

EL RUMOR

DEL HUMOR



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

Ana B. Flores
(Coordinadora)

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

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1339-8

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

CDD 306.47



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

¿Un humor sin edad? Las fronteras de lo infantil en dos momentos históricos

María Florencia Ortiz¹

flortiz950@gmail.com

Resumen

En este trabajo nos vamos a referir a dos exponentes del humor que a primera vista sólo comparten el hecho de haber sido producidos en la ciudad de Córdoba. Nos referiremos con más detalle, en primer lugar a *Asomados y escondidos*, un programa de televisión para niños que se emitió por el 10, el canal de la Universidad Nacional de Córdoba, entre 1977 y 1978, en plena dictadura militar. En segundo lugar, vinculamos nuestra hipótesis con el humor de *Payasos en familia*, una obra de teatro que se presentó en nuestra ciudad en el 2011, fue interpretada por el grupo de Córdoba Impresentables teatro y dirigida por David Picotto. Se trata de una versión clown de una obra del teatro clásico rioplatense *En familia* escrita por Florencio Sánchez a comienzos del siglo veinte.

Es posible reconocer una línea de sentido que los conecta cuando nos valemos de categorías fronterizas para pensar qué funciona como humorístico en algunas producciones culturales; cuando pensamos que algunos de sus procedimientos se valen de operaciones propias de zonas culturales donde se producen intercambios, indefiniciones, préstamos y tráficos. En este caso, creemos que hay un tipo de humor que juega con los límites de lo infantil (en tanto construcción cultural cambiante), desafiando las normas y convenciones de lo racional (propias del discurso educativo, escolar y de los medios), apelando a lenguajes que trascienden lo verbal, lo incluyen y lo hacen dialogar con otros códigos artísticos y no artísticos. Lo infantil es tanto una tradición y una restricción, como una vía de acceso a una manera de pensar algunas leyes del mundo cotidiano y cercano al niño.

Palabras clave: infancia - humor - televisión - clown

¹ Especialista en Enseñanza de la Lengua y la Literatura (FFYH, UNC). Profesora adjunta a cargo de Enseñanza de la literatura, Profesorado de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.

Asomados y Escondidos fue un programa de televisión para niños que se emitió por el 10, el canal de la Universidad Nacional de Córdoba, entre 1977 y 1978, en plena dictadura militar. Este programa, que trataremos a continuación, era conducido por Carlos Martínez y Silvina Reinaudi y tenía como protagonista principal al Perrito Rito, un títere hecho de goma espuma, en un contexto de censura y represión, en el que la televisión infantil ofrecía una programación proveniente de la capital y series enlatadas². No han quedado registros de él, sin embargo *Rito* –interpretado por Reinaudi–, con su voz aguda y su carácter desfachatado, forma parte de la memoria de numerosos televidentes, quienes lo recuerdan como un entrañable personaje de la infancia.

Por otro lado, nos ocuparemos también de *Payasos en familia*, una obra de teatro que se presentó en nuestra ciudad en el 2011, fue interpretada por el grupo de Córdoba Impresentables teatro y dirigida por David Picotto. Se trata de una versión clown de una obra del teatro clásico rioplatense escrita por Florencio Sánchez a comienzos del siglo veinte. Una obra que a través de una desopilante puesta en escena, apelando al lenguaje payaso y la improvisación, recreó el texto de la clásica obra de Florencio Sánchez *En familia*, de comienzos del siglo XX.

Un programa televisivo para niños de la década del setenta y una obra de teatro para adultos contemporánea: dos momentos históricos diferentes, para públicos diferentes, en medios y soportes diferentes. ¿En qué pueden dialogar? Es posible reconocer una línea de sentido que los conecta cuando nos valemos de categorías fronterizas para pensar qué funciona como humorístico en algunas producciones culturales; cuando pensamos que algunos de sus procedimientos se valen de operaciones propias de zonas culturales donde se producen intercambios, indefiniciones, préstamos y tráficos.

² Los programas televisivos infantiles emitidos desde la capital en las décadas de 1960 y 1970 eran: dibujos animados (Disneylandia), series infantiles, telecomedias y programas infantiles propiamente dichos. Dentro de estos últimos, a su vez, se ofrecían dos tipos: “de entretenimiento” y didáctico. En el primer grupo, se incluyen *Las aventuras del capitán Piluso* (con Alberto Olmedo y Humberto Ortiz, desde 1961 hasta 1981), los programas de Carlitos Balá y *Titanes en el ring*. En el otro grupo se incluyen *Te veo veo*, conducido por Pipo Pescador y *La luna de Canela* (Dotro, Valeria, 1999).

En este caso, creemos que hay un tipo de humor que juega con los límites de lo infantil (en tanto construcción cultural cambiante), desafiando las normas y convenciones de lo racional, apelando a lenguajes que trascienden lo verbal, lo incluyen y lo hacen dialogar con otros códigos. Lo infantil es tanto una tradición y una restricción, como una vía de acceso a una manera de pensar algunas leyes del mundo cotidiano y cercano al niño. Ese otro, el niño como sujeto que no se deja atrapar ni domesticar, que sorprende y se desvía de lo esperable (en una representación modélica), es un territorio privilegiado para poner a prueba algunas ideas sobre las relaciones de asimetría y las maneras en que las normas sociales se transmiten y se reproducen. Es decir, para desnaturalizar las visiones estereotipadas sobre el largo proceso de interiorización de algunas de las pautas y convenciones sociales, que simplistamente suele asociarse exclusivamente a la niñez.

