica.

Popular comedy and speech: Incriptions, appropriations and transformations

Abstract

Many of the forms of the laughable that developed towards the middle of the 20th century draw on previous forms of the Performing Arts linked to types of entertainment consumed by popular cultures. For example, vaudeville,

the circus, variety shows, the farce, the comedy of art, the theater of magazines, etc. In the Argentine Republic and throughout that century there is a great tradition of artists who are dedicated to the art of making people laugh and to other forms linked to humor who begin to develop successful proposals on the television screen and who come from other environments such as the circus, variety shows, theater or radio. In the novelty of the proposals that are generated from the development of television genres, appropriations and transformations of these previous forms in the discourse can also be traced. The present work intends to trace some of the marks that the different previous materializations of the laughable, leave inscribed in the popular comedy discourse of the mid-twentieth century in Argentina.

Keywords: speech analysis, popular comedy, humor, forms of the laughable, semiotics.

Comédia popular e discurso: Inscrições, apropriações e transformações

Resumo

Muitas das formas do risível que se desenvolveram em meados do século XX se baseiam em formas anteriores das Artes Cênicas ligadas a tipos de entretenimento consumidos pelas culturas populares. Por exemplo, vau-deville, circo, shows de variedades, farsas, comédia artística, shows de revista, etc. Na República Argentina e ao longo desse século, observa-se uma grande tradição de artistas dedicados à arte de fazer rir e outras formas ligadas ao humor, que começaram a desenvolver propostas de sucesso na tela da televisão e que vieram de outros meios, como circo, shows de variedades, teatro ou rádio. Na novidade das propostas geradas a partir do desenvolvimento dos gêneros televisivos, também podem ser rastreadas apropriações e transformações dessas formas anteriores no discurso. O presente trabalho pretende traçar algumas das marcas que as diferentes materializações anteriores do risível deixam inscritas no discurso da comédia popular argentina de meados do século XX, assim como apropriações e transformações dessas formas anteriores no discurso.

Palavras-chave: análise do discurso, comédia popular, humor, formas do risível, semiótica.

1. Introducción

Las formas de lo reidero son definidas por Traversa (2014, 197) como un fenómeno genérico que da cuenta de que existen cosas y sucesos del mundo que suscitan risa. Dentro de ese conjunto coexisten distintas manifestaciones de la risa como la comicidad, el chiste, el humor, la ironía, la parodia, el sarcasmo, la broma, entre tantas otras, que han estado presente a lo largo de la historia de la humanidad¹. Ya en los tempranos trabajos de

¹ En el presente trabajo utilizamos la diferenciación que muchos autores realizan para distinguir lo cómico de lo humorístico. Según Fraticelli (2023, 44): “Lo cómico, a diferencia del humor, construye un intercambio asimétrico en el que no hay ningún tipo de identificación con el blanco de la burla (...) El humor, en cambio, establece una enunciación reflexiva en donde hay una identificación con el blanco de la burla”.

Aristóteles se da cuenta de esa contracara de la Tragedia que es la Comedia. Pero también en esos escritos comienza a establecerse una delimitación y hasta estigmatización para estas formas. En efecto, el estagirita vincula lo cómico con lo bajo, con aquellos artistas ambulantes que iban de pueblo en pueblo y que recurrían a formas consideradas triviales para procurar entretenimiento y distracción a los que les salían al encuentro en el camino: “andaban errantes de poblacho en poblacho, ya que en las ciudades no se los apreciaba” (1994, 134). Esta será, sin lugar a dudas, una marca que acompañará por mucho tiempo a las formas de lo reidero. Bajtín (1987), por ejemplo, en su trabajo sobre la risa y la cultura popular sostiene que durante la Edad Media las manifestaciones reideras asociadas con lo bajo, lo corporal, la carne, eran circunscriptas al espacio tiempo del carnaval. En esos días, en el espacio popular de la plaza, se vivía bajo las reglas del grotesco y el dominio de lo cómico. Sin embargo, y como contrapartida, es importante destacar también que algunas producciones hoy consideradas como joyas de la cultura universal se encuentran atravesadas por alguna forma cercana al fenómeno de lo risible. Pensemos, por ejemplo, en las comedias de Shakespeare o, sin ir más lejos, en el Quijote. Lo cierto es que el siglo XX, período en el que la industria del entretenimiento se desarrolla hasta límites nunca antes pensados, lo reidero adquiere un carácter casi central, atraviesa las distintas artes (cine, teatro, música, literatura) y aprovecha de los formatos posibles gracias al desarrollo de los modernos medios de comunicación (comedia radial, telecomedias, shows, comedia musical, unipersonales, *stand up*, etc.). Muchas de las formas que se desarrollaron exponencialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, abrevan en formas previas de las Artes del Espectáculo vinculadas con especies de entretenimiento consumidos por las culturas populares. Por ejemplo, el vodevil, el circo, los espectáculos de variedades, el sainete, la comedia del arte, el teatro de revistas, etc. En la República Argentina y a lo largo de ese siglo se observa una gran tradición de artistas que se dedican al arte de hacer reír y a otras formas vinculadas con el humor. Algunos, incluso son casos paradigmáticos y trascienden las fronteras locales. Por ejemplo, Florencio Parravicini (1876-1941) actor, comediante, guionista de cine y de teatro; Armando Discépolo (1887-1971) director y autor teatral, creador de un subgénero dramático conocido como *grotesco criollo*, y, más recientemente, Raúl Damonte Botana, Copi (1939-1987), historietista, escritor y dramaturgo argentino radicado en París. La lista es extensa y los mencionados representan solo algunos recortes aleatorios. Muchos actores y actrices, comediantes que comienzan a desarrollar propuestas exitosas en la pantalla televisiva, provenían de otros ambientes como el circo, los espectáculos de variedades, el teatro o la radio, y en la novedad de esas propuestas que se producen a partir del desarrollo de los géneros televisivos pueden rastrear-se también apropiaciones y transformaciones de las formas previas en el discurso. El presente trabajo se propone rastrear algunas de las marcas que las distintas materializaciones previas de lo reidero, dejan inscriptas en el discurso de la comicidad popular de mediados de siglo XX en la Argentina. Para ello proponemos dividir en dos partes el estudio. Por un lado, una breve descripción y el detalle de la especificidad de esos escenarios; y por otro, a partir de algunas de las herramientas propuestas por el análisis del discurso, dar cuenta de esas inscripciones en algunos de los artistas

