



Triada de lo risible en la televisión uruguaya de los años 90:

Un análisis sobre *Decalegrón*, *Plop!* y *El Show del Mediodía* en la
televisión uruguaya de los años 90.



Trabajo Final de Grado presentado para obtener el título de Licenciada en
Comunicación.

Valentina Gutiérrez

Tutor: Fernando Rius

Montevideo 2024

El Tribunal docente, integrado por los abajo firmantes, aprueba el trabajo final de grado:

Título:

Estudiante/s:

Carrera:

Calificación:

Tribunal:

Prof.

Prof.

Prof.

Fecha:

Índice

Introducción	4
Marco Teórico	10
- Transformaciones en la televisión	10
- Herramientas metodológicas	11
- Lo risible	13
- Antecedentes temáticos	16
Metodología	17
- Delimitación del campo y unidad de análisis	17
- Categorías de análisis	18
- Técnicas de investigación	20
Análisis	23
- Risas en off	23
- Mirada a cámara	33
- Verificación de los resultados mediante la representación del espacio	43
Conclusiones	47
Bibliografía	50
- Obras consultadas	50
- Sitios web consultados	50
- Referencias bibliográficas	51
Anexo	52
- Tabla de listado de sketches	52
<i>Decalegrón, programa A</i>	52
<i>Plop!, programa B</i>	55
<i>El show del mediodía, programa C</i>	57
- Fichas de Análisis	59
<i>Decalegrón</i>	59
<i>Plop!</i>	60
<i>El Show del Mediodía</i>	61
- Tablas de resultados	62
Risas en off	62
Mirada a cámara	63

Introducción

Quien fuera a realizar un trámite hoy día, podría identificarse con la frase “lo que me mata es la burocracia”; no obstante, si esta persona era un habitual espectador de televisión abierta en los años 90, podría reconocer este *catchphrase* de Piedra Buena, personaje cómico que estuvo con constancia en las pantallas televisivas de Uruguay durante esta década. Es que en aquellos años, grandes elencos ofrecían en la televisión abierta uruguaya una gran variedad de programas cómicos¹, de producción nacional e importados. En paralelo, las maneras de producir programas televisivos y las prácticas de su consumo padecían importantes cambios.

Con la multiplicación de los servicios de streaming y la popularización de otros formatos como el podcast, la televisión se encuentra lejos de ser lo que alguna vez fue; no obstante, los cambios operados hasta la actualidad han sido paulatinos y se han manifestado de diversas maneras.

A mediados de la década de los 70 y principio de los años 80, la televisión, que había comenzado como un dispositivo enfocado (y en muchas oportunidades limitado) a enseñar el mundo, muta para aproximarse hacia lo espectacular. La proliferación de los canales, y por lo tanto la expansión de la oferta televisiva, va de la mano un importante giro en el discurso televisivo. Aunque sin eliminarlo, la televisión se desentiende paulatinamente de su discurso centrado en un espectador uniforme, sin conocimiento (aparente) sobre el mundo exterior, para concentrarse en hablar de sí misma, a espectadores diversificados. Con esta transformación discursiva, los géneros se amalgaman y la distinción entre lo real y lo ficcional se hace aún más difícil de percibir.

Esto, considerablemente simplificado, es lo que Umberto Eco (1987) define como el paso de la Paleo Televisión a la Neo Televisión. Para la década de los 90, esta nueva manera de hacer televisión está consolidada y es la predominante. En la televisión uruguaya, no obstante, este cambio está en pleno auge.

Aunque no es la única causa detrás de este transformación, la invención de la televisión por cable forma parte de las razones que suscitan esta reconfiguración discursiva². En Uruguay, sus primeras apariciones ocurren recién en 1991 en algunas localidades del interior del país, año en el que se realizan los primeros llamados para conceder su explotación. En Montevideo estos se convocan en 1993. Pese a estos primeros pasos, la televisión para abonados no se estableció en el país hasta avanzada la década, en 1995. Esta invención significó un aumento en la oferta de programas de televisión internacionales, ahora el espectador tenía acceso a una multiplicidad de canales, y naturalizó aún más su consumo televisivo. Por otra parte, estos nuevos programas reflejaban, en muchas oportunidades, la transformación discursiva que mencionamos con anterioridad, e influyen en la producción nacional. El pasaje de una televisión uruguaya centrada exclusivamente en las prácticas de la Paleo Televisión, a las innovaciones discursivas de la Neo Televisión, se encontraba en su auge. Sánchez confirma

¹ Los programas cómicos son aquellos que se componen (casi por completo) por una seguidilla de escenas ficticias o sketches. En algunas oportunidades, poseen un conductor que guía e introduce al espectador de una escena a otra.

² En la década de los 80 aparecen también otras tecnologías que acentúan este cambio, como la televisión a color o el videocasete. Además, tenemos en cuenta que esta transformación discursiva no comienza repentinamente en esta década, sino que prolifera a partir de prácticas existentes desde los primeros años de la televisión.

este estado de transición cuando menciona las variantes que pueden encontrarse en la televisión uruguaya, incluso con la continuidad de formatos de producción televisivos más tradicionales; “estos rasgos de la neotelevisión —hibridación de géneros y autorreferencialidad— se manifestaron en las pantallas de los canales nacionales en los noventa, tanto en los programas importados como en algunas decisiones de producción nacional” (2016, pág. 119).

Más aún, la televisión de los años 90 se ve afectada por otro gran suceso: la irrupción de Internet. Con esta tecnología se abre una nueva etapa de cambios en el discurso televisivo, hito que, según señalan algunos autores, supera lo expuesto por Eco. Uno de ellos, Scolari (2008), acuñó un nuevo concepto para la televisión de finales de los años 90 y los años 2000, *Hipertelevisión*, donde el traspaso de los límites del universo televisivo es aún mayor. La televisión replica discursos de otros dispositivos más modernos y desdibuja casi por completo los márgenes entre lo real y lo ficticio. Con todo, la internet no se introdujo en la televisión uruguaya hasta fines de los años 90 y comenzada la década de los 2000.

En este marco de innovaciones técnicas y transformaciones mediáticas, la propuesta televisiva de los canales de televisión abierta uruguayos continuaba con sus tradicionales géneros, entre ellos el género de lo risible ficcional³. Programas como *El Show de Benny Hill*, *El Chavo* o *Mr. Bean* presentaban gags humorísticos de golpe y porrazo⁴. Incluían además, en el caso de *El Show de Benny Hill*, humor de vodevil, y en cuanto a *Mr. Bean*, situaciones de comedia surrealista. No eran los únicos con esta propuesta de lo risible centrada en el humor visual de golpe y porrazo. Caricaturas como *El Coyote* y *el Correcaminos* eran emitidas por televisión abierta y se generaron bloques dedicados a la transmisión de caricaturas icónicas, como es el caso de Tom y Jerry en *El Club de Tom y Jerry*⁵. Por otra parte, se pueden encontrar ejemplos de *sitcoms* como *Alf*, *La Niñera* o *Arnold*, o películas de comedia; Saeta Canal 10 retoma la emisión de las películas de *Cantinflas* y surgen filmes, hoy títulos clásicos del cine de comedia americano de fin de siglo como *Mi pobre angelito* y *Cambio de hábito*. Además, a la importación habitual de programas cómicos argentinos como *Calabromas*, se incorporaba un programa diferente donde la risa se basa en otros recursos y se llega a transgredir ciertos límites: *Videomatch*.

¿Qué sucedía con la producción nacional? Al igual que en décadas anteriores, los programas cómicos ocupaban una importante cuota de la producción de programas de la televisión abierta uruguaya. La década de los 90 fue sin embargo, una de las de mayor volumen en cuanto a producción nacional del género risible ficticio.

³ Dada la amplia discusión respecto a la definición de los géneros televisivos, y en cuanto a la diferenciación entre lo cómico y lo humorístico (proveniente incluso de otras disciplinas como la literatura), extrapolamos el término que utiliza Damián Fraticelli para englobar aquellos programas televisivos que se dedican a lo risible. Por otra parte, el lector notará de ahora en más la frecuencia de los términos “risible” o “reidero”, esto también es heredado de Fraticelli. Como vemos en la sección del marco teórico, en este trabajo se plantea una distinción entre el chiste, lo cómico y el humor, como maneras específicas de generar lo risible. Para englobar todas estas formas, el autor emplea esta propuesta semántica generada por Oscar Traversa (2009) (Fraticelli, 2023, pág. 27). Por risible entonces debe entenderse “un vasto dominio semiótico que incluye lo cómico, el humor, el chiste, la parodia, (...), es decir, todo aquello que puede producir risa” (Fraticelli, 2019, pág. 10).

⁴ En cuanto a los subgéneros, dado que solo son mencionados para aportar contexto a nuestro objeto de estudio, respetamos las denominaciones genéricas de los mismos.

⁵ Programa conducido por Alejandro Camino, producido y emitido por Saeta Canal 10.

Tres programas en particular comparten, en sus inicios, algunas aristas. En los comienzos de la televisión uruguaya, existió un programa cómico de gran relevancia, *Telecataplum*⁶. En 1967, un grupo de actores decidió deslindarse de la producción, que finaliza sus transmisiones ese mismo año. Así comienzan a realizar una serie de programas cómicos, no solo en Uruguay, sino también en Argentina y Chile. En 1977, crean *Decalegrón*, programa cómico que se transmitirá por Saeta Canal 10 hasta 2001. Su elenco estaba conformado por actores con amplia trayectoria y otros actores que tenían su primera experiencia en este programa.

Si bien el ciclo de *Telecataplum* había culminado, de forma residual continuaba en las pantallas de Teledoce Canal 12, primero con *Recordando a Telecataplum*, luego con una segunda etapa con parte de la producción y elenco original, así como con nuevos actores. La iniciativa desencadena en una novedosa propuesta televisiva que comienza sus emisiones en 1987 y continúa también hasta 2001: *Plop!*.

Existía otro programa contemporáneo a *Telecataplum*, *El show del mediodía*. Se trata de una propuesta mixta, cómica y de entretenimiento, enfocadas en sus comienzos en juegos con participación del público, para luego incorporar, cada vez con más frecuencia, sketches. Uno de sus conductores y principales actores, Cacho de la Cruz⁷, participó en algunos sketches de *Telecataplum*. La crisis energética de los años 70 significó un breve cese del horario de transmisión de *El show del mediodía*, pero se podría decir que sus emisiones se mantuvieron casi ininterrumpidamente hasta 2008.

Estos eran sólo algunos de los programas cómicos de producción local existentes en los años 90⁸; sin embargo, se destacan por ser los únicos que comienzan sus emisiones previamente (o justo en los inicios) a las transformaciones de la Neo Televisión en Uruguay y que perduran hasta el preludio del siguiente cambio discursivo, la disrupción del internet. *Decalegrón*, *Plop!* y *El Show del Mediodía*, no solo partían de un punto en común respecto a la generación de lo risible, sino que también se distinguían por su permanencia en la pantalla, con emisiones en horario central durante casi 15 años. Como resultado, los tres fueron contemporáneos a los cambios discursivos que hemos visto. Por consiguiente, uno de los períodos con mayor producción nacional de lo risible, coincide con una de las principales transformaciones en el discurso televisivo. Es de preguntarse cómo influyó este coexistir en sus maneras de generar lo risible televisivo; ¿desarrollaron sketches con diégesis⁹ similares? Más aún; ¿repercutió este contexto de transformación discursiva en los programas cómicos? ¿Acoplaron sus maneras de generar lo risible con los cambios discursivos de este período? Y si lo hicieron, ¿coincidieron en estos cambios?

Partimos de la premisa de que estas transformaciones discursivas pueden observarse en los programas cómicos, y que por lo tanto, sí existieron ciertas líneas de relacionamiento entre los

⁶ *Telecataplum* fue el primer programa cómico producido por la televisión uruguaya (Teledoce Canal 12) y marcó las líneas de lo risible de las siguientes propuestas. Como todos los programas de esos primeros años, se realizaba casi por completo en vivo, por lo que cuando comenzó a exportarse a la televisión argentina, gran parte del elenco viajaba una vez por semana a Buenos Aires para su filmación.

⁷ Reconocido actor, comediante y presentador de origen argentino, que desarrolló casi toda su carrera artística en Uruguay. Es una de las personalidades referentes de Teledoce Canal 12, lugar donde comenzó su vínculo profesional con la televisión en *El Show del Mediodía*.

⁸ Uno de los más recordados, luego de los mencionados, fue *Gastos Comunes*.

⁹ Entendida de acuerdo a la concepción de Gerard Genette, “universo espacio-temporal que el relato refiere o donde la historia se desarrolla” (AA.VV, 1985, pág. 143).

contenidos propuestos por *Decalegrón*, *Plop!* y *El show del mediodía*. Es el centro de esta investigación encontrar dicha relación.

En 2013, en el marco de sus trabajos de doctorado, Fraticelli publica un artículo que marca un claro antecedente para abordar este problema¹⁰. En orden de categorizar las manifestaciones de lo risible en la televisión argentina, el autor realiza un análisis sobre las transformaciones en la generación de lo risible en los programas cómicos producidos en ese país, que contempla los cambios discursivos en el dispositivo televisivo. Delimita tres momentos: *Paleo Humor*, *Neo Humor* y *Humor Post-televisivo*¹¹. Cada uno marca su inicio en una década en particular. En el caso del *Paleo Humor* son los años 60, para el *Neo Humor* los años 80 y en cuanto al *Humor Post-televisivo*, los años 90.