Esta lectura pretende poner foco en el humor de ambos para poner en dudas algunas de las etiquetas etarias que se le aplican a ciertas producciones culturales, en distintos momentos históricos. Nuestra perspectiva de estudio busca hacer dialogar ambas producciones, para intentar dar cuenta de procedimientos y lenguajes asociados a lo infantil, que entendemos forman parte de una cultura humorística rica y fértil en la producción de sentidos y de efectos. Nuestra intención al trazar esa línea de sentido que los comunica es poner en duda la diferencia a priori entre ambos: una para niños, la otra para adultos.

Televisión en dictadura: el camuflaje del humor

Durante un año y medio por la televisión cordobesa se emitió el programa para niños *Asomados y escondidos*, un nombre paradigmático para pensar en el humor como caparazón para la resistencia. Su transmisión se dio durante los años en los que el canal fue intervenido por el gobierno golpista y por lo tanto, las decisiones respecto de la programación pasaban por el ojo censor que cuidaba de mantener una ideología hegemónica, funcional al poder militar.

¿Cómo se explica esta aparente actitud permisiva del canal? Quizás fue un resabio de una fructífera etapa anterior en cuanto a producción de contenidos locales, en la que Canal 10 había ganado un subsidio internacional para llevar a cabo un programa infantil, por lo que se vio obligado a llamar a concurso para un programa infantil, aún en condiciones de intervención. En ese contexto, Reinaudi y Martínez, integrantes de la, compañía teatral El triángulo activos

protagonistas de una efervescente etapa para la cultura teatral y musical en esta ciudad, presentaron el proyecto que resultó ganador. En el tribunal estaban dos reconocidas especialistas en literatura infantil vinculadas con la universidad, Lucía Robledo y María Luisa Cresta de Leguizamón.

En el canal universitario, dos programas fueron los antecedentes de propuestas destinadas específicamente a los niños, en horario central. Estas dos experiencias pioneras permitieron que la tan “polémica” televisión, para ciertos sectores, le diera entrada al juego y a la ficción, los muñecos, la música y la actuación. Recordemos que en tanto medio masivo, era un fenómeno reciente³.

En 1963, en el segundo año del canal, se emitió *Hola Canela*, conducido por la joven locutora radial que ahora se sumaba a las recientes pantallas. Inauguraba un esquema de programa que alternaba juegos, canciones, sketches, bloques informativos y concursos para realizar actividades comunitarias, artísticas y de vida en la naturaleza. Al menos una vez a la semana, se representaba un cuento. Paralelamente, en la radio, realizaba el programa *Historias de Canela*. Los libretos de ambos eran escritos especialmente por Laura Devetach, una de las escritoras más influyentes en la literatura para niños de nuestro país desde aquellos años y hasta la actualidad. En total, escribió alrededor de 60 libretos televisivos y 30 radiales, en los cuales siempre estuvo presente “esa cosa un poco lírica y un poco crítica que Laura tiene, y que se resuelve muchas veces con humor. Un humor muy sutil, muy puesto en la sonoridad de las palabras, en el juego y en la poesía”, recuerda Canela ejerciendo memoria⁴.

Entre 1972 y 1973, *Pipirrulines* fue el segundo programa infantil que al poco tiempo se ganó la aceptación y la adhesión de su público, galardonado por un premio nacional. Se pasaba los días sábados al mediodía, en vivo (no han quedado grabaciones), y la totalidad de sus libretos,

³ En aquellos años, la televisión era ya un fenómeno popular, la mayoría de los hogares tenía un aparato y accedía a los canales de aire. La discusión sobre su carácter negativo y de “mala influencia” (que pervive hasta la actualidad) ya existía, se la tildaba de ser instrumento de colonización y dependencia, de escaso valor educativo. La televisión era vista como enemiga de la cultura libresca: “Los medios de comunicación masiva, producto de la sociedad de consumo, han trastocado la comunión que desde antaño existía entre el libro y el lector. El cine, la radio y la televisión y el audiovisual han desplazado –sin proponérselo– a la literatura como elemento vivencial”. Introducción de S. Itzcovich a la Antología de cuentos infantiles *Cuentos para leer y contar*, Librería Huemul, Buenos Aires, 1972.