cómicos que por esos años desarrollaban su actividad. Específicamente, Carlos Balá, Pepe Biondi y Nini Marshall.

2. Escenarios

Si bien el siglo XX se caracterizó por la proliferación de escenarios en los que el discurso de lo reidero se materializó, optamos en esta oportunidad por focalizarnos en tres para buscar luego la inscripción de esas marcas. Se trata del circo criollo, el teatro popular y la radio.

En principio, el circo representó una de las manifestaciones artísticas más antiguas. En su profuso trabajo *El circo criollo* (1969), Raúl Castagnino realiza un recorrido historiográfico rastreando sus orígenes, desarrollos y transformaciones. Según detalla, se cree que el nombre circo deriva justamente de *circus* y que refiere al carácter circular de la pista. Originariamente se trataba de un espectáculo de tipo ecuestre cuya atracción radicaba en las carreras de carros tirados por caballos. Posteriormente en Roma y durante el período de gobierno de Nerón, se transformó en un espectáculo popular en cuyas arenas realizaban proezas atletas, bailarines y púgiles; también desfilaban y competían camellos, perros y leones. Mogliani (2016, 5) detalla que el circo moderno europeo fue desarrollado por el inglés Philip Astley a fines del siglo XVIII. Fue el mismo Astley, según Cilento (2005, 46), quien diseñó una pista circular rodeada por tribunas desde las cuales se observaba el espectáculo ecuestre combinado con las pruebas de destreza física y números cómicos. Esta nueva disposición escénica de modo circular y con las localidades ubicadas en torno a la pista, significó también la construcción de un nuevo dispositivo escénico que representó múltiples posibilidades de puntos de vista para la expectación, a diferencia del punto de vista más fijo del teatro a la italiana. En su anfiteatro en Londres se estrenaron escenas paródicas que luego sirvieron de modelo para los números cómicos que numerosos circos llevaron por todo el mundo. El antecedente más lejano y directo de la actividad circense en el Río de la Plata se remonta a las actuaciones de los *volatineros*. Se trataba de atletas que realizaban proezas basadas en el equilibrio sobre cables o cuerdas flojas.

Por su parte, Castagnino detalla que en 1834 se produce la actuación del primer payaso en Buenos Aires. Se trataba del italiano Pedro Sotora, quien se presentaba como *el hombre combustible*. Su habilidad parecía consistir en comer estopa ardiendo. El nombre con el que se conoció a esa actividad por esos años en Buenos Aires fue el de *bufo o mimo* (1969, 32). Los empresarios estaban a la búsqueda de novedades que pudieran despertar la atención del espectáculo, es así que se propuso la representación en pantomima de algunos pasajes de *Juan Moreira*, novela reciente de Eduardo Gutiérrez que había sido publicada bajo el formato del folletín. El protagonista debía reunir las habilidades de jinete, cantor, guitarrista y bailarín. La elección recayó sobre uno de los hermanos Podestá: José. Para su representación se usó tanto el escenario (tablado) como la pista (picadero) (Mogliani 2016, 75). Al año siguiente, los Podestá se unieron con Alejandro Scotti formando la compañía Podestá-Scotti. En este circo se

representó, por primera vez hablada, la obra *Juan Moreira* en 1886, y José Podestá fue el encargado de agregar diálogo a los cuadros de pantomima. Este hecho marcó el inicio de un nuevo género híbrido de teatro y circo. Así se terminaron por diversificar los caminos: por un lado los referidos al teatro nacional para el que, algunos sostienen, *Juan Moreira* fue el punto de partida; y por otro lado, el desarrollo posterior del circo criollo. Una gran creación de José Podestá y que significó un aporte característico al circo criollo fue la creación del personaje "Pepino 88", el payaso autóctono. La particularidad de este personaje radica en que fue creado pensando en la diversión de los adultos, a diferencia del *clown* de tipo inglés, que por ese entonces encarnaba Frank Brown, quien focalizaba su atención más en el público infantil. Para diseñar el repertorio, Podestá compuso canciones, rimas, décimas, dichos y pantomimas. Los contenidos giraban en torno a tipos costumbristas y sátiras sociales. Así, eran blancos de sus letras tanto el moreno como el compadrito, los gringos (precursores del cocoliche), matones, y habitantes prototípicos del Buenos Aires de fin de siglo XIX.