Desde sus comienzos, la producción y emisión de programas cómicos en Uruguay y Argentina han estado emparentadas, con actores que cruzan a la vecina orilla para realizar un programa casi idéntico al del país de origen o, posteriormente, con la transmisión diversificada, a canales de ambos países. Podemos decir que hay grandes similitudes en la producción de los programas cómicos uruguayos y argentinos de estas décadas. Expuesta esta semejanza, es factible explorar la relación de estos tres programas cómicos uruguayos de los años 90, a través de las categorías presentadas por Fraticelli. Nos disponemos a analizar el fenómeno semiótico de la *enunciación*¹² televisual de cada uno de estos programas para identificar sus maneras de generar lo risible y abordar su relacionamiento.

Hemos mencionado que el autor marca el comienzo del *Humor Post-televisivo* en la década de los 90. Por ello es factible ahondar en la relación entre *Decalegrón*, *Plop!* y *El show del mediodía*, preguntándonos si sus respectivos mecanismos de producción de lo risible se identifican con la *enunciación* del *Humor Post-Televisivo*, y atender a la correspondencia

¹⁰ Nos referimos a "Una periodización de los programas cómicos: *Paleo*, *Neo* y *Humor Post-televisivo*", artículo expuesto en la sección de marco teórico.

¹¹ En 2019, el autor publica el libro *El ocaso triunfal de los programas cómicos. De Viendo a Biondi a Peter Capusotto y sus videos*, donde actualiza el nombre de estas categorías a humor clásico, humor moderno y humor posmoderno. Con la excepción de que en esta oportunidad agrega un elemento de análisis, la caricaturización (no tratado en esta investigación), estas se corresponden con los contenidos expuestos en "Una periodización de los programas cómicos: *Paleo*, *Neo* y *Humor Post-televisivo*". Fraticelli justifica esta variación por la oportunidad de diálogo que estos nuevos nombres habilitan con otras categorías de igual nombre en otros campos de estudio. En este sentido, optamos por mantener la primera denominación, dada la facilidad para relacionar *Paleo Humor*, *Neo Humor* y *Humor Post-televisivo*, con los conceptos abordados para determinar las diferentes etapas discursivas de la televisión. Recientemente, 2023, Fraticelli publica un nuevo libro que estudia lo risible en el contexto de la hipermediación. Como resultado, fusiona las dos últimas categorías (aquí entendidas como *Neo Humor* y *Humor Post-televisivo*) para agregar una nueva a su tríada: humor hipermediático. Este cambio, sin embargo, no anula sus anteriores categorías, dado que tal como dice Mario Carlón en el prefacio de *El humor hipermediático. Una nueva era de la mediatización reidera*, "no es porque su opción anterior haya sido incorrecta, sino porque nos encontramos en otro momento histórico" (2023, pág. 16).

¹² Para observar el desarrollo de lo risible en los programas cómicos argentinos, Fraticelli se propone abordar su objeto de estudio desde sus transformaciones enunciativas. La *enunciación*, es por tanto un concepto en torno al cual gira su análisis y como tal es que lo traemos a nuestro trabajo. Se entiende por *enunciación* al "efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico" (Steimberg, 1994, pág. 48 y 49). En este sentido supone entonces una cualidad de hipotética, es decir, no es lo producido efectivamente en el acto de comunicación (Fraticelli, 2013). Esto se refleja en lo expuesto por Maingueneau (1980), quien destaca la complejidad de definir la *enunciación* y trae a autores como Émile Benveniste en un intento de reunir los factores que la componen. En definitiva, en el presente trabajo se entiende por *enunciación* a la instancia donde se puede ver reflejada la intención del enunciatario, su relación con el enunciatario y las actitudes de por medio. Se diferencia del *enunciado*, que se identifica como la puesta en palabras producto de la *enunciación*, la cual comprende factores más contextuales y relacionados a las maneras de los interlocutores.

de su inicio con el período abordado en este trabajo. Sin embargo, si tenemos en cuenta el panorama que propone Sánchez (2016) respecto a la televisión uruguaya de dicha década, apreciamos que ésta se ubicaba en una etapa anterior a las transformaciones predominantes que sufría la televisión a nivel global en los años 90.

Si, como hemos visto, los cambios respecto del pasaje de la Paleo Televisión a la Neo Televisión no estaban consolidados, por el contrario, aún se encontraban en proceso, y tanto *Decalegrón* como *Plop!* y *El show del mediodía* fueron programas cómicos con trayectoria sumergidos en este período de transformación discursiva, es posible deducir su relacionamiento posicionándonos en una etapa anterior al Humor Post-televisivo, es decir, desde el Neo Humor. Entendemos que mediante la comparación de la materialización de este cambio discursivo de la televisión en la enunciación de cada uno de estos programas cómicos, podremos identificar puntos de relacionamiento entre ellos. Nos preguntamos entonces:

¿Es la producción de lo risible en estos tres programas cómicos uruguayos de los años 90 Neo Humor, contrario a lo esperado para su época?

A raíz de esta interrogante principal surgen preguntas específicas como: ¿cuáles fueron las escenas enunciativas¹³ desarrolladas en cada programa cómico, en relación a la tríada planteada por Fraticelli? ¿Predomina una modalidad enunciativa¹⁴ en cada programa? ¿Presentan estos tres programas similitudes en sus escenas enunciativas en el marco de esta clasificación?

El objetivo de este trabajo es analizar la enunciación puesta en práctica por estos tres programas cómicos, enfocándonos en la década de los 90, a través de las modalidades enunciativas que distingue Fraticelli para cada momento (Paleo Humor, Neo Humor y Humor Post-televisivo). De esta manera, se podrá identificar si se corresponden con lo expuesto por Fraticelli o si por el contrario siguen su propia temporalidad.

Para conseguir este objetivo, es pertinente profundizar en el análisis de la generación de lo risible en estos programas cómicos, a través del estudio de las escenas enunciativas elaboradas en cada uno de los sketches que los conforman, para identificar a su vez la existencia (o no) de ciertos rasgos predominantes y/o reiterativos en el conjunto. Así se podrá corroborar la similitud (o no) de estas enunciaciones preponderantes con las enunciaciones propuestas por Fraticelli como identificativas para cada momento. Además, con esta información podremos comparar las relaciones que se dan entre la enunciación de cada

¹³ Por este término, también extrapolado desde el trabajo de Fraticelli, se entiende la disposición particular que tiene cada parte involucrada en la enunciación a lo largo del segmento a estudiar. Designa las situaciones de los enunciativos, enunciatarios y su relacionamiento en lo risible, a partir de traspasar las escenas comunicativas de lo risible propuestas por Freud a lo mediático y atender su particular desarrollo. Abordaremos este procedimiento en el antecedente “Lo risible en los programas cómicos. Una tipología del chiste, lo cómico, la chanza y el humor televisivos” en la página 13.

¹⁴ Por modalidad enunciativa se entiende a aquellos arquetipos que han sido generados por Fraticelli, en orden de identificar y agrupar las particularidades de la enunciación de los diferentes programas cómicos argentinos. Cada categoría presentada se corresponde con una modalidad enunciativa. Como resultado, en el presente trabajo, este concepto no parte de la teoría de la enunciación, sino de la definición coloquial de modalidad. Aunque sí nos referimos a una manera y actitud características en la que se plantea la enunciación, no nos abstenemos a las modalidades declarativa, interrogativa, imperativa y exclamativa (Maingueneau, 1980).

programa cómico y las categorías de Fraticelli, en orden de encontrar semejanzas entre las diferentes articulaciones.

En este trabajo, por lo tanto, nos limitamos a estudiar los programas cómicos desde la dimensión enunciativa. Se dejan de lado otros abordajes como el retórico y el temático, así como el sociológico y político¹⁵.

Abstenernos a este enfoque es posible dado la existencia de anteriores trabajos sobre la televisión uruguaya que han buscado rearmar el panorama histórico¹⁶. El archivo de programas es reducido en Uruguay, lo que explica, en parte, a la escasa investigación en esta área. No obstante, debido a la invención y expansión de las redes sociales, hoy es posible acceder a fragmentos de la antigua programación de la televisión nacional¹⁷.

Gracias a estos antecedentes que han reconstruido el paisaje de la televisión uruguaya y el repertorio de archivos en internet, es viable, más aún pertinente, comenzar a indagar más en profundidad el cómo y el porqué de la producción de programas de la televisión nacional.

Hasta el momento, los programas cómicos se han abordado desde el punto de vista histórico, lo que relega a lo risible en pos de lo cronológico, para destacar la importante presencia de este género en la televisión uruguaya. Esto omite, por lo tanto, los posibles cambios que sufrieron los programas cómicos frente a transformaciones discursivas como las que hemos mencionado en este trabajo. Partir desde la enunciación propia de los programas cómicos uruguayos, no sólo contribuirá a entender el cambio que significó para el género de lo risible ficcional el pasaje de la Paleo Televisión a la Neo Televisión, sino que puede ser un puntapié para atender estas transformaciones discursivas en programas uruguayos de otros géneros.

Dada las características del marco en el que esta investigación se realiza¹⁸, no se agota la amplitud que podría adquirir el análisis. No obstante, es una puerta para futuras investigaciones que permitan una recolección de archivos aún más exhaustiva, una mayor profundidad analítica, y/o una expansión temporal que pueda tratar otras transformaciones discursivas, como la intervención del internet, en detalle. Además, el presente análisis puede ser un antecedente para observar el estado de lo risible (o su falta) en la televisión uruguaya actual.

¿Por qué abordar una temática que parece tan desconectada con la actualidad, con lo que es la televisión y lo risible hoy día? Bueno, en palabras de Carlón: “solo si logramos captar mejor la diferencia con el momento anterior, estaremos en condiciones de comprender nuestra contemporaneidad” (2023, pág. 17)¹⁹.

¹⁵ Comprendemos que estos abordajes igual forman parte del análisis, dado que configuran, en última instancia, los programas cómicos estudiados. No es posible aislar por completo a nuestro objeto de estudio de todo otro rasgo que no sea la enunciación, es más, sería contraproducente a la investigación. Lo temático, lo político (entre otros), siempre están implicados de manera implícita en el análisis, pero no son el foco principal de este trabajo.

¹⁶ El lector puede remitirse a trabajos como *Ayer te vi. Crónica de la televisión uruguaya*, libro de Luis Prats publicado en 2009, o el ya mencionado artículo de Rosario Sánchez.

¹⁷ Cuentas como *Uruguay Nostalgia TV* o *Placas Tv Uruguay*, comparten de manera continúa antiguos fragmentos de programas, promociones y publicidades de canales abiertos de la televisión uruguaya. Véase en: <https://www.facebook.com/people/Uruguay-Nostalgia-TV/100063696242865/> y <https://x.com/placastvuruguay>.

¹⁸ Se trata de un trabajo final de grado.

¹⁹ Esta cita es tomada del prefacio que realiza Mario Carlón para el ya mencionado libro de Fraticelli, *El Humor Hipermediático. Una nueva era de la mediatización reidera*.

Marco Teórico

En orden de responder nuestras principales interrogantes, tomamos una serie de trabajos que han servido como marco desde el cual abordar nuestra investigación. En ellos se presentan conceptos y sistemas de categorías en función de los cuales examinar y entender lo televisivo así como lo risible, así como ejemplos de análisis con objetos de estudio similares.

- Transformaciones en la televisión

En primer lugar, traemos a colación al ya mencionado Umberto Eco y su libro *Semiologia quotidiana*, cuya edición argentina se publica en 1987 (un año después de su primera versión traducida al español), titulada: *La estrategia de la ilusión*. Dentro del capítulo “TV: La transparencia perdida”, aborda los cambios que significa el pasaje de la Paleo Televisión a la Neo Televisión. Lo principal es que la televisión ha dejado de concentrar su atención en mostrar lo que acontece en el mundo, con una pretendida indiferencia respecto de las elecciones que esto conlleva, para ponerse como centro de su discurso y exhibir cómo se constituye ese acto de mostrar. Con este fin, expone los artefactos que se utilizan para realizar la transmisión, aunque en muchas oportunidades estos no sean los que realmente se emplean en esa tarea.

En esta transformación, entran temáticas como la dicotomía entre la realidad y la ficción, cuya variación en los enunciados televisivos pone de manifiesto el cambio discursivo en la televisión. Ésta deja de preocuparse por producir enunciados cuyos hechos sean verdaderos y otorga una mayor relevancia a la veracidad del acto en sí de la enunciación. La diferenciación entre enunciados veraces y ficticios pasa a ser intrascendente, porque “aun admitiendo que se esté en situación de establecer la distinción, ésta pierde valor respecto a las estrategias que estos programas llevan a efecto para sostener la autenticidad del acto de enunciación” (Eco, 1987, pág. 206). Eco entiende que dicha alteración en el foco de la dicotomía puede comprenderse a través del recurso televisivo de la mirada a cámara y la mutación de sus usos.

Todo esto afecta a la construcción del espectador, que deja de tener un contacto aparentemente transparente con el exterior a través de la televisión y se traslada a una delimitación consigo mismo en el dispositivo. Dado que la televisión pasa de enfocarse en mostrar algo distinto y lejano, para enseñarse a sí misma y sus procesos, exhibe también a su espectador. De manera que el televidente se encuentra no solo frente al aparato sino evidenciado en el mismo (Eco, 1987, pág. 218).

Como trabajo, éste, que analiza la existencia de estos cambios y transformaciones en los programas cómicos, entender los rasgos de este giro en el foco de la dicotomía entre la realidad y la ficción, así como el rol de la mirada a cámara y el lugar del espectador, es de gran utilidad para la investigación.