⁴ Esta etapa se desarrolla en: “Los discos de Laura Devetach. Una historia con Canela”, de Mariano Medina y Florencia Ortiz en *Cedilij en vuelo*, publicación virtual del CEDILIJ de nov.- dic. de 2008, Córdoba, Argentina, disponible en: <http://www.cedilijweb.com.ar/SonidosDevetach.htm>.

alrededor de 60, también fueron escritos por Laura Devetach. En la puesta frente a las cámaras de este programa participaron un grupo de actores, titiriteros, músicos, escenógrafos y técnicos⁵.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, ¿quiénes eran Martínez y Reinaudi, estos dos jóvenes que en el contexto de agudización de la censura se embarcaban en un proyecto televisivo para niños, retomando aquellas experiencias? Silvina Reinaudi había participado como constructora y realizadora de los muñecos de *Pipirrulines*; así como también de los muñecos de la obra teatral *El paloliso*. Había incursionado en el teatro infantil también como actriz, en la compañía El gato descalzo, haciendo café concert y participado del ambiente de la creación colectiva. Había hecho algunas incursiones en la carrera de Derecho y en Letras Modernas y había trabajado en la sección de cultura de la Municipalidad de Córdoba.

Carlos Martínez, había estudiado Bellas Artes y tenía una rica experiencia desde muy joven, en teatro independiente como actor (había formado parte del Grupo La chispa), compositor y también como músico. Cuando comenzó con *Asomados y Escondidos* venía de representar obras de teatro político, en distintos países de Latinoamérica, cosechando experiencias en todos los rubros vinculados al teatro, la actuación, la composición y la dirección. También había participado en la realización de cortometrajes.

Los dos habían tenido relación en distintos momentos de sus vidas con el maestro de los títeres, Javier Villafañe. Silvina, porque su padre había sido amigo personal y había conocido sus obras personalmente en su histórica carreta La Andariega. Y Carlos porque en su gira por Latinoamérica, hizo talleres con él. Pero, también, ambos se habían nutrido de ese ambiente artístico de la Córdoba de los años sesenta y setenta, participando activamente de ese caldo de cultivos de experiencias que había dado como frutos a Canto Popular, los LTL y La Chispa. Silvina se había formado con otros maestros titiriteros de Córdoba: Alberto Cebreiro y los hermanos Di Mauro.

Ambos habían sido activos protagonistas de un ambiente teatral renovador, el llamado “nuevo teatro cordobés”⁶, en un clima de creatividad que tenía un marcado espíritu de búsqueda estética impregnado de los ideales revolucionarios y de espíritu de época.

⁵ Según el documento titulado “Programa Pipirrulines –Canal 10, SRT– Respuesta al memorándum del departamento cultural”, escrito alrededor de fines del año 1972, este equipo estaba integrado por: Laura Devetach, José Belotti, Graciela Mengarelli, Daniel Giménez, Alberto Cebreiro, Horacio Acosta y Ricardo Rud.

La propuesta televisiva de esta pareja fue creciendo y otros actores cordobeses se fueron sumando al dúo inicial (Coco Santillán y “el negro” Hugo Gramajo). Durante el año y medio que duró al aire *Asomados y Escondidos*, este equipo de valientes artistas hicieron posible una ficción que recreaba un clima de cotidianeidad, de barrio, de juego y de infancia, recuperando algunos de los postulados de aquellos años anteriores que hacían del arte una vía para sumar a los niños en un proyecto para renovar la sociedad⁷.

Manos con guantes en bastidor verde. Aparece otras con movimientos locos, y manos con guantes la detienen. Se arma un títere y luego manos sacan a otro. Ambos bailan hasta que las manos le indican algo. Sacan un cartel lo dan vuelta y luego manos se lo llevan. Luego el mismo juego con otro y sacan un tercero. Cuando han terminado queda el cartel “Producciones S.R.T”. Los muñecos convierten el cartel en otra cosa y salen (Libreto del quinto programa, sin fecha precisa, año 1977).

El fragmento anterior, tomado del libreto del quinto programa, ilustra el segmento inicial: una escena que duraba apenas un par de minutos, en la que unas manos aparecían tras un retablo y sugerían alguna situación con un objeto (una flor, una maceta, una caja, un ponchito) a manera de adelanto de lo que iba a ocurrir en ese capítulo. Se disputaban el objeto, armaban o desarmaban un títere, cambiaban algo de lugar, insinuaban emociones o conflictos, pero no había palabras, todo era mímica, objetos y movimientos. Durante esta breve escena, sólo se veían de a una las placas: “Ahora”, “vienen”, “los títeres”; la última, de marco de cierre del segmento y al mismo tiempo de

⁶ S. Patrignoni y L. Fobbio recuperaron esta denominación propuesta por Minero (1996), para referirse a un importante movimiento y renovación de la escena cordobesa para niños, “un tipo de teatro nuevo, libertario y comprometido con el contexto local e internacional”, atravesado por la dictadura, estrechamente ligado a la Universidad Nacional de Córdoba. Este destacado estudio aporta a una comprensión profunda del fenómeno y analiza en particular la producción teatral de los LTL (Libre Teatro Libre), Los Saltimbanquis, Grupo Bochinché, el TEUC (Departamento de Arte Escénico y Teatro Estable de la Universidad de Córdoba). En: *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica* (2010), Recovecos, Córdoba.