Paralelamente a la difusión del arte circense a fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, se desarrollaron en la Ciudad de Buenos Aires artes escénicas relacionadas directamente con la corriente inmigratoria de fines del siglo XIX. Al respecto, Dubatti (2012) da cuenta de ciertas manifestaciones populares destinadas a un público compuesto en principio por inmigrantes y clases populares. En esas expresiones se incluía al sainete y la revista porteña, centradas en la figura del *capocómico* en un ambiente de constante evocación al clima y al lenguaje de cabaret (11-12). Podemos ubicar temporalmente a las producciones que se encuadran en el sainete en el período comprendido entre los años 1900 y 1930. En esta primera época, el sainete presentó en su poética formas cercanas a la comicidad, y sus personajes se construyeron en base a estereotipos de los inmigrantes (el tano, el turco, el gallego, el judío) rescatando giros y expresiones de lenguas y dialectos de origen (Suárez 2021, 5). Para algunos autores, en el sainete ya se observan formas más cercanas a lo que se conoce como humorismo. En principio su contenido se presenta, siguiendo a Dubatti, como "tragicómico" (2012, 17); no se trata de una tragedia individual sino social: la humanidad frente a las injusticias y las contradicciones de un sistema (Suárez 2021, 6). Dubatti plantea que, dentro de la clasificación que realiza del sainete, existe una que denomina *cómico-dramático*; en ella se alternan situaciones cómicas y melodramáticas o dramáticas, acentuando la problemática seria o grave, no reidera, que incluye la representación de la experiencia del dolor o de la muerte, aunque no en su dimensión trágica. En cambio "lo grotesco presentará una dimensión absurda y desgarradora inédita". (2012, 47). Uno de los máximos exponentes del grotesco criollo fue Armando Discépolo (1887-1971).

Hay un hecho particular que sucedió promediando la década del cuarenta del siglo XX y que resulta importante a los efectos del presente trabajo. Se trata de los cruces entre las artes del espectáculo, especialmente aquellas vinculadas con la cultura popular y que significaron también el paso de artistas de un escenario a otro. Ya hemos visto la relación entre el circo y el teatro a principios del siglo XX. También sucedía entre el teatro y el

cine. Promediando ese siglo, el medio que llamó la atención de las clases populares fue la radio. Allí se congregaba la familia para las radio comedias, el público femenino para el radioteatro y el masculino para los conciertos de las orquestas típicas o las transmisiones deportivas. Por esos años, la radio y el circo entraron en contacto. En la arena y el tablado del circo se representaban versiones teatrales de los radioteatros más populares (quizá todo un antecedente de lo que sucederá varias décadas después cuando las exitosas telecomedias o tiras sean llevadas a las salas de teatro). Pero también el radioteatro incorporaba obras del repertorio del circo criollo, e incluso a algunos actores que habían pasado por la arena. Si bien ya había sucedido con el desarrollo del cine, en la radio el *tecnovivio* desplazaba al *convivio*² propio de las escenas precedentes del circo y del teatro; pero, a su vez, la reproducción del sonido, gran parte en vivo, significó un elemento fundamental para establecer una nueva relación discursiva entre su *poiesis* (producción) y la expectación (Dubatti 2011, 318). La voz y sus características como el tono, volumen, ritmo, intensidad, timbre, el color, permiten la reconstrucción mental del cuerpo, del espacio, del movimiento; es decir que colaboran en la creación de escenarios sonoros. Con la radio se produce la aparición de nuevos géneros en la industria del entretenimiento; algunos, resultado de la combinación de producciones anteriores de otros escenarios, por ejemplo, el radioteatro y las radiocomedias. La expresividad y el trabajo corporal se circunscribían ahora al tratamiento de la voz, al *timing* y el equilibrio entre sonidos y silencios. La recreación del ambiente sonoro, por su parte, se llevó a cabo a partir de la creación del oficio de *ruidero*, persona que debía desarrollar primero su imaginación y creatividad, para pensar luego la forma de recrear escenas sonoras a partir de rudimentarios elementos cotidianos (tazas, vasos, papeles, cacerolas, etc.).