¿Cómo se desarrolla esto en la televisión uruguaya? En “La televisión de los noventa en Uruguay: un paisaje en movimiento”, un artículo publicado en 2016 por la también ya mencionada autora Rosario Sánchez, se dedica una sección al crescendo de la Neo Televisión en Uruguay. Aun cuando este trabajo se plantea como un mapeo general de todo lo que

sucedía con predominancia en la televisión uruguaya de los años 90, significa un aporte metodológico y contextual para nuestro análisis, dado que enumera las diferentes características discursivas que se pueden distinguir como Neo Televisión, con reparo en la especificidad uruguaya. Entre ellas encontramos algunas de las abordadas por Eco (1987), como la hibridación de los géneros o más relevante aún, el cambio en la construcción del espectador. También menciona los comienzos del internet, pero los anticipa como transformaciones que, si bien son aún más radicales respecto a las maneras de producir y ver televisión, no comienzan hasta finales de la década de los 90 (Sánchez, 2016, pág. 120). En definitiva, este artículo nos permite contextualizar el desarrollo de la Neo Televisión en las escenas enunciativas de los programas cómicos uruguayos. Supone tanto un antecedente metodológico como uno temático inmediato.

- Herramientas metodológicas

Con el fin de acercarnos a nuestro objeto de estudio y, por consiguiente, llegar a conclusiones que nos permitan responder nuestras interrogantes, requerimos de herramientas metodológicas a fin de descomponer y recomponer este objeto. Para esto tuvimos en cuenta dos libros de los autores Francesco Casetti y Federico di Chio.

Por una parte, *Cómo analizar un film* (1991), donde se exponen diferentes metodologías para poder abordar el film como objeto de estudio. Optamos por dos de ellas, los componentes cinematográficos (enfocándonos en la lingüisticidad del film²⁰ y su relación con los códigos), y la comunicación *del y en* el film, a partir de las cuales pudimos construir nuestras categorías de análisis. Dado que trabajamos dentro de la dimensión enunciativa, entendemos congruente generar nuestras herramientas metodológicas desde estas estrategias de análisis.

Respecto al primero, tomamos sólo los códigos sonoros, a los que oportunamente ampliamos en la sección de metodología. Es pertinente detenernos en la noción de código que se utiliza en este trabajo. Casetti y di Chio presentan el término desde la fusión de tres acepciones:

- a) correlacional, un sistema de correspondencias donde cada elemento equivale o le corresponde a un dato;
- b) acumulativo, un stock de señales dotadas de sentido; y
- c) institucional, un conjunto de normas de comportamiento que aseguran al remitente y al destinatario operar sobre un mismo terreno (1991, pág. 72). Es a partir de esta propuesta que generamos nuestra primera categoría de análisis.

En cuanto a los aspectos comunicativos del film, Casetti y di Chio retoman la idea de que el texto filmico no es sólo un objeto que se transmite, sino un espacio que permite y condiciona la comunicación misma (1991, pág. 219). Desde esta perspectiva, se puede observar las condiciones de comunicación preestablecidas en el texto filmico, incluso cuando

²⁰ Desde la perspectiva lingüística, autores como Mitry, entienden al film como lenguaje cinematográfico debido a la particularidad del montaje. La concatenación de cada imagen con su anterior y su posterior, tienen como resultado la generación de relaciones de significación entre ellas (López, 2018, pág. 96). En esta investigación, la lingüisticidad del film emerge sólo debido a la utilidad metodológica que suponen los códigos filmicos, identificados por Casetti y di Chio como una de las estrategias a partir de las cuales se puede desarrollar esa propuesta de análisis (1991, pág. 66).

en su visionado estas se despliegan de forma dispar con lo anticipado. La propuesta de creación y lectura de un film, es abordable a través de la materialización del enunciador y el enunciatario en diversas figuras y sus funciones comunicativas. Existen además otros aspectos a estudiar, como por ejemplo, el punto de vista.

Casetti y di Chio exponen una noción bastante amplia de este concepto; abarca tanto su sentido literal, es decir, las elecciones en cuanto a desde y hasta dónde se ve un texto filmico, como también su sentido abstracto, con la selección de saberes y/o ideas implicadas en la generación y lectura del film (1991, pág. 233 a 235). A partir de cómo se articulan las diferentes expresiones del punto de vista con cada una de las figuras en el acto de comunicación, surgen las formas de la mirada. Los autores las denominan actitudes comunicativas e identifican cuatro tipos, las cuales exponemos en la sección de metodología, al presentar nuestra segunda categoría de análisis.

Ambos autores también publican *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación* (1999), libro que traemos a consideración por su especificidad en lo televisivo, cuyas herramientas de investigación se complementan con las recientemente mencionadas. En esta oportunidad, Casetti y di Chio hacen un repaso sobre las diferentes posturas y decisiones desde donde se puede abordar el estudio de la televisión, como por ejemplo el análisis de contenido y los análisis textuales.

El primero de ellos supone un desglosamiento del segmento a analizar, pues considera al texto como “un contenedor de datos; un soporte donde se insertan una serie de elementos (precisamente las unidades de contenido) a las que la investigación reconoce un significado y un valor autónomos” (Casetti y di Chio, 1999, pág. 235). A nivel general, esta técnica de investigación supone diferentes etapas. Ya hemos acaparado las primeras, (definición del problema y elección de textos que complementen el análisis) en la introducción y en esta sección. Las siguientes, definición de unidades de clasificación, realización de ficha de análisis y su posterior cómputo y evaluación, son abordadas en la sección de metodología y a lo largo del análisis.

En este trabajo nos concentramos en el análisis de contenido “como investigación” (Casetti y di Chio, 1999, pág. 246), en virtud del cual se adopta parte del planteamiento cuantitativo que compone al análisis de contenido, pero se añade un enfoque cualitativo. De acuerdo a Casetti y di Chio, este tipo de análisis de contenido estudia su muestra a través de las mencionadas fichas de análisis y genera datos a partir de la cuantificación de las unidades de clasificación. No obstante, a diferencia de otras perspectivas, los resultados que arrojan estos datos no son tomados de manera cerrada, sino que, durante el proceso de cómputo y su posterior análisis, están abiertos a la interpretación (pág. 247).

En cuanto a los análisis textuales, los autores distinguen este abordaje por su enfoque en lo que puede interpretarse a partir de cada aspecto constitutivo de un programa televisivo y en las significaciones que surgen de su relacionamiento. Ya no se contabilizan elementos, sino que se apuesta por descubrir la estructura que plantea el objeto de estudio. Muchas opciones de análisis están comprendidas en esta perspectiva, en el presente trabajo sólo traemos las estructuras del texto televisivo, centrándonos en la configuración de ciertas representaciones, es decir, en el análisis de las estructuras representativas. Dentro de esto, nos limitamos al análisis del espacio y abordamos sus dos niveles, desarrollados con más detalle en la sección

de metodología; el nivel de la puesta en escena y el nivel de la construcción del discurso (Casetti y di Chio, 1999, pág. 275 y 276).

El lector podrá cuestionarse por qué, en un trabajo dedicado a la televisión, se toma para la generación de las categorías de análisis, una metodología creada en torno al film. Incluso cuando también se recurre a otras propuestas metodológicas centradas en la televisión. Si bien entendemos que los contextos sociales asociados a cada una de estas tecnologías mediáticas no son idénticos, y por lo tanto el espectador entabla diferentes relaciones con el cine y la televisión (Verón, 1997; la temática en este trabajo no queda totalmente desatendida, dado que hay una observación implícita sobre el emisor y el receptor televisivos), la especificidad metodológica que propone *Cómo analizar un film* supone un mayor beneficio heurístico, sin perjuicio de las diferencias específicas entre estos medios audiovisuales.

En *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, recursos como las risas en off, son brevemente presentados para ejemplificar los elementos que pueden analizarse con las diferentes perspectivas metodológicas propuestas. Nuestro trabajo, en cambio, requiere de un marco metodológico minucioso montado para abordar este tipo de recursos, en orden de responder las interrogantes planteadas. Casetti y di Chio ya manifiestan en *Cómo analizar un film*, cómo ciertos códigos que pueden ser estudiados en el cine no son exclusivos de éste, sino que también se ejecutan en otros medios de comunicación (1991, pág. 74). Tomar lo que los autores proponen en este libro en cuanto a estos recursos, significa una mayor precisión en el desarrollo de herramientas metodológicas dedicadas a entender su funcionamiento en nuestro objeto de estudio, los programas cómicos. Además, sustenta el marco que presenta Fraticelli sobre su utilización en la televisión.

El relacionamiento entre la televisión y el cine, así como la herencia que trae la primera del segundo, han sido centro de interés de grandes investigadores como, por ejemplo, Christian Metz. En muchos casos, se toma a la televisión y al cine como discursividades similares, y eso depende del abordaje que se elija, resaltando sus diferencias o enfocando sus similitudes. Si bien en el presente trabajo nos concentramos en la televisión, no distinguimos usos específicos en los recursos que comparte con lo filmico; por el contrario, rescatamos el legado originado en el examen de otros discursos y artes visuales. La distinción entre lo televisivo y lo cinematográfico, aun cuando puede reconocerse, no afecta nuestra línea de investigación.

- Lo risible

Este análisis también requiere de estrategias que atiendan la especificidad de lo risible, por lo que tomamos dos artículos de Damián Fraticelli que presentan metodologías complementarias para el abordaje de lo reidero. Hemos mencionado brevemente uno de ellos en la sección introductoria, pero antes de proceder a realizar una periodización de los programas cómicos argentinos, Fraticelli debió construir su herramienta de análisis. En el artículo, “Lo risible en los programas cómicos. Una tipología del chiste, lo cómico, la chanza y el humor televisivos”, publicado en 2015²¹, describe este procedimiento.

²¹ En algunos de sus trabajos Fraticelli hace referencia a esta herramienta como: Fraticelli, 2013, dado que es contemporánea a la publicación “Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post Televisivo”. En este trabajo sin embargo, tomamos esta herramienta del artículo publicado recién en 2015, por lo que nuestras referencias al mismo son Fraticelli, 2015.

En el presente trabajo, traer estas observaciones previas a la clasificación que despliega el autor, nos permite entender aún más lo risible y el punto desde dónde surge su posterior metodología de análisis.

En orden de producir una tipología sobre el desarrollo de lo reidero en los programas cómicos argentinos, Fraticelli parte de la línea de investigación de Steimberg (1996, 2001)²² y expone las características de lo risible, desde la perspectiva freudiana del examen del inconsciente²³, en su particular manifestación dentro del universo televisivo.

El autor atiende la diferenciación que implica el desarrollo de estas escenas comunicativas en este medio. En primera instancia, porque son presentadas para un tercero, que visualiza el programa cómico predispuesto a reírse, pero más relevante aún, por el carácter polifónico de la enunciación mediática (Fraticelli, 2015, pág. 79). Con este término bajtiniano, Fraticelli destaca la confluencia de diferentes marcos, enunciadores y enunciatarios. Para explicar dicho fenómeno desarrolla un esquema de tres niveles: el primero engloba la escena enunciativa macro del programa, es decir, lo que un espectador espera al ver determinado género televisivo y las condiciones implicadas en el dispositivo, se distingue un enunciador y enunciatario genérico; el segundo nivel consta de las escenas enunciativas enmarcadas dentro del universo ficcional del sketch, las cuales están compuestas por actantes múltiples y elementos como la música, cuyas interacciones resultan en diversos enunciadores y enunciatarios; por último, el tercer nivel, donde las escenas enunciativas se conforman a partir de lo enunciado por los enunciadores y enunciatarios del anterior nivel, se denominan enunciadores y enunciatarios diegéticos (pág. 80).

Dentro de esta distintiva enunciación, el chiste, la chanza, lo cómico y el humor, a pesar de que mantienen rasgos similares a lo acontecido cara a cara, presentan particularidades propias de su desarrollo en el medio televisivo.

Para este trabajo sólo destacamos la escena enunciativa del chiste y la chanza, ambas compuestas por tres sujetos, quien dice, quien escucha y quien es objeto de burla (Freud 1905)²⁴. En lo mediático, se puede desarrollar de dos maneras de acuerdo al recurso de la mirada a cámara. Cuando el protagonista de la situación risible mira directo a cámara al enunciar el chiste, procede como enunciador diegético, sin embargo, el destinatario no está dentro de los dos niveles pertenecientes al mundo interno del medio televisivo, como enunciatario diegético. La mirada a cámara habilita al enunciatario del primer nivel, el enunciatario genérico (Fraticelli, 2015, pág. 80). El enunciador diegético se dirige entonces al enunciatario-espectador. Esto es denominado chiste o chanza televisiva.

La escena enunciativa del chiste y la chanza también puede acontecer sin la mirada a cámara, y significa entonces un chiste o chanza con tendencia cómica. Se le otorga esta denominación porque el espectador sólo observa y en consecuencia el chiste o la chanza se desarrolla en una escena enunciativa que pasa, en cierta medida, a estar compuesta por quien es objeto de burla y quien lo observa, similar a la escena enunciativa de lo cómico (Fraticelli, 2015, pág. 81).

²² Citado por Fraticelli, 2015, en “Lo risible en los programas cómicos. Una tipología del chiste, lo cómico, la chanza y el humor televisivos”, pág. 76.

²³ Freud expone estas ideas en su obra *El chiste y su relación con el inconsciente*, publicada originalmente en 1905.

²⁴ Citado por Fraticelli, 2015, en “Lo risible en los programas cómicos. Una tipología del chiste, lo cómico, la chanza y el humor televisivos”, pág. 80.

Debido a que, como se puede ver en la sección de metodología, nuestra propuesta de herramientas de análisis está relacionada a la mirada a cámara, nos limitamos al empleo de las nociones de la escena enunciativa del chiste y chanza televisivos.

A partir de este artículo, podemos identificar con mayor detalle estos rasgos distintivos de lo risible en cada programa cómico y entender sus escenas enunciativas.