⁷ El programa se emitió una vez por semana, los días viernes, en el horario de las 19 y luego a las 18:30. Gracias a la generosidad de Silvina Reinaudi y de Carlos Martínez, disponemos de fotocopias de los libretos escritos a máquina (los originales estaban algunos en buen estado y otros deteriorados por el paso del tiempo). No se conservan archivos fílmicos, ya que el programa se emitía en vivo y no se grababa.

apertura del programa, decía “Producciones S.R.T”. Durante el año y medio esta sección fue variando el juego de su contenido, dentro del mismo esquema. La música principal que acompañaba esta escena era el concierto para mandolina de Vivaldi. Música clásica, ágil y dinámica, en la que el agudo sonido de la mandolina (cuerdas) sobresale del resto de los instrumentos (violines y violas) y se destaca una melodía acentuada y ascendente, que se hace cada vez más aguda, con mucho ritmo (*allegro* era la sección que se reproducía en este segmento inicial). El volumen de esta parte del concierto va *in crescendo*, los arpeggios parecen dibujar los sonidos a medida que se repiten. Movimientos y música que convertían a ese marco de la ficción propio de la televisión, a los créditos, en un guiño a la curiosidad del espectador. Música, manos y mímica (un lenguaje despegado de la univocidad de ciertos discursos oficiales del momento) invitaban al espectador a ver algo entretenido y divertido, nada solemne.

El personaje principal, el *Perrito Rito* (títere que manejaba Silvina Reinaudi), interactuaba permanentemente con dos compañeros que vivían con él: el gusano y la pulga, dos títeres pequeños, manejados con varillas. El primero de ellos no hablaba, sino que emitía sonidos (silbaba, se reía, estornudaba) y se expresaba a partir de los movimientos de su cuerpo: asintiendo, negando, apareciendo y desapareciendo repentinamente de escena, pero nunca usaba palabras. La pulga sí hablaba, pero lo hacía en un idioma propio, tipo “Tarzán” (sintaxis reducida al mínimo), pero con la particularidad de que sus palabras terminaban en “em”: “Diarem, riquen diariam” (mientras se come un periódico).

Carlos Martínez, titiritero y actor, era también uno de los principales interlocutores de los tres títeres anteriores y con gran ductilidad interpretaba simultáneamente diversos personajes cambiando las voces, actuando o manejando títeres. Entre ellos la vecina *Pochi*, la perrita de la que *Rito* estaba enamorado y quien era su perdición. Quedaba embelesado por ella y lograr su consentimiento era, en definitiva, el motor de la mayoría de las acciones.

La presencia de la figura del titiritero en cámara, desmontando la ficción dentro de la misma ficción, recuperaba una de las modalidades que había desarrollado el “nuevo teatro cordobés para niños”. Este recurso del que también participaba Reinaudi se exploró de diferentes maneras y en forma permanente y apuntaba a transgredir la convención propia del teatro de objetos y de muñecos, en las que el titiritero está detrás del retablo y no se lo ve.

Entre los roles que interpretaba Carlos, se combinaban los propios de los adultos y los infantiles; las diversas escenas giraban en torno a conflictos ponían en juego distintas formas de ejercer la autoridad con los niños: principalmente aquellas acciones que orientan la demarcación permanente de los límites y las normas en todos los órdenes de la vida cotidiana. Las acciones de la vida diaria connotaban un rasgo de aventura, los personajes se hacían bromas entre ellos permanentemente y desafiaban o resistían mandatos aparentemente simples: como el de bañarse todos los días, tener la casa ordenada, tirar la basura en el tacho, ordenar, etcétera⁸. La aventura también hacía referencia a lo que sucedía durante el proceso de producción de la ficción y la posibilidad de detener y modificar lo previsto por el libreto: se jugaba con ese salto de niveles, entre la autoridad de lo prescripto y lo que hacían los personajes, lo que hacía de la improvisación un lenguaje propio de los títeres y una identidad infantil (resistirse también a lo previsto por un “autor”). El libreto representaba un deber ser, en el marco de la ficción, y en este caso, se desdibujaba ese mandato como parte de un juego al que los personajes se veían habilitados a conocer y a proponer.

Otros personajes vinculados con roles adultos fueron: el Cartero, *Doña Urraca*, la Maestra Olguita, Don Cacho el diariero, el Vecino y otros. La escenografía (cartones dibujados a mano por los mismos artistas, cajas y una gran cantidad de objetos hechos *ad hoc*) tenía un gran poder de síntesis. Recreaba situaciones propias de un contexto barrial y del interior de una casa: una mesa, una ventana con una maceta y una flor, un zapato en la ventana, un escritorio con una máquina de escribir, un fuentón con agua, la sogá de la ropa, el banco de la plaza, las veredas.

Analizaremos un fragmento del guión del primer programa para ilustrar algunos aspectos relacionados con el predominio de una acción y un dinamismo en el que los gags breves y los diálogos entre los personajes daban lugar al absurdo, la sorpresa y principalmente el juego.

⁸ El discurso de la higiene y el aseo personal era un tópico recurrente en el discurso oficial de tipo conservador. Numerosos manuales de la época se referían a estas acciones reforzando este “valor” de la sociedad que asociaba ciudadanía a hábitos de higiene, moralizando esta relación. En este sentido, se relaciona con dos vectores, “modernización y disciplinamiento”, propios del discurso militar hegemónico, en el ámbito educativo y en los medios (Guitelman, 2006).