3. El lugar de inscripción de lo reidero en el discurso

Una particularidad de los artistas cómicos —especialmente durante el siglo XX y en el medio de una sociedad en la que los medios de comunicación ocupaban un lugar central— es la circulación de esos artistas por distintos espacios de expresión. Se trata de una risa situada en un contexto y tiempo específicos, en diálogo con enunciados reideros, y que trasunta el resultado de esa apropiación. En el caso particular de lo acontecido en la zona del Río de la Plata durante la primera mitad del siglo XX, se observa que los artistas cómicos que se consolidaron con la llegada de la televisión han desarrollado su actividad en distintos circuitos estéticos. Algunos de esos circuitos dan cuenta de recorridos como el circo y el teatro, el teatro y el cine, el teatro y la radio, la radio y la televisión, el teatro, el cine y la televisión, entre otros. En esos recorridos, el discurso de lo reidero supo materializarse sobre esas

² *Convivio* y *tecnovivio* son dos conceptos utilizados para dar cuenta de las especificidades de las mediaciones en el campo artístico-mediático: “el *tecnovivio* (como lo indica su nombre) se funda en la tecnología, depende absolutamente de ella. El término *con-vivio* se diferencia de *tecno-vivio* justamente en el prefijo de origen latino “con”, proveniente del “cum”, ligado a su vez al “sun/sum” griego (presente en bellas palabras *conviviales* como “simposio”). Si *convivio* expresa la idea de “vivir juntos” (reunidos territorialmente), *tecnovivio* implica vivir a través y en dependencia de las tecnologías” (Dubatti 2021, 318). Así el acontecimiento teatral estaría conformado por tres sub acontecimientos: el *convivio*, la *poiesis* corporal (proceso creativo), y la expectación (espacio del espectador).

superficies en la medida en que los actores circulaban entre un espacio y otro. Pero, ese circular, imprimió también determinadas marcas en la configuración discursiva resultante. Es decir, los artistas se fueron apropiando de algunas características del discurso y de su relación con ese espacio particular, y fueron transformando otras, propias de las características del medio. En efecto, si se recorta el discurso de un determinado actor cómico y se observa su producción, por ejemplo, en las telecomedias y programas cómicos en la década del sesenta en la Argentina (momento de gran auge de este tipo de género) podrán rastrearse en esas configuraciones huellas propias de otros espacios anteriores como el circo, el teatro, el cine o la radio. Apropiaciones que aparecen en la superficie a partir de la práctica discursiva de lo reidero. Para poder dar cuenta, explicar y ejemplificar algunas de esas marcas, proponemos observar, por un lado, algunas de las características generales que producen esas apropiaciones en el discurso reidero y, a partir de la observación y el recorte, detenernos en algunos tipos que responden a estabilizaciones estéticas y que dan cuenta de sus inscripciones. No se trata de una taxonomía completa.

Por motivos vinculados a la extensión de este trabajo, que es parte de una investigación más amplia, circunscribiremos a tres representantes de algunas de las líneas estéticas de lo reidero. En líneas generales pueden rastrearse, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, distintas estabilizaciones que dan cuenta de diferentes formas de buscar el efecto gracioso. Por ejemplo, por mencionar algunas, un grupo de actores y actrices constituyen una praxis discursiva basada en estereotipos y situaciones cotidianas; podemos denominar tentativamente a esta línea como *diáfana costumbrista*. Otro grupo desarrolla un estilo de tipo *grotesco-humorístico* que se basa, por ejemplo, en la constitución del monólogo de caracteres estereotípicos cristalizados —es el caso de Niní Marshall—; pero dentro de esta línea se encuentra también una subespecie que desarrolla el monólogo humorístico de carácter político, como Tato Bores. Finalmente, un estilo que se desarrollaba en el teatro ya a mediados de siglo encontrará en las décadas siguientes una gran expansión en la televisión y el cine: se trata del *grotesco picaresco*³.

Hay que destacar también que en el interior de cada una de esas líneas de lo reidero, suelen aparecer géneros, figuras y formas reideras como el monólogo, el sketch, la burla, la caricatura, la ironía, el chiste, el humor, etc. También suelen repetirse algunas de las inscripciones. No es la intención de este trabajo realizar un *racconto* de actores y actrices cómicas que desarrollaron su actividad en Buenos Aires a mediados del siglo pasado: sería esta una empresa imposible de abarcar. Nos proponemos, en cambio, detenernos en algunos de ellos para dar cuenta de las especificidades que

³ Evidentemente existen otras líneas reideras plausibles de observación. Por ejemplo, Landi (1992) destaca que en los sesenta se desarrolla una línea vinculada con el humor de provincia y basada en los chistes de transmisión oral. Uno de sus representantes más conocidos es Luis Landriscina. Y, a fines de esa década y bajo los efectos de un contexto vanguardista y de ruptura, se observa en el ámbito de los *café-concert* y el *under porteño*, un humor caracterizado como satírico y que se dirigía a una clase media y media alta. Entre sus representantes se encuentran Antonio Gasalla y Carlos Perciavale. El humor político de Tato Bores y el desarrollo del monólogo humorístico en su programa *Tato siempre en domingo* (1961-1970), ha sido abordado, entre otros, por Palacios (2010).

adquieren la forma de la comicidad en sus producciones a partir de ciertas marcas en el discurso de lo reidero. El recorte se circunscribe también al período en que la televisión ocupa un lugar importante en la construcción del imaginario social de los argentinos y permite el ascenso de actores y actrices cómicas que provenían de otros ámbitos como el teatro, la radio o el circo.