Aun cuando este primer trabajo de Fraticelli es parte importante de nuestras herramientas para observar y abordar lo reidero, es su segundo artículo, “Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post-televisivo”, el principal eje metodológico en torno al cual se desarrolla nuestro análisis.

Esta investigación surge de la necesidad de diferenciar lo risible en los programas cómicos argentinos, sin pasar por alto las particularidades que implica su desarrollo en el medio televisivo. Anteriores periodizaciones, como la generada por Óscar Landi (1992)²⁵, colocan dentro del mismo conjunto a capocómicos muy diferentes en cuanto a lo risible mediático, como Pepe Biondi y Alberto Olmedo, dado que no se distingue la particularidad del medio (Fraticelli, 2013). Con el fin de producir una clasificación que comprenda este aspecto, Fraticelli observa cómo se desarrolla el chiste, la chanza, lo cómico y el humor en los programas cómicos argentinos, de acuerdo a las escenas enunciativas descritas en el anterior artículo. Según las predominancias identificadas, establece tres modalidades enunciativas, mencionadas ya en la sección de introducción: el Paleo Humor que se da a principios de los años 60 cuando se consolida el género, el Neo Humor que se establece en la década de los 80 y continúa durante los años 90 y los años 2000, y el Humor Post-televisivo, que inicia en la década de los 90 y es la última transformación que el autor reconoce hasta ese momento en la enunciación de los programas cómicos.

La primera de ellas se distingue por recrear breves escenas cotidianas en espacios habituales de la ciudad e integrar el fuera de campo (el cual se limita al espacio ficcional) solo al realizar el seguimiento del capocómico (Fraticelli, 2013, pág. 6). Los actores actúan como si nadie los viera y se esfuerzan por mantenerse en personaje, por lo que acoplan cualquier imprevisto dentro de la ficción. Fraticelli reconoce en esto matices de la Paleo Televisión.

Respecto a la segunda modalidad enunciativa, el Neo Humor, el principal argumento del autor para distinguir un nuevo momento en la generación de lo risible reside en una transformación enunciativa. A diferencia del Paleo Humor, el Neo Humor pasa a ser autorreferencial, en el sentido que hemos abordado en el antecedente de Eco, respecto a mostrar la producción televisiva (concordancia reconocida por Fraticelli). Esto se puede apreciar en las actuaciones, con actores que ya no siguen rígidamente sus diálogos, participando al espectador de sus improvisaciones, pero también en las escenografías, que no esconden su artificialidad e integran el fuera de campo en reiteradas oportunidades (Fraticelli, 2013, pág. 9 y 10).

La tercera y última modalidad enunciativa, el Humor Post-televisivo, presenta una serie de particularidades en cuanto a la relación entre la realidad y la ficción, que lo distinguen de las

²⁵ Citado por Fraticelli, 2013, en “Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post Televisivo”, pág. 3.

anteriores. Su contenido está centrado en parodias²⁶ y pastiches²⁷ (Fratlicelli, 2013, pág.14). Esto genera, en parte, que su enunciación ya no plantee un espacio ficcional exclusivo para el enunciador, ni un enunciatario-espectador diferenciado ubicado en la realidad fuera del dispositivo televisivo (como sí propone el Paleo Humor y el Neo Humor). En esta modalidad enunciativa, el enunciatario-espectador se divide y se encuentra tanto como objeto de burla en la propuesta risible del programa cómico, como en calidad de espectador televisivo del sketch (pág. 24 y 25).

Como antecedente metodológico, este trabajo de Fraticelli proporciona importantes herramientas para abordar nuestro objeto de estudio. No obstante, dada la cercanía de su objeto de análisis con el nuestro, se plantea también como un antecedente temático. Encontramos, además, otros dos trabajos que suponen un antecedente de esta índole, los cuales utilizamos para definir nuestras técnicas de investigación.

- Antecedentes temáticos

Uno de ellos es el trabajo final de grado presentado en 2010 por Carolina Hernández, *Análisis comparativo de tres programas de televisión universitaria en Bucaramanga*, que estudia y confronta la estructura narrativa y las temáticas de tres programas de televisión universitaria de la ciudad de Bucaramanga, Colombia.

Esta investigación coincide con nuestro análisis en comprar tres programas televisivos, pero su relevancia se encuentra en el tratamiento de su objeto de estudio. Hernández también utiliza parte de la metodología presentada por Casetti y di Chio para abordar el análisis televisivo. De acuerdo a los parámetros sobre el análisis de contenido expuestos por Jaime Andreu Abela, la autora sigue el método de cinco fases propuesto por Casetti y di Chio, donde define el problema y establece un corpus de un total de dieciocho programas: tres emisiones de cada programa en 2008 y tres emisiones de cada programa en 2010. Continúa con su descomposición según unidades de análisis previamente definidas y realiza una escaleta dividida en dos espacios, uno para identificar cada emisión (nombre de programa, fecha y código de registro) y otro con columnas para marcar diferentes características de los programas televisivos. A partir de esto, obtiene una primera impresión de los programas y de

²⁶ En primera instancia, la parodia puede considerarse como una obra que surge de la replicación, por imitación de todos o alguno de sus rasgos, de una obra anterior. En ella conviven entonces dos obras, la parodiada y la parodia, pero además, hay un énfasis (ya sea en forma de comentario, crítica o burla) en la distancia entre las mismas. A lo largo de la historia, este término ha variado y continúa haciéndolo, el propio Fraticelli diferencia las parodias que se desarrollan en las modalidades enunciativas. La parodia postmodernista, la cual se reconoce en el Humor Post Televisivo, se define en torno a la valoración que realiza a los supuestos aceptados en la obra parodiada, pero sin dar una respuesta cerrada a la crítica (Hutcheon, 1993). Esto quiere decir que en la obra parodia, coexiste la contradicción de los supuestos de la anterior obra y su reevaluación (pág. 14 y 15). En el Humor Post Televisivo, Fraticelli describe una parodia que al mismo tiempo que busca desacreditar la crítica cerrada a algo, la legitima. Traemos el ejemplo que el mismo autor utiliza para esclarecer este punto: “Micky Vanilla ridiculiza los principios morales progresistas que están enfrentados al fascismo del cantante pop y, al mismo tiempo, promueve una afectividad comprometida con el sector social que el personaje ataca” (Fratlicelli, 2013, pág. 14). La parodia es entonces un comentario de una obra anterior y los supuestos implícitos y explícitos en ella, en esto, puede conllevar además sátira o ironía.

²⁷ El pastiche, por contrario a la parodia, se limita a la rememoración sin la crítica. Se trata de alusiones a géneros o estilos anteriores, una recuperación nostálgica sin involucrar una postura de reproche (Hutcheon, 1993, pág. 5).

la relevancia de las unidades de análisis. Prosigue por profundizar su estudio, a través de fichas de análisis, compuestas por los códigos identificatorios y las diversas unidades de análisis. Al final, realiza un cómputo de los datos y compara solo las primeras emisiones de los diferentes programas para llegar a conclusiones generales.

Aunque este análisis se desarrolla en torno a programas periodísticos, género televisivo que no concuerda con el de los programas aquí estudiados, es un ejemplo respecto a la aplicación de la metodología abordada anteriormente, el análisis de contenido.

Por otra parte, en el marco del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, en 2012, Mayra Manavella, Esteban Monteleone, Marcos Mossello y Oscar Zapata presentan: “¿De qué nos reímos en los 90s?: La convivencia de estilos en los ciclos de humor de la televisión argentina”. Un trabajo que aborda los diferentes estilos y modalidades de generar lo risible en los programas de televisión argentina de los años 90. En este sentido, significa otro ejemplo (además del de Fraticelli) sobre cómo estudiar programas cómicos y la investigación de lo televisivo en esta década.

Tal como en “Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post-televisivo”, los autores distinguen tres tipos de humor. No obstante, esto se realiza con foco en la representación audiovisual, es decir que se tienen en cuenta elementos como la vestimenta, la puesta en escena, los diferentes valores de plano o los movimientos de cámara. De acuerdo a la observación de estos elementos en un cúmulo de sketches, se identifican diversos tipos de humor. Cada uno presenta un desarrollo particular de estos elementos constitutivos de lo audiovisual.

Traer este artículo a nuestro análisis se justifica por la proximidad entre los objetos de estudio. Al igual que con el trabajo de Fraticelli, el objeto de análisis en “¿De qué nos reímos en los 90s?: La convivencia de estilos en los ciclos de humor de la televisión argentina”, exhibe similitudes culturales con el nuestro, calificándolo como un precedente respecto a lo observable en un programa cómico rioplatense.

Metodología

La presente investigación tiene por objetivo indagar en los programas cómicos uruguayos de la década de los 90 y en cómo reflejan los cambios discursivos de la televisión de esta época, a través de las categorías elaboradas por Fraticelli para clasificar las enunciaciones de los programas cómicos argentinos, producidos entre los años 60 y 2000.

Para poder aplicar estas categorías al estudio de los programas cómicos uruguayos, se tomó parte de la metodología propuesta por Casetti y di Chio en *Cómo analizar un film* (1991) y en *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación* (1999).

- Delimitación del campo y unidad de análisis

En primer lugar, comenzamos por delimitar el campo de investigación a ejemplos de *El show del mediodía*, *Plop!* y *Decalegrón* que hayan sido emitidos entre 1985 y 2005. Estos

años condensan grandes cambios en la enunciación de los programas de la televisión uruguaya; empieza a visibilizarse la transición desde una televisión dirigida a un público masivo, hasta el establecimiento de una nueva modalidad de producción televisiva, enfocada en un espectador más selectivo (Sánchez, 2016). La década de los 90 concentra esta transformación, sin embargo, no supone un comienzo abrupto de la misma. Resulta importante abordar algunos años previos, así como otros años posteriores, para abarcar estos cambios en mayor medida²⁸.

Con el objetivo de observar con detenimiento las características que propone Fraticelli como distintivas de cada modalidad enunciativa en estos ejemplos, fue necesario reducir la unidad de análisis al sketch²⁹. Cada uno de estos programas cómicos suele comprender varios de estos segmentos de carácter unitario dentro de su tiempo de emisión, por lo que es pertinente analizar sus particularidades enunciativas para encontrar las variantes y rasgos predominantes en cada programa.

- Categorías de análisis

Hemos visto cómo el trabajo de Fraticelli condensa un período de 40 años de programas cómicos de la televisión argentina en tres categorías: Paleo Humor, Neo Humor y Humor Post-televisivo, a las que elabora a partir del estudio de las diferentes escenas enunciativas que se exhiben en los sketches de estos programas. Cada una de estas categorías presenta una modalidad enunciativa particular, identificadas por el autor al analizar la generación de lo risible. Para llegar a esto, Fraticelli se enfoca en cómo establecen los personajes/actores su vínculo con el espectador y cómo se desdobra la dicotomía entre la realidad y la ficción televisiva. Ahora, ¿cuáles son los elementos que el autor contempla para analizar el despliegue de estas relaciones en los programas cómicos? Destaca cuatro: risas en off, mirada a cámara, actuación y representación del espacio. Nuestras categorías de análisis se limitan a los dos primeros, pero creemos que puede ser de interés para futuras investigaciones semejantes trasladar también los otros dos elementos restantes.

Las risas en off son un recurso sonoro reiterado en los programas cómicos, por lo que para analizar su producción traemos, como habíamos adelantado, la noción de códigos sonoros expuesta por Casetti y di Chio. Los autores distinguen tres categorías: el sonido in, el sonido off y el sonido over. El primero engloba los sonidos diegéticos³⁰ exteriores, es decir, aquellos cuya fuente tiene una cualidad física objetiva y se encuentran en el campo de la imagen. El

²⁸ Tomar tanto cinco años anteriores, como cinco años posteriores a la década de los 90, es una decisión metodológica para delimitar una muestra que abarque estos cambios en la televisión uruguaya de forma representativa. Esto no significa que no haya indicios de Neo Televisión en años lejanamente previos, como en la década de los 70 o incluso en los años 60. De igual manera, la Neo Televisión no desaparece después del 2005, continúa vigente con sus respectivas variaciones.

²⁹ El sketch, (en este trabajo siempre entendido como sketch televisivo), es una breve escena o pieza cómica que encuentra sus orígenes en el Teatro de Vodevil, una variante del teatro de variedades, enfocado en la comedia y números musicales. Originario de Francia, altera levemente su contenido al tomar contacto con el espectáculo estadounidense, donde inquiera en lo asombroso, así como en lo vulgar y obsceno. Estos se trasladan a la radio y con su aparición, a la televisión. En la actualidad, los sketches televisivos pueden entenderse como escenas cómicas cortas de entre 1 a 15 minutos (aunque como se verá en este trabajo algunos pueden tener una menor duración), desarrolladas por comediantes. Aunque la norma es que no exista relación entre unas piezas y otras, se pueden encontrar ejemplos donde se mantienen los personajes e hilos narrativos.

³⁰ Diegético como cualidad de diégesis.

segundo también abarca sonidos diegéticos exteriores, pero se distinguen porque su fuente no aparece en el campo de la imagen. El tercero comprende los sonidos no diegéticos y los digiéticos interiores, es decir que su fuente no se halla siquiera en la diégesis, o que provienen de una fuente subjetiva, radicada en el pensamiento de los personajes (Casetti y di Chio, 1991, pág. 100). En este trabajo, sin embargo, tomamos únicamente la segunda categoría, el sonido en off, pues las risas en off apreciables tanto en *Decalegrón*, como en *Plop!* y en *El Show del Mediodía*, conforman la diégesis de los sketches sin aparecer en el espacio ficcional que abarca el campo de la imagen. El espectador puede identificar su fuente, la claqué³¹, aun cuando en gran parte de los ejemplos ésta no se ubique en el campo de la imagen.