En el primer programa⁹, la cámara comienza enfocando una ventana grande con dos macetas. Se escuchan los ronquidos de Rito e inmediatamente la voz del titiritero llamándolo porque tiene que salir al aire: “el programa ya empezó”, le dice. Rito duerme adentro de una valija y después del llamado, se asoma y pregunta: “¿qué programa?” (mirando a la cámara). Titriritero hace varios intentos para que Rito se despierte, lo asusta diciéndole que si no se levanta la gente se va a aburrir y apagará el televisor. Y Rito responde: “Y bueno, que la apaguen, ¡así sigo durmiendo!”. “Está bien, pero vos qué vas a hacer, ¿acaso el único que trabaja soy yo?”. Rito finalmente sale de su valija y responde el pedido presentando al televidente “su mundo”: su ventana, su casa, sus macetas, sus flores y su barrio.

La siguiente escena gira en torno al gusano que abre la ventana de su casa-zapato para limpiarla y luego Rito, ante la insinuación de la Pochi que le ha dicho que su casa está sucia, “me parece que hace un mes que se viene olvidando de limpiar... y usted, ¿no sabe que la gente que tiene la casa sucia como la suya, se enferma?”. Para congraciarse con ella, comienza a tirar cosas por la ventana (cucharones, latas, un sombrero y otras cosas ridículas) pero una cacerola cae en la cabeza de su enamorada. Titriritero le trae un tacho y le cuenta que a la basura hay que tirarla ahí adentro. Rito responde: “Viste, gusano, culpa tuya, además de limpiar, ahora tengo que guardar la basura”. Mientras tanto, Rito sigue contando cómo surgió su barrio, quiénes lo transitan (pasa el camión de la basura, pasa un cartero). De repente aparece enojada la perrita Pochi con la cacerola y le reprocha a Rito que es un maleducado, que se la tiró por la cabeza y se va muy enojada.

El gusano se ríe escandalosamente y Rito le dice: “De qué te reís, gusano, no te rías más, mirá que te tiro el zapato a la calle, ah, ¿no me creés? ¡Mirá que lo hago! ¡Así! (le tira el zapato por la ventana), ¿y ahora qué decís? ¡Mirá cómo me río! (risa forzada) ¡¡jua, jua, jua!! El gusano se larga a llorar, Rito se conmueve y llora también, con un llanto forzado y la situación se arregla cuando Rito súbitamente dice: “Gusano, los hombres no lloran”. (Lloran a dúo). Se inmuniza la situación cuando súbitamente dice: “Bueno está bien, voy a traer tu zapato”.

El perrito reproduce permanentemente esa cadena de autoridad que él vive contra sí como arbitraria y ante la cual reacciona sin ningún temor y con mucho ingenio para transgredir los límites y, al mismo tiempo, restaurar el orden. Rito reproduce con el gusano los mandatos que se

⁹ *Asomados y Escondidos*, “Libreto de un Primer Programa”, Teatro de Títeres El triángulo, (S/D) Archivos personales de Silvina Reinaudi. Fecha aproximada: Junio de 1977.

vierten sobre él; le hace saber su condición de inferioridad: es débil, chiquito e inofensivo, “da asco” (así le dice), vive en un zapato y no sabe hablar ni defenderse. La mayoría de las situaciones de la vida cotidiana que protagoniza Rito se resuelven con la marcha atrás de sus propios atropellos sobre el gusano; pero mientras tanto el humor se ha ocupado de escenificar esos atropellos. A través de diálogos y escenas en las que el títere confronta con el titiritero y se descarga sobre el gusanito, se pone en clave de muñecos un tipo de situaciones donde el ejercicio del poder sobre el más pequeño se reproduce hasta el absurdo, con marchas y contramarchas.

En ese juego con los límites, no hay moralinas; la resolución de los conflictos está más vinculada al descubrimiento de ese *otro* que interpela y que habita la diferencia en su corporalidad, en su lenguaje, sus códigos, etc. El poder, el autoritarismo, la crítica a las normas y a su arbitrariedad, la crítica a los roles femeninos y masculinos, a los buenos modales, a las normas de higiene, la explotación laboral, la desacralización de temas religiosos, la crítica a la sumisión a las reglas disciplinarias, son solo algunos de los temas que indirectamente, en escenas de la vida cotidiana y en el marco de “un juego de niños” que también involucró a los adultos, dieron unidad a los capítulos.

Los dos artistas que conducían el programa recordaron en una entrevista que en ocasión de vísperas de la navidad de 1977, se hizo una función en vivo¹⁰. El título del capítulo era: “No asesinen las malas palabras”. El Titiritero le prohibía decir a Rito la palabra “moco”. La prohibición era el tema de ese capítulo, frente a un grupo numeroso de niños, las autoridades del canal y el Cardenal Monseñor Primatesta. Luego de un pesebre viviente, durante la obra Rito cantó: “Esta noche es Nochebuena y mañana es Navidad, y el que no tenga pan dulce, por pobre se joderá”. “Ahí viene la vaca por el callejón trayendo la leche para ese chico dios”.