3.1. La risa popular

La *comicidad diáfana costumbrista* da cuenta de tópicos que figuran generalmente a un destinatario familiar. El grupo de actores y actrices cómicas que la conforman han pasado por espacios como el teatro y la radio, en su mayoría, y el circo y el cine en algunos casos. Atendiendo a alguna de sus especificidades, unos pocos realizaron sus primeros pasos construyendo un tipo reidero infantil —por ejemplo Olmedo con *El capitán Piluso* (1961-1964)— o infantil-familiar; —José Marrone, en cine *Alias Flequillo* (1963), en televisión *Los trabajos de Marrone* (1960-1963) y *El circo de Marrone* (1967-1972)— para luego especializarse en el tipo reidero *grotesco-picaresco* dirigido a un público adulto. Otra de las particularidades de esta línea es que en algunos casos, la responsabilidad de lo reidero recae sobre la figura de actores y actrices o capocómicos que muchas veces dan su nombre al programa como una marca o garantía (Balá, Biondi, Scaziotta, Calabro, Marrone, etc.); o sobre los elencos de comediantes que conforman un programa. Es el caso de *La Tuerca* (1965-1974): Nelly Láinez, Guido Gorgati, Vicente Rubino, Tino Pascali, Joe Rígoli, Dorita Burgos, etc.; o de *Telecómicos* (1960-1974): Mario Sapag, Julio López, Nelly Beltrán, entre otros. Por otra parte, el formato puede responder a la constitución de *sketches* como los nombrados, o a partir de una temática unitaria. Este último formato ha dado programas muy exitosos como *Los Campanelli* (1969-1974): Adolfo Linvel, Menchu Quesada, Edda Díaz, Santiago Bal, etc.

Si se focaliza la mirada en las biografías de actores y actrices cómicas del campo popular podrán encontrarse, en muchos casos, infancias signadas por algún tipo de incomodidad, pobreza, miseria, soledad, incompreensión, maltratos. Incomodidades que luego han servido, incluso, para transformarse en material de trabajo de la expresión artística de muchas de esas personalidades que se dedican al arte de lo reidero. Es el caso del actor cómico Pepe Biondi, entre otros, que desarrollaremos más adelante. Robert Escarpit (1972, 59) llega a plantear que la producción humorística encuentra una mayor inspiración en épocas desfavorables y sostiene que el exceso de *confort* intelectual y el optimismo parecen minar las condiciones de producción humorística. Siguiendo esta línea de pensamiento, Kaiser-Lenoir sostiene que:

El arte traduce la incertidumbre en la búsqueda de nuevas formas de reflejar al hombre y a la realidad (...) No es extraño entonces que la tendencia a la creación grotesca en el arte y en la literatura se acreciente en aquellos períodos de la historia cuando las sociedad se ha enfrentado a transiciones y cambios radicales y violentos, como resultado de los cuales el hombre ha caído en profundas crisis espirituales. (1977, 26-30).

Pero además de estas cuestiones, la expresión artística vinculada con lo reidero, parece un intento por recuperar jirones de ese momento único que es la infancia. Recuperar, restituir para uno y para los otros, ese espacio lúdico donde prevalecen las reglas del placer. Tomemos como ejemplo para graficarlo el caso del actor cómico Carlos Balá (1925-2022), quien convirtió a la ciudad de Buenos Aires en un gran escenario. Allí, sin proponérselo o al menos sin ser consciente de ello, puso a prueba diariamente y desde muy joven, lo que sería tiempo después parte de su repertorio. Como detalla Farfán (2022) en su biografía, el interior de los colectivos de la línea 39, una fiesta barrial de cumpleaños, un taller mecánico o las oficinas de su propio empleo en una imprenta funcionaron como partes de esa escenografía para medir el alcance y los efectos de determinadas bromas y experimentar acerca de sus límites. Por ese entonces, Balá no sabía ni tal vez imaginaba que terminaría realizando muchas de esas mismas bromas arriba de un escenario o en un estudio de televisión⁴. “Yo era un vago, me gustaba hacer reír y nada más” afirma (Farfán 2022, 87). De este caso, como de tantos otros, se desprende una invariante en la actuación del cómico popular: la permanencia del componente lúdico. El personaje del bromista que realiza la chanza escudado en cierta candidez o ingenuidad constituye el *ethos* (personificación o máscara) de este tipo de actor. Esta particularidad da cuenta de un momento histórico en el que un grupo de actores cómicos parecen marcar como origen esa vocación: “Lo que me unió siempre con Marrone —sostiene Balá— es el placer por hacer reír al prójimo. Lo podíamos hacer gratis en cualquier lado: en las calles, en el colectivo, en el barrio” (Farfán 2022, 205). También la observación le sirvió luego para la creación de personajes que, a partir de generalizaciones, transformaba en estereotipos; de este modo lograba un rápido reconocimiento e identificación en la instancia de expectación. La escucha atenta del modo de hablar del porteño, le representó el material para la creación de palabras, frases, latiguillos y gestos. El flequillo tan característico en Balá, el uso de los diminutivos (“Carlitos” Balá, “Pepitito” Marrone, por ejemplo), la actitud cándida o ingenua del cómico popular parecen hacer presente, figurar, el mundo de la infancia; un universo de juego, un lugar protegido (la carpa del circo) donde los hechos se resuelven de un modo previsible y repetitivo (base del funcionamiento del *sketch*), con un final generalmente feliz. El estilo reidero desarrollado por Balá lo lleva, por un lado a crear una galería de personajes de la realidad cotidiana (el hombre de Buenos Aires, la mamá y su hijo, el paisano Petronilo, el indeciso, el hombre que pasea a su perro invisible, Angueto) que responden a tipos generales. Pero también realiza interesantes juegos con el lenguaje —recreando los modos infantiles— que le sirven para crear frases que funcionan como un latiguillo (“¿Qué gusto tiene la sal?”, “Ya mismo y sin cambiar de andén”); palabras a las que se le agrega un sentido situacional (“Sumbudrule” para la burla, “Eaeapepé” como expresión identificatoria); o realizar transformaciones lingüísticas (“Lactántrico”). “La gente me pregunta cuándo se me ocurrió deformar mi lenguaje. Fue algo que se dio naturalmente. Creo que siempre lo hice, cambiar las palabras o inventar frases” (Farfán 2022,