Dentro de la propuesta analítica de Fraticelli, los diferentes usos de las risas en off se corresponden con una modalidad enunciativa, de acuerdo a su papel en lo risible y en la generación (o quiebre) de la ficción. Desde los comienzos de la televisión, este recurso se ha empleado para marcar los momentos risibles dentro del programa cómico, con el objetivo de guiar al espectador en sus reacciones. En vista de esto, las risas en off pasan totalmente desapercibidas para los personajes, lo cual es reconocido por Fraticelli como distintivo de la enunciación del Paleo Humor. Este uso continúa parcialmente en la enunciación del Neo Humor, pero ahora los personajes se muestran conscientes del recurso y de quienes lo generan. En esta modalidad enunciativa, la producción de las risas en off se distingue por la alusión que hacen en reiteradas oportunidades los personajes (o los actores) a ellas. En el Humor Post-televisivo, el recurso en sí es parte del objeto de burla. Su realización está circunscrita al empleo recurrente de las mismas en el programa que es parodiado (Fraticelli, 2013).

En el presente trabajo, el análisis de las risas en off parte entonces desde este marco, con un recurso producido dentro de la categoría sonidos en off, pero con atención a las variaciones que surgen en cada escena enunciativa. En consecuencia, elaboramos una primera categoría de análisis con las siguientes tres unidades de observación: *risas desapercibidas*, que atienden el empleo de las risas en off en el Paleo Humor, *risas percibidas*, cuya emisión es considerada en el Neo Humor, y *risas parodia*, manifestación correspondiente al Humor Post-televisivo. Para aquellos casos en los que el sketch no emplee el recurso, hemos contemplado una cuarta unidad de observación, *no risas*.

Para el análisis del siguiente elemento, la mirada a cámara, tomamos las formas de la mirada (Casetti y di Chio, 1991), definidas como las actitudes comunicativas que resultan del relacionamiento entre las diversas expresiones del punto de vista y las figuras comunicativas³². Comprenden cuatro tipos; la primera de ellas, la mirada objetiva, presenta

³¹ Por este término se conoce al grupo de personas contratadas para animar de manera positiva un espectáculo, a través de aplausos, vítores o como en el caso de los programas cómicos, con risas. Sus orígenes se remontan a siglos, con ejemplos de claques que existieron durante el Imperio Romano. Empero, su uso no se consolidó hasta el siglo XIX en el teatro. En los años 90, las risas en off ya pueden producirse de varias maneras: orgánicamente (suceden en el mismo espacio y tiempo que el sketch) o ser pregrabadas (las reacciones fueron grabadas previo al sketch). Aun cuando en este trabajo identificamos a la gran mayoría de las risas en off como orgánicas, no entendemos relevante para nuestro análisis detenernos en esta distinción, pues incluso cuando son pregrabadas también son producidas por una claqué.

³² Véase en la página 12.

una parte de la realidad³³ de manera clara y práctica para la historia. Consecuentemente, el enunciador, así como el rol del enunciatario, quedan aparentemente ocultos (pág. 247). La mirada objetiva irreal, por el contrario, se caracteriza por exhibir la realidad de forma irregular. A diferencia de la mirada anterior, la intención comunicativa, desde y a quién se dirige, es acentuada (pág. 248). Otro tipo es la mirada subjetiva, donde el recorte de la realidad se reduce a la perspectiva de un personaje. Como resultado, la lectura del enunciatario queda acoplada a la experiencia del personaje (pág. 250 y 251). La interpelación es el tipo de mirada restante y se caracteriza por requerir al espectador. De esta manera, la figura del enunciador es notoria, empero, el enunciatario no se encarna en ninguna figura explícita (pág. 249). Esta última forma de la mirada es la de mayor relevancia para nuestro trabajo, pues las miradas a cámara realizadas en *Plop!*, *El Show del Mediodía* y *Decalegrón*, son un llamado directo al espectador.

Al igual que las risas en off, el recurso de la mirada a cámara cumple un rol fundamental en la distinción de las modalidades enunciativas presentadas por Fraticelli. Conforme a cómo se manifiesta, se puede distinguir el lugar que se le otorga al espectador en las escenas enunciativas y el desenvolvimiento de la dicotomía realidad/ficción.

En consideración a lo expuesto, elaboramos una segunda categoría de análisis para el estudio de la mirada a cámara, en torno a las siguientes unidades de observación: *mirada de chiste televisivo*, realizada en el contexto del chiste, cuando el capocómico mira a la cámara para hacer cómplice de una burla al espectador, mientras pasa inadvertido para los demás personajes (asociada al Paleo Humor); *mirada de complicidad*, producida por el capocómico en cualquier momento del sketch para reforzar la complicidad con el espectador, motivo por el cual ya no pasa desapercibida para el resto de los personajes (asociada al Neo Humor); *mirada de parodia*, donde el cómico mira a la cámara burlándose de la utilización del recurso, es decir, mira hacia el espectador del género/estilo parodiado y no hacia el espectador actual (asociada al Humor Post-televisivo) (Fraticelli, 2013); y *no mirada*, en los casos en que no se utiliza el recurso.

- Técnicas de investigación

Definidas tanto las unidades de análisis, como las categorías de análisis y sus correspondientes unidades de observación, el siguiente paso fue recaudar y finalmente abordar esta información.

Para generar nuestra muestra, seguimos la metodología propuesta por Carolina Hernández en 2010 en su trabajo final de grado titulado, *Análisis comparativo de tres programas de televisión universitaria en Bucaramanga*. Tal como adelanta su nombre, aborda tres programas de televisión universitaria colombianos, a través del empleo del análisis de contenido. Con esta herramienta metodológica, desglosa los programas de acuerdo a unidades de observación, para luego recomponer y comparar su estructura narrativa.

³³ A lo largo de nuestra investigación, el concepto de realidad denomina lo que sucede efectivamente por fuera del dispositivo, por oposición a la ficción televisiva. En este párrafo, sin embargo, respetamos la acepción que Casetti y di Chio dan al término al exponer las formas de la mirada, por lo que solo en esta instancia, la realidad se remite a lo que vemos en pantalla.

Debido al planteamiento de su investigación, Hernández constituye su objeto de estudio como un cuerpo de programas seleccionados según un modelo de tres emisiones por año. Este arquetipo se tomó como referencia para crear una muestra que abarcara de manera significativa el período anteriormente delimitado. En primera instancia, se eligieron tres años representativos del comienzo, el medio y el final de este lapso, 1989, 1995 y 2001³⁴, desde los que se seleccionaría una emisión por cada programa cómico. Dado que individualmente estos pueden contener una media de doce sketches, se pretendía analizar un promedio de treinta seis sketches por cada programa cómico y descartar aquellos que fueran reiterativos. Sin embargo, la concreción de este plan de índole muestral se vio condicionada por la escasez de archivos. El repertorio que poseen los canales encargados de su producción es muy reducido y en el caso de Saeta Canal 10 es incluso inexistente. Esta situación no sólo impidió seleccionar material perteneciente a los tres años escogidos, sino que hizo inviable optar por ejemplos correspondientes a los mismos años para cada programa cómico.

Desde este marco, el procedimiento de recolección consistió en localizar la mayor cantidad de material posible, a través de los pocos archivos disponibles, repertorios de grabaciones familiares, plataformas como Youtube y redes sociales. En el caso de *Plop!* incluso, la notoria ausencia de sketches amplió la búsqueda a redes sociales como Tik Tok. Se realizó un primer recorte en el que se revisó que los sketches no tuvieran cortes sustanciales y que pertenecieran a la década de los 90 o a esos cinco años anteriores y posteriores. No obstante, una primera visualización de la muestra suscitó un segundo obstáculo, algunos de los sketches estaban catalogados con una fecha que no correspondía con la fecha del material. Como estrategia, se puso especial cuidado en los actores (por ejemplo, en el caso de *Decalegrón*, Luis Orpi se une al elenco recién en 1996) y en todos aquellos datos sobre celebraciones, problemas de esa actualidad y personalidades políticas, que pudieran aparecer mediante chistes o comentarios y esclarecer el año de emisión del sketch.

El resultado es una muestra generada a partir de cuatro videos de archivo de Canal 12 y grabaciones publicadas en redes sociales y otras páginas web. Contempla un total de sesenta siete sketches considerados pertinentes para este trabajo, de los cuales veintidós pertenecen a *Decalegrón*, veintitrés a *Plop!* y los restantes veintidós a *El Show del Mediodía*. De acuerdo al antecedente de Hernández y a lo propuesto por Casetti y di Chio en *Análisis de la Televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, elaboramos una tabla³⁵ que identifica cada sketch analizado con un número de referencia y una letra establecida según el programa, A para *Decalegrón*, B para *Plop!* y C para *El Show del Mediodía*. Además, añadimos su nombre, fecha aproximada de emisión y link o fuente.

Proseguimos con la realización de una ficha de análisis para cada sketch, la cual contiene esta información identificatoria del segmento y una tabla cuyas columnas corresponden a las categorías de análisis y sus filas a las unidades de observación, para marcar aquellas que están presentes en los sketches. Como resultado, se puede hacer un recuento de la presencia de cada

³⁴ En un principio la propuesta de muestra procuraba abarcar tres programas por año, con la inclusión además de los años 1993 y 1998, en orden de tener un panorama más completo de esta década. Se pretendía analizar ejemplos de todos estos años para visualizar más claramente la transición de los años 80 a los años 90 y su paulatina combinación con los comienzos de los años 2000. Enseguida distinguimos que esto supera ampliamente lo pretendido para un trabajo final de grado y se redujo a la muestra descrita en el párrafo, pero dejamos constancia de este recorte como iniciativa para futuras investigaciones sobre estos programas cómicos.

³⁵ Véase en la sección Anexo, página 52.

unidad de observación en cada segmento y encontrar frecuencias e incluso predominancias en cada uno de los programas (Casetti y di Chio, 1999, pág. 244). No obstante, reparamos en que la sola cuantificación de la presencia reiterada de cierta unidad de observación, no determina la preponderancia de la modalidad enunciativa a la cual está asociada en un programa cómico. Por esta razón, en este punto diferimos con la metodología de Hernández y nos concentramos en la perspectiva del análisis de contenido como investigación. Este enfoque más cualitativo del análisis de contenido, habilita la interpretación de estas frecuencias (pág. 245). Además, permite la apertura frente a la presencia de particularidades, por lo que la investigación se planteó abierta a redefinir o variar nuestras unidades de observación para acoger las peculiaridades que surgieron en los segmentos de la muestra.

En esta interpretación y apertura de las categorías de análisis dentro del análisis de contenido como investigación, Casetti y di Chio advierten que puede surgir un intento desprevenido de adecuar los datos recaudados a la hipótesis (1999, pág. 248). Para verificar que esto no suceda y atender cómo se relacionan los resultados de las diferentes categorías de análisis en cada programa cómico, entendimos necesario traer algunas de las herramientas generadas desde la perspectiva de los análisis textuales.

En el artículo “¿De qué nos reímos en los 90?: la convivencia de estilos en los ciclos de humor de la televisión argentina”, de 2012, escrito por Mayra Manavella, Esteban Monteleone, Marcos Mossello y Oscar Zapata, vemos la importancia de reconocer otros aspectos que no se contabilizan en nuestras categorías de análisis, pero que sí pueden aportar al entendimiento general de la escena enunciativa de cada sketch. Por ejemplo, la escenografía o los elementos que componen el campo de la imagen. Es en función de este trabajo y a partir del análisis de las estructuras representativas del texto televisivo, específicamente respecto al análisis del espacio (Casetti y di Chio, 1999, pág. 274), que verificamos lo recabado en las categorías de análisis.

Hemos visto que la representación del espacio es uno de los cuatro elementos que Fraticelli analiza para identificar las diferentes enunciaciones. Este ya se encuentra implícitamente en el estudio de la muestra a través de nuestras dos categorías de análisis, por lo que, para verificar esta información, es factible prestar atención a este elemento. Dentro del análisis del espacio, trabajamos en dos niveles: el de la puesta en escena y el de la construcción del discurso. En cuanto al primer nivel, tenemos en cuenta el punto de vista estilístico del segmento a analizar, es decir, cómo se recrean los espacios en el sketch, las particularidades de la escenografía. Respecto al segundo, prestamos atención a las tecnologías que aparecen dentro del campo de la imagen o si se muestra o no el límite de la escenografía. En ambos niveles planteamos el análisis desde el punto de vista sintáctico y estilístico (Casetti y di Chio, 1999), por lo que nos enfocamos en lo visto propiamente y no en la connotación que esto puede conllevar. Además, no traemos las subcategorías que plantean Casetti y di Chio, sino que nos quedamos con lo esbozado genéricamente para este punto, identificar las elecciones estéticas de los segmentos, relacionándolos con las diferentes modalidades enunciativas.

Análisis

Hemos presentado la problematización que derivó en nuestro objeto de estudio, así como el marco y herramientas que elaboramos para su abordaje. En esta sección, traemos el desarrollo y los resultados producto del encuentro de estas premisas y metodología con la muestra. En orden de comparar los programas cómicos, las observaciones y conclusiones se han dividido por categoría de análisis.