Detrás de ese aparente error, en el que un títere hace un giro inesperado y le cambia la letra del original villancico, se modifica el sentido al tradicional villancico, dejando entrever la otra cara de ese relato (la pobreza de ese “chico Dios”). La escena sigue su clima festivo de cántico colectivo y popular, pero queda a la vista y al mismo tiempo agazapada una mirada crítica e irreverente hacia uno de los personajes simbólicos más sagrados en el contexto de una ciudad católica y conservadora, bajo un régimen militar.

¹⁰ Entrevista personal realizada a Carlos Martínez y Silvina Reinaudi, el 3 de febrero de 2011, en Buenos Aires.

Asomados y Escondidos fue creciendo e incorporando a otros actores en el elenco. El público le dio el apoyo y ganó una gran popularidad mientras estuvo en el aire. La nota distintiva del programa fue que acentuó un rasgo de los personajes que encarnaban los niños (títeres: dos perritos [Rito y Pochi], un gusano y una pulga): la rebeldía. Asimismo, los adultos también eran protagonistas de una mirada renovadora de estas situaciones. Esta apuesta estaba fuertemente emparentada con la actitud crítica que se había gestado en numerosas expresiones artísticas y culturales de aquellos años previos al golpe. Las autoridades del canal no tardaron demasiado en advertir el costado crítico de este aparentemente ingenuo programa. Al día siguiente que secuestraron al hermano de Silvina Reinaudi en 1978, *Asomados y Escondidos* fue dado de baja en la programación.

¿Cómo fue posible que por un canal de aire que llegaba a una gran población infantil de la ciudad de Córdoba un títere de goma espuma encarnara la resistencia contra el mundo adulto, en contraste con la imagen del niño “modelo” que otros medios imponían? ¿Cómo fue posible que un programa de producción local enfrentara en el plano de lo ficcional a un sistema autoritario, refiriendo indirectamente la arbitrariedad de ciertas normas sociales del contexto? ¿Cómo se explica que por las grietas de los aparatos disciplinadores por excelencia del poder militar (los medios masivos) se formaran vasos comunicantes con aquellas producciones que en los años anteriores al golpe abrieron una vía de conexión del mundo adulto con el mundo de los intereses y de la cultura de los niños y al mismo tiempo contribuyeron a diluir los límites de los universos simbólicos de “lo infantil” y lo “adulto”?

Creemos que el humor —en los diálogos, los movimientos escénicos, el manejo de los objetos y del resto de los lenguajes artísticos que se conjugaban frente a cámara— fue un camuflaje que hizo posible la continuidad de lo que se venía desarrollando desde hacía una década en Córdoba en materia de propuestas artísticas para niños y había sido víctima del golpe de Estado. Tenían en común el manejo ecléctico y la “contaminación” productiva entre lenguajes artísticos, el cruce de registros y por sobre todo la riqueza de las fuentes de las que se valían: la literatura infantil (los clásicos y las renovaciones de los años sesenta y setenta), las tradiciones del humor en el cine y en el teatro, el folklore, la música, entre otras.

Si tenemos en cuenta los estudios sobre los programas cómicos de la televisión argentina¹¹, *Asomados y Escondidos* no entraría en las periodizaciones propuestas, principalmente por pertenecer al rubro “infantil”. Sin embargo, desde una perspectiva que estudia específicamente lo cómico en televisión, podemos reconocer algunas coincidencias propias del lenguaje televisivo y su modo de producir sentidos.

El programa que aquí estudiamos fue emitido en vivo; esta modalidad fue un condicionante técnico que afectó la recepción y los modos de producir sentidos. Por un lado, la imposibilidad de grabar los programas obstaculizó la edición de las escenas, lo que descartaba, por ejemplo, la inclusión de flash backs y otros recursos del cine y de los programas grabados y editados. Pero, por otro lado, esa situación favoreció un tipo de experiencia en la recepción de los televidentes que recuperaba, en clave “asomada y escondida”, el modo de comunicación propio del teatro para niños.

“La representación del directo televisivo es al mismo tiempo presentación, lo que le otorga a sus referentes un estatuto más real que los representados en el cine y el grabado televisivo, pero menos real que los que conforman las prácticas sociales” (Fratlicelli, 2012). En el contexto de los años del miedo y el terror, la reclusión en los hogares fue sinónimo de supervivencia, una manera de guarecerse. En ese hábitat de relativa protección que produce la televisión al funcionar en el interior de las casas, fue posible un tipo de experiencia que retomaba lo teatral aunque en otro sentido: habitar el mismo presente, aunque no el mismo espacio (como en el convivio teatral¹², Dubatti). Quienes veían por la pantalla del canal 10 al perrito Rito, sabían que él estaba ahí presente, lo sentían/veían vivo, hablando y moviéndose, mirándolos cuando el personaje miraba a la cámara. Este efecto del “directo televisivo” contribuyó con la identificación de los niños, ya que daba la sensación de tenerlo al personaje ficcional actuando y mirando al televidente muy cerca.

Por otro lado, su condición de directo televisivo hacía que lo imprevisible actuara como componente importante en el guión, lo que le daba cabida a las improvisaciones de los artistas, así

¹¹ Damián Fraticelli investiga la historia de los programas cómicos en Argentina (2012).