4 Carlos Balá realiza, durante la década del 60, los siguientes ciclos televisivos: *Balabasadas*, *El soldado Balá*, *El clan de Balá* y *El Flequillo de Balá*. Y en la década del 70, *El circus show de Carlitos Balá*, *El circo mágico de Carlitos Balá* y *El show de Carlitos Balá*.

285). Recordemos que los inicios de Balá en la actividad artística están vinculados con la radio, en *La Revista dislocada* entre los años 1955-1958 en Radio Splendid.

Otro caso particular de un representante de esta línea es Pepe Biondi (1909-1975), quien ostenta el récord de uno de los mayores picos de *rating* en la televisión argentina. Con un estilo netamente familiar, el discurso reidero de Biondi da cuenta de referencias constantes al escenario circense. De hecho, debuta en el circo Anselmi a los siete años. En medio de una infancia de privaciones y malos tratos que le traerán luego graves problemas de salud, se desempeñó como acróbata hasta que logró abrirse para formar un dúo cómico con el actor apodado Dick (Bernardo Zalman Ber Dvorkin). En su programa televisivo, *Viendo a Biondi*, 1961-1969, realiza múltiples evocaciones que dan cuenta del estilo circense, especialmente la rutina de los payasos con cachetadas y caídas varias. Creador de personajes memorables (Pepe Curdeles, un abogado alcohólico; Narciso Bello, un ególatra; Pepe Galleta, un guapo de barrio) y latiguillos que circularon en el habla popular (“Patapúfete”, “¡Qué suerte para la desgracia!”. “¡Qué fenómeno!”), Biondi también supo incorporar recursos discursivos propios del medio televisivo. Nos referimos a la búsqueda del contacto entre el actor y el público. En la instancia de *poiesis* (producción), se establece una interacción entre el actor cómico en tanto enunciador y la cámara, en carácter de figura del destinatario en este nivel discursivo. Este procedimiento fue descrito oportunamente por Metz a propósito de los estudios sobre el cine. Allí detalla que el sujeto se transforma en espectador al identificar su modo de mirar al de la cámara (citado en Fraticelli 2023, 34). Por su parte, Carlón (2004) plantea que algo similar sucede en la televisión. Así se produce en el ámbito de las modalidades, un recorte que focaliza ya sea en algún gesto o expresión característica, en algún latiguillo, movimiento corporal o mirada impicante a cámara buscando la complicidad, como quien comenta una infidencia. A modo de ejemplo, Biondi solía salir de la escena enunciativa interna con la mirada, para habilitar una segunda escena enunciativa al figurar un destinatario espectador asimilado con la cámara. El gesto de ponerse la mano cerca de la boca para impedir que lo que diga sea escuchado en el nivel interno refuerza la idea de implicación e intimidad. Cabe destacar que el vínculo de complicidad o implicación que establece el cómico popular con el espectador resulta fundamental para el efecto reidero. De ahí la necesidad de figuración cuando este vínculo se encuentra mediado por la instancia *tecnovivial*. Balá realizaba este procedimiento de implicación, pero sin mirar a la cámara; es decir, que no habilitaba directamente el segundo nivel enunciativo, pero sí lo prefiguraba. Al realizar la acción que denominaba *sumbudrule* (a modo de cargada o mofa al colocar la mano por encima de la cabeza de aquel que es objeto de burla) incluye al espectador como testigo de la broma, dejando fuera al objeto —en este caso el actor burlado—. Este recurso propio del discurso televisivo es una transformación de lo realizado por algunos actores cómicos populares en la praxis teatral. En el caso del teatro, se encuentra respaldado por la situación de *convivio*. Allí el cómico suele establecer un diálogo ya sea espontáneo o guionado con el público (real o en carácter de destinatario si se encuentra prefigurado en el guión) en la instancia de expectación.