- Risas en off

En primer lugar, las risas en off, donde lo predominante en el total de la muestra fue el empleo de las risas desapercibidas³⁶. Recordamos brevemente en qué consiste esta unidad de observación (UO)³⁷: risas en off generadas por la claque que son inadvertidas para los personajes del sketch. Fraticelli reconoce esto como distintivo del Paleo Humor, debido a que su utilización es parte de la tentativa de recrear un espacio tan similar como se pueda a la realidad y permitirle al espectador olvidarse del medio televisivo. Entendemos que este no desconocía la implicación del dispositivo al ver un programa cómico, pero el recurso contribuye en la generación de una relación del espectador con lo ficticio³⁸. Establece el lugar del enunciatario-espectador en la enunciación, mediante la creación de una audiencia que lo acompaña en la observación, por ejemplo, de un chiste y le indica además cuándo ocurre lo risible. El objetivo es intentar recrear una situación semejante a la disposición del cara a cara (Fraticelli, 2013, pág. 8), en consecuencia, presenta pilares de la Paleo Televisión, donde el recurso “debía parecer verdadero y espontáneo” (Eco, 1987, pág. 212).

Una aclaración pertinente, y que rige para las dos categorías de análisis, es el hecho que ya anticipa Fraticelli respecto a la confluencia de los diferentes momentos de lo risible. Las UO, cada una referente de una de modalidad enunciativa, pueden encontrarse y/o fusionarse en un mismo sketch (Fraticelli, 2013, pág. 5). En el caso de esta categoría de análisis, esa convergencia se da de manera tal que podemos distinguir los rasgos de cada momento. Aun cuando se presenten en un mismo sketch, discernimos entre las risas desapercibidas, percibidas o parodia³⁹.

Al abordar los resultados de cada programa cómico, vemos que en *Decalegrón*, programa A, la UO risas desapercibidas es dominante. Esto ya nos da un indicio de la presencia del Paleo Humor en este programa. Empero, dentro de este grupo, existe un conjunto reducido de

³⁶ Puede observarse un ejemplo de esta utilización de las risas en off en la parodia de *Decalegrón*, “Departamento de Policía”, identificado como sketch 5A en nuestra muestra: <https://www.youtube.com/watch?v=v0CjSYuliFg>.

³⁷ De aquí en adelante referida por la sigla UO.

³⁸ En los programas dedicados a la ficción, el espectador pone en práctica la suspensión de su incredulidad (Coleridge, 1817) para aceptar la diégesis propuesta. La enunciación del Paleo Humor busca perpetuar esta suspensión, por ejemplo, con recursos como las risas en off.

³⁹ Para estas ocasiones se decidió anotar todas las UO reconocidas en cada sketch, distinguiéndose con la letra identificatoria del programa en mayúscula para aquella con mayor recurrencia y en minúscula para la de menor frecuencia. Por ejemplo, un sketch con predominancia de risas desapercibidas tendrá marcado 10A en esta casilla y 10a dentro del espacio de la otra UO minoritaria, como las risas percibidas. Así se reconoce la preponderancia de una de ellas sin pasar por alto el dato de la coexistencia de más de una UO dentro de un mismo sketch. Se puede observar este procedimiento en las Tablas de resultados de las risas en off, ubicadas en la página 62 del Anexo.

sketches que además de utilizar dichas risas en off prevalentemente, integran otra UO en el segmento, las risas percibidas.

Esta UO se define como aquellas risas en off que aunque son realizadas por la claqué, no le son inadvertidas a los personajes, lo que en muchas oportunidades genera un quiebre de lo ficcional por parte de los actores⁴⁰. Este es el caso del sketch 10A, “El Asalto”, una de las propuestas recurrentes de *Decalegrón*. Consistía en un protagonista, Piedra Buena, un ladrón de poca monta interpretado por Ricardo Espalter⁴¹, cuya misión en cada edición era conseguir robar el banco. Obedecía las encomendaciones de su esposa Ñata,⁴² interpretada por Graciela Rodríguez,⁴³ en orden de sobrevivir otro mes. Piedra Buena rara vez conseguía su objetivo y, cuando lo hacía, algún suceso repentino ocasionaba que perdiera nuevamente el dinero y padeciera las reprimendas de Ñata, quien no podía creer su suerte. Muchas de estos regaños iban acompañados de risas en off inadvertidas para estos personajes, pero en esta oportunidad, la preponderancia de las risas desapercibidas se suspende brevemente cuando Piedra Buena interrumpe el diálogo con su esposa para destacar que lo hace quedar mal con la audiencia. Esta frase, acompañada de una mirada y el señalamiento hacia una dirección que no es posible abarcar para quien se encuentra del otro lado de la pantalla, traslada la atención a quiénes realizan las risas en off. Segundos después, con Ñata ya fuera del campo de la imagen, Piedra Buena vuelve a interactuar fugazmente con estas personas al comentarles sobre su estado anímico. En consecuencia, el espectador obtiene nueva información para re-apreciar el espacio ficcional y confirmar que la claqué (ubicada fuera del campo de la imagen) se encuentra en el mismo espacio que los actores. Con estas breves interacciones el actor destaca la presencia de quienes realizan las risas en off, rasgo de la UO risas percibidas⁴⁴.

⁴⁰ Fraticelli asocia, como hemos expuesto, este empleo de las risas en off al Neo Humor, modalidad enunciativa que se caracteriza por no reparar en ocultar la generación del artificio. A lo largo del análisis abordamos las diferentes manifestaciones de este rasgo.

⁴¹ Ricardo Espalter es recordado como uno de los grandes exponentes de lo risible en los programas cómicos no solo de Uruguay, sino del Río de la Plata. Comenzó su carrera en el teatro y se trasladó a la televisión con la creación de *Telecataplum*. Actúo e ideó varios programas cómicos uruguayos, entre ellos, *Decalegrón*.

⁴² Además de estos, existían otros personajes recurrentes en el sketch como El Cajero, interpretado por Julio Frade, El Abuelo, interpretado por Petru Valensky, o Casimiro, interpretado por Nelson Valce.

⁴³ Graciela Rodríguez es una actriz uruguaya que se consagró en el género de lo risible ficcional en este programa cómico. Integro su elenco desde 1987 hasta 2001, último año de emisión.

⁴⁴ Se puede observar este momento en el minuto 8:45 del sketch 10A:

<https://www.youtube.com/watch?v=miIhta1X15M>



Graciela Rodríguez como la Ñata, con su reto rutinario a su esposo Piedra Buena, interpretado por Ricardo Espalter.

Otras breves excepciones a la total predominancia de las risas desapercibidas, con la utilización de risas en off parcialmente percibidas, se reconocen en un sketch de “El Chicho”⁴⁵ con Tabaré Vázquez⁴⁶ como invitado (sketch 19A) y en una edición de “Noches Cultas” (sketch 22A). Ambos presentan la particularidad de que sus actores establecen un mínimo contacto con quienes realizan las risas en off, al prestar atención a una risa peculiar o a un comentario, recogerlo, y proceder a decir algo gracioso como respuesta. El resultado es un momentáneo quiebre en la ficcionalidad del sketch y en la intención televisiva de pasar desapercibida como dispositivo, semejante a los planteos de la Neo Televisión.

Por ejemplo, en el sketch 22A, el contacto se da entre uno de los entrevistadores y una de las personas integrantes de la claqué. “Noches Cultas” era un sketch heredado de *Telecataplum*⁴⁷ que consistía en parodiar el formato de los programas de entrevistas a personalidades de la cultura. Contaba con dos entrevistadores, uno personificado por Andrés

⁴⁵ Este recurrente sketch de *Decalegrón* buscaba burlar los mecanismos políticos de la dictadura uruguaya, período que termina a mediados de la década de los 80. Su nombre lo tomaba de unos de sus personajes, El Chicho, una figura política de alto rango que nunca salía a escena. Los otros dos personajes, interpretados por Enrique Almada y Julio Frade, eran dos contadores que trasladaban sus propuestas: impuestos. Durante la campaña política de 1989, se invitó a los diferentes candidatos a participar del segmento. En una entrevista, recogida en el libro *El Comediante*, Espalter decía al respecto: “era la apertura democrática (...). Iban todos: (...) ¿quién se iba a hacer rogar? Iban a pedirles consejos a El Chicho, siempre aparecían con algún pedido de algo.” (Bistiancic, Rodríguez, 1997, pág. 105).

⁴⁶ Tabaré Vázquez fue un médico, dirigente deportivo y político que ocupó el cargo de presidente de Uruguay durante dos períodos (2005 a 2010 y 2015 a 2020). Al momento del sketch se encontraba en campaña política para la candidatura a la intendencia de Montevideo.

⁴⁷ Este sketch acompañó al grupo de actores conformantes de *Decalegrón* en varias de sus propuestas televisivas. Por ejemplo, dentro del programa cómico argentino *Hiperhumor*, que se produjo en muchas oportunidades en simultáneo con *Decalegrón*, el sketch tomaba el nombre de “Veladas Paquetas”.

Redondo⁴⁸, como un conocedor de cultura con orígenes franceses, y otro con un rol de conductor unificador entre los espectadores y el francés, interpretado por Eduardo D'Angelo⁴⁹. El sketch disponía de diferentes invitados de otros programas televisivos, personas asociadas al ambiente cultural de Uruguay o incluso personalidades inventadas y personificadas por los propios actores del elenco. En este caso, el asistente era Luis Pasquet, reconocido pianista uruguayo, radicado en Finlandia, que se encontraba de visita en el país para realizar una serie de conciertos como solista. Al igual que en un programa de entrevistas, éste contesta varias preguntas sobre su carrera y vida en el extranjero. Luego, antes de la interpretación de una pieza, el entrevistador francés decide extender la invitación al evento a todos los televidentes. Sin embargo, cuando comienza a detallar la información de la presentación es interrumpido por Julio Frade⁵⁰, quien ubicado en la audiencia fuera del campo de la imagen, acota un dato sobre cómo será la escenificación del pianista en su show. En este momento, Andrés Redondo, interrumpe brevemente su polémico acento francés, característico de su personaje, y le responde: “sí, sí, lo que dijo Frade”.⁵¹ Se observa entonces una breve atención a quienes realizan las risas en off y un consecuente quiebre en lo ficcional, rasgo de la UO risas percibidas.



Andrés Redondo en su papel de entrevistador con dudosos orígenes franceses.

⁴⁸ Como uno de los integrantes del grupo precedente de *Telecataplum*, Andrés Redondo fue un reconocido actor uruguayo en el ámbito de lo risible televisivo. Su trayectoria abarcó cine, teatro y televisión.

⁴⁹ Eduardo D'Angelo fue un actor y guionista uruguayo. Comenzó su carrera en la radio y formó parte de los comienzos de Canal 12, SAETA Canal 10 y Montecarlo Canal 4.

⁵⁰ Julio Frade, mencionado anteriormente en el sketch de “El Chicho”, es un músico que dada su participación en *Telecataplum*, dio un giro a su carrera convirtiéndose también en actor. Desde entonces formó parte del grupo de cómicos creadores de *Decalegrón* y otros programas cómicos.

⁵¹ Este ejemplo se puede apreciar en el minuto 8:25, del sketch 22A; <https://www.youtube.com/watch?v=JF5THIXviRM>

Aunque efímeros, estos ejemplos de la UO risas percibidas manifiestan la presencia infiltrada del Neo Humor en *Decalegrón*. Encontramos, asimismo, un sketch cuya utilización del recurso de las risas en off es predominantemente percibida.

“Mecánica Integral,”⁵² identificado en la muestra como sketches 17A y 32A, trataba de un mecánico, Pedrito (interpretado por Luis Orpi⁵³) y las pericias que le presentaban diferentes personajes cuando aparecían en su taller. Algunos de ellos eran recurrentes, como sus ayudantes, su interés romántico Rosita o su secretaria Charito. En estos ejemplos, el actor no abandona su personaje como jefe y dueño del taller, pero mira permanentemente hacia una zona ubicada fuera del campo de la imagen al momento de hacer comentarios graciosos. También, a través de esta mirada, se muestra receptivo a las observaciones provenientes de la audiencia y a las risas que surgen en relación a los diálogos de otros personajes. Nuevamente, puede generarse en el espectador una impresión de que quienes realizan estas risas comparten espacio con los actores y así como reparar en la zona que se encuentra por fuera del campo de la imagen. Pero además, la constancia de las risas en off percibidas genera un leve quiebre en la ficción del sketch, pues el protagonista (aun cuando se mantiene en personaje), está en constante interacción con un elemento que no pertenece al espacio ficcional dentro del campo de la imagen.

En *Decalegrón*, prevalecen entonces los casos con UO risas desapercibidas predominantes, frente a unos escasos ejemplos de UO risas percibidas, en su mayoría minoritarias, que permiten observar algo de Neo Humor. La UO risas parodia (la tercera UO de esta categoría, aquella donde el recurso solo se utiliza de manera irónica) es inexistente, por lo que en este programa cómico, en lo que respecta a esta categoría de análisis, no se muestra Humor Post-televisivo. En resumen, el recurso de risas en off se desarrolla preponderantemente en el marco de la Paleo Televisión y como tal, dentro de la enunciación del Paleo Humor.

Con este primer programa podemos ver que, contrariamente a lo esperado, al comenzar a visionar la muestra y a diferencia de las risas desapercibidas, las risas percibidas se manifiestan de diferentes maneras. A partir de esto, al comparar los datos recogidos en cada programa cómico, se prestó atención a la concordancia en cuanto el criterio utilizado para entender ciertas ejecuciones de las risas en off como risas percibidas⁵⁴. Todas siguen las líneas generales que determinan a esta UO, son captadas y expuestas por los actores⁵⁵ (Fratlicelli, 2013, pág. 10), pero como resultado de sus diversas expresiones, se comprenden en tres variaciones. En *Decalegrón* ya hemos abordado dos de ellas. Con los ejemplos de los sketches

⁵² “Mecánica Integral”, después renombrado como “El Mecánico”, fue otra propuesta constante de *Decalegrón*, más reciente en el tiempo comparada con los ejemplos tratados (“El Asalto”, “El Chicho”, “Noches Cultas”). Tanto el sketch 17A como el 32A pueden observarse en <https://www.youtube.com/watch?v=hkG2uN5zVoo> y <https://www.dailymotion.com/video/x8isdtq>

⁵³ Actor de teatro y televisión uruguayo, que como mencionamos anteriormente, ingresa al programa recién en 1996.