¹² “El acontecimiento convivial. Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. “se produce la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo”” (Dubatti, 2005).

como a una narración condicionada por lo sintagmático: el final cada capítulo dejaba abierto el comienzo del siguiente (insinuando algún elemento o situación).

Todos estos elementos que hemos señalado contribuyeron a un programa televisivo para niños que ofrecía una visión desenfadada de la infancia y dejaba atrás la imagen idealizada del niño –de los manuales, del Billiken, de algunos cuentos–, para rescatar lo indómito de su identidad como paradigma de “lo otro”, asumiendo la asimetría constitutiva de la relación adulto-niño como una distancia cultural desde otras dimensiones simbólicas y estéticas. El humor, que apelaba a diversos lenguajes, y los combinaba de manera que se hacía difícil reducirlos a una comprensión unívoca, fue la operación general que no solo permitió la legitimación del juego, de la poética de la imaginación y de la fantasía, sino principalmente la representación de la rebeldía infantil como bastión de la libertad. Es decir, un humorismo que ponía en primer lugar el aspecto más político de su función social: el que lo liga a la libertad.

A manera de cierre

En el lenguaje del clown contemporáneo de *Payasos en familia*, asistimos a una experiencia que nos recuerda a algunas de las reacciones del Perrito Rito ante las normas, en aquel programa televisivo: la irreverencia. En esta obra de teatro cordobesa, el juego de poder se desnaturaliza apenas entramos a la sala, aún antes. Los espectadores de esta obra suelen dar un paso en falso si no están previamente advertidos del juego al que son invitados desde un primer momento, ya que para entrar en la sala se deben resignar a aceptar una de las dos opciones: frente a escena o detrás de escena. La primera sensación que le asalta a un espectador “común” es que el destino le jugó una pasada: desde el momento que pagó la entrada, empieza a hacerse preguntas y a dudar: ¿veré otra obra, la misma, una parte? ¿Qué me estaré perdiendo?

El folleto le previene al espectador que se trata de una versión de *En familia*, de Florencio Sánchez; sin embargo, la cuota realista que promete la reminiscencia del texto original, se da de “narices” contra una escenografía que apenas es un biombo con unos dibujos y algunos pocos trastos desmesuradamente pequeños. La careta payasa de esta versión no demora en arrojarle diálogos plagados de lamentos de una madre, los reclamos de un padre, las culpas de un hermano, los caprichos de una hermana, las buenas intenciones de una nuera. Pero por las grietas del guión

de base y entre la austeridad del mobiliario, se va asomando un lenguaje otro, a contramano, improvisado, hecho cuerpo propio en cada payaso, cargado del aquí y el ahora que hace que el público se sienta en comunidad con ellos.

El conflicto de la obra es del orden de la miseria a la que han llegado los personajes y la desgracia a la que se dirigen; sin embargo, se invierte el efecto buscado por aquel teatro que aún creía en la distancia ejemplificadora y aleccionadora. Esta singular versión cuestiona el sistema lógico que la engendró; por lo que el fracaso no es motivo de angustia, sino de risa. El humor que caracteriza a esta obra está cargado de la emotividad y el desparpajo de un mundo menos disciplinado, como el que viven los niños en algunas situaciones de juego. Así, ofrece al espectador una sensación de estar adentro de ese juego, en el que es posible olvidar por una hora y media el mundo previsible y adulto al que pertenecemos, poniéndole cuerpo, movimiento y palabras al peso de lo real.

La primera sonrisa que esbozamos cuando recién llegamos al mundo, es un hecho histórico en nuestras vidas y por lo tanto muy festejado por nuestros padres. Es una señal de reconocimiento y de interacción con los otros; nos hace pensar que se trata de un momento difícil de definir pero que podríamos esbozar como una felicidad que acaso vamos perdiendo a medida que cumplimos años. Se trataría de un estado asociado al placer, lejos de la conciencia del mundo al que nos ha tocado llegar. Esa sonrisa se irá transformando en risa, a medida que nos “sujetamos” a las normas sociales que indefectiblemente nos llevarán a la adultez. Ese enigmático proceso suele ser pensado como un camino lineal, que va dejando atrás las experiencias que vivimos como niños.

Cuando nos detenemos en la cultura de la infancia (principalmente en su desarrollo más comercial) solemos creer que se trata de un universo que ya hemos abandonado, gracias a que somos adultos pensantes y serios: algo lejano, menor, predecible y apresable racionalmente. Sin embargo, más allá de la experiencia de los sujetos en relación a dicha etapa de la vida, es en esa zona donde crece un tipo de humorismo que atenta contra las etiquetas de la edad y hace de la niñez un territorio indómito, donde habita algo inapresable desde el punto de vista del sentido unívoco. Donde es posible una manera de pensar el mundo que desborda lo que hemos construido como el conocimiento racional, comprensible y que no se limita a decirle algo a los niños, sino que integra un patrimonio que no respeta edades: el de la cultura humorística.