Biondi construía en su praxis reidera un *ethos* próximo al del payaso circense. Las rutinas de interacción con otros actores en una sucesión de cachetadas y caídas ampulosas y exageradas parecen recrear la arena del picadero circense. Los movimientos corporales dan cuenta de la caricatura que sirve para acentuar de modo exagerado la tipología del personaje. Por su parte, el estilo de esas creaciones, responde a estereotipos sociales cristalizados en un contexto bien definido de un Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX, figurado por guapos, o en donde la mujer ocupa roles sociales establecidos (el ama de casa, la suegra, la joven seductora).

Finalmente, resulta interesante también observar las marcas del recorrido artístico por distintos escenarios en el discurso reidero de Niní Marshall (1903-1996). Esta multifacética actriz, comedianta y guionista comenzó como redactora en medios gráficos. Sus artículos en la revista *Sintonía* fueron ganando popularidad y así llegó a la radio. Sus máximos logros los obtuvo en el cine en películas como *Cándida* (1939), *Hay que educar a Niní* (1940), *Yo quiero ser Bataclana* (1941) entre otras de una extensa filmografía. Encabezó programas en la televisión durante las décadas del 50 y del 60, y continuó en el teatro. En su discurso reidero se encuentran marcas que remiten al sainete y el grotesco criollo desarrollados en el primer punto. En efecto, Marshall construye sus personajes en base a estereotipos sociales de época en roles cristalizados y amplificadas bajo los efectos de la caricatura. Especialmente se focaliza en la figura del inmigrante y para ello se detiene en el habla y los dialectos utilizados por los españoles: “los ubica en la puerta del conventillo conversando con los vecinos” (Marsimian 2016, 60). Su estilo podría encuadrarse dentro de la parodia satírica con crítica social. Entre sus máximas creaciones se destacan: *Cándida* (una empleada doméstica española) y *Catita* (mujer de origen italiano que vive en un conventillo). Para el desarrollo de sus personajes solía utilizar la técnica del monólogo puesto en práctica, en su etapa radial, a través del contrapunto con el locutor y actor Juan Carlos Thorry. Este último hacía las veces de orientador en las desavenencias que se producían a partir de los malentendidos lingüísticos. Este esquema del contrapunto enunciativo de lo reidero (serio/gracioso, culto/inculto, irónico/inocente) es tradicional en la comicidad popular, tanto local como internacional. Ahora bien, más allá de ese primer nivel de lectura asociado a lo cómico y al chiste verbal, puede pensarse también en una segunda lectura en el discurso reidero de Niní Marshall. En efecto, y asimilándose ahora con las características del grotesco criollo desarrollado por Discépolo y explicado brevemente en el punto anterior, puede observarse en los textos donde la actriz desarrolla los personajes basados en los inmigrantes, la aspiración por alcanzar en este lugar del mundo un estándar de vida más elevado. Así se produce un juego enunciativo en dos niveles: uno interno a la diégesis, en el que se desarrolla la escena basada en el equívoco cómico; otro externo, entre ese enunciador discursivo y el enunciatario figurado en la expectación donde aparece el sentido humorístico (Suárez 2013). Un primer nivel entre el enunciador: “Catita que critica a la clase culta”; el enunciatario: “el interlocutor que critica a las Catitas”; y en un segundo nivel en el que ese discurso reidero radiofónico se presenta como enunciador y figura un enunciatario: “una tercera posición que, a distancia de los dos, observa su crítica y las

expone entrelazadas. Esta tercera posición parece contemplar, con mirada humorística y crítica, la lucha de clases como un enfrentamiento cultural” (Marsimian 2016, 68). Este recurso puede verse en el siguiente ejemplo:

(1)

Catita: *As noches...inaururai...inaururai...inaurari...*

Animador: ¡Catita cómo está de filarmónica!

Catita: No, lo que estoy es *musicala*. Anoche fui a un concierto.

Animador: ¡Ah!, ¡celebro que se le esté refinando el gusto! ¿Y qué tal estuvo?

Catita: Mire, sacando la música que es lo que arruina los conciertos, estuvo *ragio* porque nunca he visto un concierto con gente mejor vestida.

(“Concierto andante en moto”, citado en Marsimian (2016, 62)).

El contenido de ese discurso da cuenta tanto del contacto de los inmigrantes con la alta cultura local como de las aspiraciones que persiguen en la búsqueda de un estándar de vida más elevado. En el contrapunto, el *partenaire* se ubica desde el lugar de la superioridad y el inmigrante se defiende de lo que considera una agresión. Por ello sostenemos que, más allá de los chistes puntuales que contienen los monólogos, esta situación ubica el estilo reidero de Niní Marshall emparentado con el *grotesco humorístico*. Respecto a lo humorístico, Pirandello observa que “tenemos una representación cómica, pero de ella emana un sentimiento que nos impide reírnos o nos turba la risa ante la comicidad representada, nos la amarga. A través de lo cómico tenemos el sentimiento de lo contrario” (1994, 231). Por su parte, Pavis agrega que: “es grotesco todo aquello que resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño. Lo grotesco es visto como la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma” (1998, 227). Para su etapa cinematográfica, Marshall incorpora cuestiones vinculadas con el manejo corporal, las expresiones faciales en la que se destaca lo gestual, y el vestuario típico de las colectividades.