⁵⁴ Tanto en estas UO como también en las pertenecientes a la siguiente categoría de análisis, se observó que los parámetros respecto a la materialización de cada UO en su encuentro con la muestra fueran los mismos. En aquellos sketches donde los recursos se hallaban en los límites de lo establecido previamente para una UO, en el caso de esta categoría de análisis en los que presentan risas percibidas mayoritarias o minoritarias, se eliminó la arbitrariedad al buscar concordancias y puntos en común en su ejecución. De esta manera, se alcanzó, en cierta medida, la objetividad pretendida en el análisis de contenido como investigación, pues se agruparon aquellas alteraciones respecto a los parámetros de cada UO entre un programa cómico y otro.

⁵⁵ Esta exposición puede significar el quiebre del personaje por parte del actor. Empero, hemos visto ejemplos de esta captación con actores que se mantienen en sus personajes, como en el sketch 10A. Esto se observa en mayor precisión en la tercera variación.

10A “El Asalto” y 22A “Noches Cultas”, observamos una primera variación: una breve interacción con quienes se encuentran fuera del campo de la imagen, que no fractura la totalidad ficcional del sketch. Esta puede surgir por iniciativa propia del capocómico o por la única reacción a un comentario de la claqué. En el sketch 17A “Mecánica Integral”, se aprecia una segunda variación, con una interacción directa entre actores y claqué. Si bien en los ejemplos de los siguientes dos programas, *Plop!* y *El Show del Mediodía*, este intercambio es incluso más frontal, todos estos sketches coinciden en el reiterado quiebre de lo ficcional, ocasionado por un capocómico que atiende o se dirige constantemente a quienes realizan las risas en off. Es también en este par de programas cómicos donde identificamos una tercera variación, sketches donde los personajes interactúan con una claqué que cumple a su vez un rol de personaje de audiencia dentro de la ficción. Esta última variación es un punto en común en la utilización de las risas en off entre *Plop!* y *El Show del Mediodía*.

En la muestra del programa B (*Plop!*), la segunda variación de la UO risas percibidas puede observarse en sketches como el 14B, “Desayunando con Sergio”, donde la producción de las risas en off se ve condicionada por el constante intercambio, a través de gestos y comentarios, entre los actores y la claqué.

Este sketch consistía en una parodia del programa de cocina y entrevistas a personalidades uruguayas, *El Club de la Buena Vida*⁵⁶, con Sergio Puglia⁵⁷ como su anfitrión. Con un conductor tocayo (Sergio, personificado por Pepe Vázquez⁵⁸), el sketch contaba con dos bloques, un desayuno/almuerzo con un/a invitado/a, seguido de una sección de cocina con un cocinero cubano y sus disparatadas recetas.

En esta oportunidad, la invitada era una parodia a Susana Gimenez⁵⁹ (interpretada por Silvia Novarese⁶⁰), por lo que se incluyen temáticas personales de la actriz correspondientes a ese año (1997), como la deuda de su programa televisivo y su matrimonio. Aquí los actores llevan lo que puede observarse en el sketch 17A al margen, no hay dudas de que dirigen la palabra también hacia la audiencia allí presente y no sólo al espectador televisivo. Los comentarios salen de lo guionado, pues los actores destacan sus improvisaciones y acotan sobre las actuaciones de sus compañeros, transformándolo en objeto de burla.

En la sección de cocina, por ejemplo, Sergio comenta en reiteradas oportunidades sobre la actuación que hace su compañero Franklin Rodríguez⁶¹ de *El Cubano*, el cocinero del sketch. Incluso lleva al mismo a justificar sus elecciones de caracterización, como cuando utiliza la palabra “Yes”. Luego de soportar varios comentarios por parte de Sergio hacia su personificación estereotípica de un inmigrante cubano, Franklin Rodríguez responde a una de las preguntas del conductor con “Yes” y enseguida deja brevemente su personaje para

⁵⁶ Este programa surgió en la década de los 90, en Canal 5. Se pueden apreciar similitudes en el decorado y en el vestuario entre el sketch y el programa original en el siguiente segmento publicitario: <https://www.youtube.com/watch?v=jUMwB5U2w9c>

⁵⁷ Cocinero, empresario, columnista y conductor uruguayo.

⁵⁸ José Eduardo Vázquez, conocido como Pepe Vázquez, es un comediante, actor y director de teatro uruguayo. Ha tenido una gran participación en la televisión uruguaya, por ejemplo, como parte del elenco de la segunda etapa de *Telectaplum*.

⁵⁹ Reconocida actriz, conductora, modelo y empresaria argentina. Actuó en teatro, televisión y cine. Actualmente conduce su programa homónimo (antes conocido como *Hola, Susana*), que alcanzó 32 temporadas en 2023.

⁶⁰ Actriz y directora de teatro uruguaya, con una amplia trayectoria en programas cómicos de televisión nacional. Entre ellos se encuentran la segunda etapa de *Telectaplum*, *Plop!* y *El Show del Mediodía*.

⁶¹ Actor y dramaturgo uruguayo que ha dedicado su carrera principalmente al teatro, tanto como actor y director, así como a enseñar esta profesión.

justificarse: “No, ta’ bien. Yes, está bien”. En este momento, Pepe Vázquez rompe con su personaje y entre risas mira en dirección a la claqué para comentar: ““Yes está bien’ dice todavía. Saca una cuestión filosófica profunda”, lo que genera la risa de quienes la conforman.



A la izquierda se observa el leve quiebre del personaje Sergio, a la derecha, El Cubano intenta mantenerse en los límites ficcionales mientras cocina arroz a la cubana.

Este ejemplo destaca un punto importante, al cual hemos aludido al desglosar la definición de la UO risas percibidas, en la distinción del Neo Humor a través del análisis de las risas en off: la identificación de la improvisación como indicio del quiebre ficcional en la utilización de un recurso.

A pesar de que este rasgo pertenece a un elemento no abordado en este trabajo, la actuación, en muchas oportunidades se entrelaza con la manifestación de las risas en off y genera su exposición.

En el Neo Humor, dado la concordancia con la Neo Televisión en cuanto a su autorreferencialidad, es imperativo mostrar la producción televisiva como forma de destacar la veracidad del acto de enunciación (Eco, 1987). En este contexto, se subraya la improvisación reiterada de los actores, quienes “enuncian todo el tiempo que están actuando” (Fratlicelli, 2013, pág. 9). Consecuentemente, debido a que los demás mecanismos para generar la ficción también se ostentan, los quiebres en los personajes suscitan la exhibición de otros recursos, como las risas en off.

En este ejemplo, vemos como ambos actores improvisan abiertamente y provocan que el empleo del recurso de las risas en off se haga explícito, pues se dirigen visiblemente a la claqué para generar risas. A raíz de una improvisación expuesta, se revela la producción de este recurso y ocasiona el quiebre de lo ficcional en la totalidad del sketch. Funciona entonces como una marca distintiva de la manifestación de las risas en off dentro del Neo Humor.

Aun con este y otros ejemplos de UO risas percibidas predominantes, *Plop!* también presenta una superioridad numérica de casos con UO risas desapercibidas preponderantes. Se distancia, sin embargo, de *Decalegrón* en virtud de que no ofrece sketches donde se pueda apreciar la combinación de estas dos UO. Nuevamente, la UO risas parodia es inexistente. En definitiva, en el programa B, el recurso se produce primordialmente dentro de la enunciación del Paleo Humor, con limitados pero claros ejemplos de risas percibidas correspondientes al Neo Humor, como el abordado a continuación.

En cuanto a la tercera variación en la UO risas percibidas, el sketch 6B “Mangacha Pertini”, puede tomarse como referencia, pues dado su contexto, la claqué también cumple un rol dentro de la ficción como personaje de audiencia. Este recurrente sketch de *Plop!*, trataba de una alumna de primaria algo desprolija (interpretada por Laura Sánchez⁶²) y la cercana relación que tenía con su maestra (personificada por Imilce Viñas⁶³). Solía desarrollarse en el escenario de un acto escolar, con la Maestra como presentadora y Mangacha como una ansiosa participante. En esta oportunidad, luego de constantes interrupciones al preámbulo y discurso de su maestra, Mangacha tiene un momento para recitar un breve poema sobre su nuevo amigo, “El pejerrey Giménez”. A lo largo del sketch, quienes se ríen y aplauden lo hacen desde un lugar de audiencia de este acto y no como meros individuos encargados del recurso, externos a la ficción. Esta participación desde fuera del campo de la imagen, no pasa desapercibida para las actrices que se encuentran frente a cámara, no obstante, siempre reparan en ella desde sus personajes, sin interrumpir la ficción.

En *El Show del Mediodía*, encontramos otro ejemplo de este particular desarrollo de las risas percibidas en una de sus propuestas reiteradas, el sketch 3C, “Ciclista Pedales”. Este segmento giraba en torno al personaje Ciclista, un simpático ciclista profesional que compartía sus anécdotas cotidianas con sus fieles seguidores. Como habitual participante de la Vuelta Ciclista del Uruguay, solía ser entrevistado por un ya conocido periodista, quien formulaba sus preguntas frente a un público atento. En este caso, la audiencia nunca aparece en el campo de la imagen y podría pasar desapercibida si no fuera por la referencia que tanto el entrevistador como Ciclista hacen a ella. Por ejemplo, al comenzar el segmento, Ciclista los saluda y en respuesta se escuchan vítores y aplausos que no le son inadvertidos. Nuevamente, la claqué deviene en un personaje de la ficción, a modo de audiencia de esa entrevista, compuesta por aficionados de Ciclista.

⁶² Actriz y letrista uruguaya. Ha sido una de las comediantes referentes de la televisión uruguaya con recordados personajes, como Mangacha o Doña Lola.

⁶³ Actriz y directora teatral, formó parte de los elencos de importantes programas cómicos de la televisión uruguaya, como *Telecataplum*, *El Show del Mediodía* y *Plop!*



Un jovial Ciclista saluda a sus incondicionales admiradores.

Aunque en un principio se podría interpretar que esta variante de la UO risas percibidas contiene rasgos de Paleo Televisión, dado que la interacción pareciera perpetuar la ficción en lugar de destacar la artificialidad del recurso, continúa dentro de la lógica de la Neo Televisión, porque no solo integra a la claqué sino que incluye dentro del sketch al enunciatario en su rol de espectador. ¿A qué nos referimos con esto? Hemos visto que en la Neo Televisión, ésta se toma la libertad de exponerse como enunciador y en esto, también muestra a su enunciatario para su propio reconocimiento (Eco, 1987, pág. 218). En los sketches 6B y 3C, los personajes apelan a la claqué y se la incluye en la historia por su personaje de audiencia (aun cuando el espectador nunca puede divisar a quienes realizan las risas en off). A partir de este personaje, se le presenta al espectador un reflejo estereotípico de su comportamiento como audiencia en un acto escolar o en una entrevista a un deportista. Emergen entonces rasgos propios de la Neo Televisión, con la visualización del artificio y la evidencia del propio espectador.

Además de "Ciclista Pedales", en *El Show del Mediodía* se suceden una gran cantidad de sketches donde predomina la UO risas percibidas. A diferencia de los dos programas cómicos anteriores, en el total de la muestra del programa C encontramos una cantidad similar entre los casos que presentan UO risas desapercibidas prominentes y aquellos con UO risas percibidas predominantes. En este segundo grupo, los sketches emplean las risas percibidas casi por completo dentro de la segunda variante. No solo los actores/personajes interactúan constantemente con quienes ejecutan las risas en off, sino que la claqué también participa

activamente del sketch. “Julio Pedemonte y la Cámara Viajera”⁶⁴, sketches 1C y 34C en la muestra, son ejemplos de este intercambio. Quienes conforman la claqué comentan cada acción y gesto de los actores, y estos lo perciben. Es sin embargo la parodia de Colón, que se encuentra dividida entre los sketches 2C, 6C, 9C, 13C y 16C, los casos con mayor continuidad de juicios y acotaciones por parte de la claqué.

Esta consistía en una recreación irónica centrada en cómo fue el regreso de Colón a España y su encuentro con la Reina Isabel y el Rey de España. Los sketches desgranaban el hipotético diálogo entre los personajes, desde el recuento de las pericias previas al viaje, la llegada del navegante a las nuevas tierras y todo lo que había podido traer consigo en su regreso. El ejemplo más destacado dentro de esta parodia se encuentra en el sketch 13C, cuando Colón, interpretado por Cacho de la Cruz, le comenta a los reyes sobre su primer encuentro con los indios al llegar a América. Mientras menciona que se presentó como descubridor, saca una bandera a franjas roja y verde de C.F.C (Colón Fútbol Club) que ocasiona vítores y aplausos de la claqué. Segundos después, acota que la respuesta de los indios fue arrojarle otra bandera, al tiempo que recibe una de Peñarol. Seguidamente, Cacho de la Cruz le da un beso a la segunda bandera y comenta con mirada hacia la claqué: “Como hace Pelusa”⁶⁵. Lo particular de este ejemplo es la reacción que origina dicho gesto, pues a continuación, una de las personas que conforma la claqué realiza un comentario en tono de burla; “La besaste, ¿eh?”. Esto desata risas tanto de las demás personas fuera del campo de la imagen, como de los otros dos actores en escena. Consecuentemente, el capocómico del sketch queda como objeto de burla dentro de la chanza formulada por la ocurrencia de alguien fuera del campo de la imagen.