La distancia entre estas dos producciones es a todas luces muy grande: las separan cuarenta años de diferencia; fueron pensadas para dos públicos de diferentes edades; dos lenguajes que comparen lo escénico, pero uno en pantalla, el otro en vivo. Durante su análisis he pensado en que en ciertos procedimientos que se ligan con el cuerpo y con el absurdo, se hace posible un vínculo, una vuelta a la experiencia infantil por la vía del absurdo, lo indomable de su lógica y un tercer aspecto que resulta central.

Asomados y Escondidos y *Payasos en familia* hicieron posible experiencias placenteras, en las que la risa y el juego –el ADN de lo infantil– fueron el principal vertebrador del resto de las tradiciones. Macedonio Fernández, el reconocido escritor, en su ensayo *Para una teoría de la humorística*¹³ desarrolló ideas claves para pensar aquello que se juega en los bordes del sentido. Allí criticó las teorías del humor elaboradas por sus predecesores porque explicaban el mecanismo psicológico, la técnica o el procedimiento de lo cómico, pero no el signo afectivo que es lo que caracteriza a la risa. Para él la felicidad es lo esencial de estos sucesos, la naturaleza del signo afectivo del placer cómico. Para pensar en un humor que no reconoce edades, retomo algunos de sus aportes para seguir pensando en la hipótesis de nuestro trabajo: la unión de hedonismo, actitud lúdica y absurdo, como vías para abolir la causalidad, el tiempo y el espacio. “Hacer tambalear la razón, romper el condicionamiento lógico que regula el universo y limita el espíritu, permite “libreposibilidad” a la vida” (Cortina, 1972: pp 37 a 45).

Bibliografía

Benjamin, Walter (1989) *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Carli, Sandra (2006-2007) “Notas para pensar la infancia en la Argentina. Figuras de la historia reciente”. En revista *El monitor de la educación*, N.º 10, Revista del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, Argentina.

¹³ “Incorporada como sección de *Papeles de Recienvenido y continuación de la Nada*, edición 1944 y no republicada en la edición 1967” en: Flores, Ana (2009: 16).

Cortina, María Teresa (1972) “De humorismo a la metafísica: El zapallo que se hizo cosmos”, Boletín del Instituto de Literatura, La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, N.º 32, 1972, pp 37 a 45.

Cresta de Leguizamón, M. Luisa (1984) *El niño, la literatura infantil y los medios de comunicación masivos*, Plus Ultra, Buenos Aires.

Devetach, Laura (1991) *Oficio de palabrera*, Colihue, Buenos Aires.

Díaz Rönner, M. A (2000) “Literatura infantil: de “menor” a “mayor””, en Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen 11, Emecé Editores, Buenos Aires.

(1996) “Breve historia de una pasión argentina: la literatura para niños”. En revista *La Mancha*, N.º 1, julio, Buenos Aires.

Dorfman, A y Mattelart, A (1986) *Para leer al pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Dotro, Valeria (1999) “Televisión infantil y construcción del niño televidente entre 1960 y 1990. Del Capitán Piluso a Chiquititas” en Carli, S. (dir/comp.), *Estudios sobre comunicación, educación y cultura. Una mirada a las transformaciones recientes de la Argentina*, Stella/La Crujía, Buenos Aires.

Dubatti, Jorge (2005) “Cultura teatral y convivio”. En revista *Conjunto*, N.º 136, Casa de las Américas, Cuba. Disponible en: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>

Fobbio, Laura (2010) “El nuevo teatro cordobés y el niño como espectador activo”. En revista *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N.º 11, Año 6, julio, UBA, Buenos Aires. Disponible en:

<http://www.telondefondo.org/home.php>

(2009):“El nuevo teatro para niños del Libre Teatro Libre: juego, crítica, humor y transgresión”, en Actas del VI Encuentro Interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas/2009, CIFYH, SECYT, UNC. Disponible en: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro>

Flores, Ana Beatriz et al (2009) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Ferreyra Editor, Córdoba.

Fratlicelli, Damián (2012): “Lo cómico, el directo y la ficción. Las modalidades de enunciación de los programas cómicos en vivo”. En *Imagofagia. Revista de la Asociación argentina de estudios del cine y audiovisual*, N.º 5, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Invernizzi, H- Gociol, J (2003) *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Eudeba, Buenos Aires.

Guitelman, Paula (2006) *La infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken*. Prometeo Libros, Buenos Aires.

Larrosa, Jorge (2000) "El enigma de la infancia" en *Pedagogía Profana*. Ediciones Novedades, Educativas, Buenos Aires.

Lypp, María (s/d): “Origen y función de la risa en la literatura infantil”, en Colección clave sobre historia, crítica y teoría literaria infantil Banco del Libro, s/d, Caracas.

Montes, Graciela y Machado, Ana María (2003) *Literatura infantil. Creación, censura y resistencia*. Sudamericana, Buenos Aires.

Montes, Graciela (1990) *El corral de la infancia. Acerca de los grandes, los chicos y las palabras*. Libros del Quirquincho, Buenos Aires.

Pujol, Sergio (2002) *La década rebelde. Los años sesenta en la Argentina*. Emecé, Buenos Aires.

Moreira, Cristina (2007) “La voz del clown: cóctel de letras”, en Pelletieri Osvaldo *Huellas escénicas*, Galerna, Buenos Aires.