4. Consideraciones finales

En síntesis, toda forma de toma de la palabra establece un diálogo en la dinámica discursiva con los enunciados que le preceden y desencadenará, a su vez, otros como respuesta (Foucault 2005, 11). Estos postulados son planteados por Bajtín, quien entiende al discurso como un diálogo que se desarrolla en lo que él denomina el “gran tiempo” (Bubnova 2017, 68). Llevando entonces estos conceptos a nuestra área de investigación, podemos pensar el discurso de lo reidero como una praxis continua y dialogal. Un diálogo que se extiende en nuestro caso, según el recorte realizado, durante el siglo XX, a través de distintos escenarios, y en el que el sujeto social va incorporando elementos de los enunciados anteriores. Hemos visto cómo en el discurso de actores y actrices de mediados del siglo XX que desarrollaron su actividad en radio y televisión aparecen marcas de la praxis reidera de discursos producidos en otros escenarios en etapas anteriores. Así, pueden encontrarse marcas que refieren a tópicos como la identidad y la inmigración, que permiten construir el estereotipo caricaturesco del integrante de cierta colectividad, figura que aparece en el sainete

y en el grotesco criollo, y que reaparece en el discurso de Niní Marshall. O escenas circenses con las rutinas de los payasos en los capocómicos de la surgente televisión argentina de la década del sesenta, entre otros. En ese discurrir, la incorporación de los nuevos medios y los formatos que se crean a partir de estos permite también la transformación de elementos precedentes que resultan fundamentales para la praxis reidera, como los mecanismos de implicancia entre el enunciador cómico y el enunciatario figurado como el espectador.

Si bien el presente trabajo resulta un fragmento de una investigación mayor, la observación panorámica de la praxis del discurso de lo reidero permite, por un lado, distinguir algunos elementos que se transforman en invariantes de este fenómeno; y, por el otro, dar cuenta del modo en que esas apropiaciones se convierten en marcas que aparecen bien siguiendo una línea respecto de su precedente, o transformadas en la dinámica discursiva a partir de las especificidades que presentan los nuevos medios y escenarios.

Bibliografía

- » Aristóteles. 1994. *Poética*. México: Editores mexicanos unidos.
- » Bajtín, Mijaíl. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- » Bubnova, Tatiana. 2017. “Fundamenta degli incurabili: (Sobre el gran tiempo)”. *Bakhtiniana*, 12 (1): 65-74.
- » Carlón, Mario. 2004. *Sobre lo televisivo: dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía.
- » Castagnino, Raúl. 1969. *El circo criollo*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- » Cilento, Laura. 2005. “El circo y las formas parateatrales (1812-1835)”, “Compañías”, “La Pantomima”, “Espectáculo y Público”. En *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. I, El período de constitución (1700-1884)*, dirigido por Osvaldo Pellettieri, 244-263. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- » Dubatti, Jorge. 2011. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Ediciones Godot.
- » Dubatti, Jorge, 2012. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- » Dubatti, Jorge, 2021. “Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)”. *Avances* 30: 313-333.
- » Escarpit, Robert. 1972. *El humor*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Farfán, Esteban. 2022. *Carlitos Balá. Lo mejor de mi repertorio*. Buenos Aires: Galerna.
- » Foucault, Michel. 2005. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- » Fraticelli, Damián. 2019. *El ocaso triunfal de los programas cómicos. De Viendo a Biondi a Peter Capusotto y sus videos*. Buenos Aires: Teseo.
- » Fraticelli, Damián. 2023. *El humor hipermediático. Una nueva era de la mediatización reidera*. Buenos Aires: Teseo.
- » Kayser-Lenoir, Claudia. 1977. *El grotesco criollo: Estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Américas.
- » Landi, Oscar. 1992. *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente. Qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta
- » Marsimian, Silvina. 2016. *Lengua, radio, humor y censura. El caso Niní Marshall*. Buenos Aires: Biblos.
- » Mogliani, Laura. 2016. *Historia del circo en Buenos Aires. De los volatineros a la formación universitaria*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- » Palacios, Cristian. 2010. “La única Realidad es la Realidad. La proyección de la historia en los monólogos de Tato Bores”. En *Memorias del Bicentenario: discursos e ideologías*, dirigido por Graciana Vázquez Villanueva. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- » Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

- » Pirandello, Luigi. 1994. *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán.
- » Suárez, Bernardo. 2013. *Discurso humorístico. Una mirada desde la Polifonía enunciativa a los textos de Les Luthiers*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Suárez, Bernardo. 2021. "La deriva de lo cómico al humor en el grotesco criollo de las primeras décadas del siglo XX en Argentina". En *Actas V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, editado y compilado por Natacha Koss. Buenos Aires: Instituto Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » Traversa, Oscar. 2014. *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.