En este ejemplo, el mostrar los mecanismos de la televisión como creadora del artificio, rasgo clave de la enunciación del Neo Humor expuesto con anterioridad, se evidencia claramente. No sólo debido al entrelazamiento de la improvisación de los actores con quienes conforman la claqué, sino dado que alguien fuera del campo de la imagen que no representa un personaje dentro de la ficción, asume parte en la generación de lo risible en el sketch. Esto acentúa lo artificial y el desvelamiento de la producción implicada, ubicada fuera del campo de la imagen, causa una inflexión en la ficcionalidad del segmento.

Con *El Show del Mediodía* confirmamos que ninguno de los programas cómicos analizados presenta la UO risas parodia. El Humor Post-televisivo queda entonces relegado de la muestra en esta categoría de análisis. De esta manera, se potencia nuestra hipótesis sobre la particular temporalidad de los programas cómicos observados, pues en estos sketches de los años 90 las risas en off se limitan al Paleo Humor y al Neo Humor. No obstante, la presencia del Paleo Humor a través de las risas desapercibidas es mayor a la esperada, lo que desplaza levemente (al menos en esta categoría de análisis) el protagonismo del Neo Humor en esta década, contrario a lo pretendido en la hipótesis.

⁶⁴ Rodolfo Rognone, comediante y murguista uruguayo, era el actor que conformaba junto a Cacho de la Cruz la dupla de “Julio Pedemonte y la Cámara Viajera”. Este sketch seguía las pericias de un reportero y un camarógrafo que realizaban reportajes sobre diferentes exposiciones y figuras, e incluso recorrían las calles de Montevideo en busca de primicias. Puede observarse el empleo de las risas percibidas en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=-ftOkORkk8o>

⁶⁵ Conocida como Pelusa Vera, María de los Ángeles Vera es una actriz de teatro y televisión uruguaya que conformó varios elencos de programas cómicos producidos en televisión uruguaya y argentina, entre ellos, *Telecataplum*.



La Reina Isabel y el Rey de España fanáticos por Peñarol, mientras Colón muestra su bandera.

- Mirada a cámara

Respecto a la segunda categoría de análisis, mirada a cámara, aplicar lo contemplado previamente en la metodología significó una mayor complejidad. En primer lugar, dado que existen miradas que se dan sin intención por parte de los actores y/o la producción del programa cómico. Se trata de breves elecciones de cámara que nos sitúan inintencionalmente frente a la mirada del actor. Por ejemplo, en sketches como el “El Asalto” de *Decalegrón*, encontramos planos de Piedra Buena que captan brevemente la mirada del personaje antes de cambiar a otra cámara. De acuerdo a los ejemplos de mirada a cámara que propone Fraticelli en “Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post-televisivo”, entendemos que este tipo de mirada carece de importancia tanto para la generación de la relación entre el personaje y el espectador, como para la producción de la ficción. No obstante, su existencia implicó una atención extra al visualizar los sketches, para que no quedaran dentro del cúmulo de miradas a cámara a analizar.

La muestra pudo estudiarse a través de la categoría de análisis mirada a cámara, sin embargo, una segunda dificultad supuso modificaciones en las herramientas metodológicas. En las miradas a cámara, al igual que en las risas en off, existen variaciones en las manifestaciones del recurso respecto a cada UO. Empero, en esta categoría de análisis algunas de estas variaciones sobrepasan los márgenes previamente pautados.

Aunque muchos de los sketches utilizan el recurso exactamente dentro de lo establecido para cada UO, encontramos otros casos donde las miradas a cámara presentan rasgos identificativos de más de una UO en simultáneo. Con esto no nos referimos a la presencia de

dos o más UO en un mismo sketch, como hemos descrito en las risas en off⁶⁶ (algo que también ocurre en esta categoría de análisis⁶⁷). En los casos a los cuales nos remitimos, la utilización de la mirada a cámara incluye, en un solo ejemplo, cualidades de más de una UO. Por tanto, queda en una posición intermedia, pues no pertenece por completo a ninguna de ellas. Esto no nos condujo a descartar nuestras herramientas metodológicas para abordar la muestra, pero sí impuso una minuciosa búsqueda de concordancias entre las muestras de los tres programas cómicos para delimitar nuevos límites. Como resultado, surge una nueva UO, *mirada intermedia*.

Una de sus características más relevantes, además de combinar dos UO, es que todos los casos de la muestra que desarrollan esta mirada a cámara incluyen (en diferente medida) las mismas UO, mirada de chiste televisivo y mirada de complicidad. Es decir, la mirada a cámara entendida como estrategia intermedia se produce únicamente dentro del Paleo Humor y del Neo Humor, y relega el Humor Post-televisivo. Esto supone una reafirmación de la hipótesis que guía este trabajo, la cual manifiesta, como hemos visto, que los programas cómicos aquí analizados no se encuentran dentro de lo esperado cronológicamente, el Humor Post-televisivo, sino que desarrollan el Neo Humor como modalidad enunciativa predominante. No obstante, y similar a lo expuesto en las risas en off, tampoco consolida el Neo Humor, pues comparte su dominio con el Paleo Humor.

Esta última modalidad enunciativa es notoria en esta categoría de análisis, con programas como *Decalegrón*, donde se observa una clara predominancia de sketches que utilizan el recurso dentro la UO la mirada de chiste televisivo. Ésta se produce cuando el capocómico se detiene en el chiste, mira a la cámara, y hace un comentario directo hacia el espectador. Si bien establece un contacto con alguien externo a la ficción, nunca abandona su personaje, y siempre emplea el recurso de manera que quede circunscrito, exclusivamente, en la generación del chiste (Fratlicelli, 2013, pág. 7). Además, es el único idóneo para instaurar esta relación con el espectador, por lo que pasa inadvertido para el resto de los personajes. Entre los casos donde se puede apreciar esta UO se encuentran los sketches de “El Boliche”⁶⁸, en los cuales el personaje de Ricardo Espalter siempre termina con un chiste televisivo, es decir, remata un chiste al tiempo que mira hacia la cámara⁶⁹.

Es importante destacar la variación que se percibe en esta UO. En el sketch 19A, “El Chicho”, abordado ya en la anterior categoría, existe un breve pasaje después de un chiste/comentario de Tabaré Vázquez, donde uno de los contadores (personificado por Julio Frade) mira directo hacia a la cámara y hace un gesto propio de una conversación cara a cara.

⁶⁶ Véase en la página 23.

⁶⁷ Al igual que en la categoría de análisis risas en off, más de una UO relacionada a la producción mirada a cámara, referente cada una de una modalidad enunciativa, puede encontrarse en un mismo sketch. En estas oportunidades, el mecanismo identificativo de letras mayúsculas y minúsculas se empleó nuevamente, como puede observarse en las Tablas de resultados en la página 63.

⁶⁸ Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=L0IYA5tbFMw&t=14s> (parte 1) y https://www.youtube.com/watch?v=Ob-l0_nORJw&t=8s (parte 2).

⁶⁹ En la sección de metodología, a partir del artículo “Lo risible en los programas cómicos. Una tipología del chiste, lo cómico, la chanza y el humor televisivos”, abordamos la traducción que elabora Fratlicelli para traspasar las escenas enunciativas de lo risible a lo mediático televisivo. El chiste televisivo es parte del resultado, cuyo desarrollo involucra una escena enunciativa compuesta de tres actores, quien realiza el chiste y mira a la cámara (enunciador-personaje principal), quien es objeto de burla (personaje secundario), y quien es cómplice del chiste (enunciario-espectador), a través de la interpelación que le suscita la mirada a cámara. Por chiste televisivo debe entonces entenderse al desarrollo de esta forma de lo risible en lo mediático televisivo, con la involucración del recurso de la mirada a cámara.

El recurso se desarrolla de manera semejante a la mirada de chiste televisivo, señala como objeto de burla al autor del comentario y hace de esto cómplice al enunciatario, empero, la relación que establece con el espectador es a partir de un gesto, no del diálogo. Al compararla con la mirada a cámara distintiva del Paleo Humor descrita por Fraticelli, encontramos un caso de gran similitud, pero este no es abordado por el autor. Fraticelli toma un sketch de *Viendo a Biondi*⁷⁰ como ejemplo del empleo característico del recurso en esta modalidad enunciativa. En ese segmento, apreciamos una mirada a cámara como la descrita recientemente, pero también otra variación, donde el capocómico apela al recurso acompañado de gestos en orden de burlarse de otro personaje. Fraticelli no menciona esta segunda mirada al hablar de los usos identificativos del recurso dentro del Paleo Humor. No obstante, es una práctica constante en nuestros tres programas cómicos, por lo que entendemos es relevante reconocerla como una variante de la UO mirada de chiste televisivo⁷¹.



Un incrédulo contador mira a la cámara en busca del cómplice espectador.

Después de esta de UO, la segunda con mayor presencia en *Decalegrón* es la UO mirada intermedia. En el sketch “El Asalto”⁷², por ejemplo, la producción del recurso implica rasgos de la UO mirada de chiste televisivo y de la UO mirada de complicidad. Hemos destacado al protagonista de este sketch al observar el empleo de las risas en off, empero, dicho segmento contaba con otros personajes reiterativos, entre ellos, El Abuelo. Este siempre se encontraba algo perdido dentro del banco y en muchas oportunidades, se acercaba a otros personajes,

⁷⁰ *Viendo a Biondi* fue un programa argentino protagonizado por el cómico y actor de circo argentino José “Pepe” Biondi. Se emitió por primera vez en 1961, por lo que se cataloga como uno de los primeros programas cómicos de Canal 13. Se mantuvo al aire durante 11 años.

⁷¹ Esta variación en la UO mirada de chiste televisivo, se identifica en las Tablas de resultados con el color rojo.

⁷² Aquí nos referimos a los casos 10A, 12A y 14A en la muestra.

como Casimiro o el guardia de seguridad, para compartir sus inquietudes. Sus diálogos eran muy variados, pero en todos los casos El Abuelo terminaba su rutina al mirar directo a la cámara y decir una frase a Corina, su esposa, o a una de sus amantes. Como resultado, su participación en el sketch concluía con la generación de un chiste televisivo. Hasta aquí se podría pensar que la utilización del recurso cumple con todos los rasgos de la UO mirada de chiste televisivo: se realiza sin quebrar la ficción, exclusivamente dentro del chiste y pasa desapercibida al resto de los personajes. La única excepción es que quien dispone de la mirada a cámara no se identifica como el capocómico del sketch. En esta UO, solo aquel actor que encabeza el elenco y que tiene mayor popularidad fuera de la ficción, es idóneo de producir el recurso. Para los casos en que éste no aparece en el sketch, tomamos como capocómico al actor cuya participación es protagónica en el segmento: tiene la mayor porción de diálogo y guía el chiste. No obstante, en “El Asalto” el capocómico está presente: Ricardo Espalter en su papel de Piedra Buena. Por ello, cuando El Abuelo emplea el recurso, pasa por alto ese rasgo identificativo de la UO mirada de chiste televisivo. Consecuentemente, una mirada a cámara que en un principio podría considerarse dentro de los parámetros de esta UO asociada al Paleo Humor, queda por fuera de sus límites dado que también toma un rasgo de la UO mirada de complicidad, la múltiple utilización del recurso.

Para abordar este último rasgo distintivo dentro de esta UO, y terminar de argumentar la presencia de la UO mirada intermedia en este sketch, es necesario aguardar las conclusiones de los abordajes de *Decalegrón* y presentar otro ejemplo de la UO mirada intermedia, esta vez, perteneciente a la muestra de *Plop!*.

El programa B también posee muchos sketches dentro de la UO mirada de chiste televisivo, sin embargo, el porcentaje en relación a los casos con UO mirada intermedia es el mismo. Algunos de los sketches clasificados en esta segunda UO, producen el recurso al igual que en “El Asalto”, pero otros se desvían aún más de lo pautado para la UO mirada de chiste televisivo por eliminar asimismo otro de sus rasgos, la cualidad de inadvertida.

“Noticias Cantadas”⁷³, un popular sketch de *Plop!*, tenía por cometido tratar humorísticamente las primicias de hechos acontecidos en el país. Una gran parte del elenco se ubicaba frente a la cámara, en una formación similar a la de un coro, para cantar en tono humorístico las noticias correspondientes a la semana. Si bien por momentos el cuadro de la imagen presenta un primer plano de solo uno/a de los/as actores/actrices, el sketch comienza y se desarrolla casi por completo con un elenco que emplea la mirada a cámara al mismo tiempo en un plano general.

⁷³ Sketches 1B y 5B en la muestra.



Gran parte del elenco de Plop! informa a la población uruguaya sobre los trascendentales acontecimientos de la semana.

Esta disposición del recurso, que podría considerarse dentro de lo pautado para la UO mirada de chiste televisivo dado que se encuentra totalmente circunscrita al chiste televisivo, sobrepasa sus límites por exponer de igual modo particularidades de la UO mirada de complicidad, ser realizada por más de un personaje y aludir a su utilización.

Como hemos expuesto al abordar la UO mirada de chiste televisivo, la producción de la mirada a cámara no sólo es capitalizada por el capocómico, sino que también pasa desapercibida para el resto de los personajes. Los actores eran conscientes de este recurso, pero en sus personajes, fingían ignorar su uso. En la UO mirada de complicidad, tanto los personajes como los actores pueden hacer referencia a su ejecución.

Tal vez un contraargumento para clasificar la mirada a cámara de “Noticias Cantadas” dentro de la UO mirada intermedia, se sostenga en el hecho de que ninguno de los personajes enfatiza o comenta sobre la múltiple utilización del recurso. Sin embargo, no se presentan ajenos al mismo, por el contrario, el contacto que establecen con el espectador a través de la mirada a cámara es realizado en conjunto.

En este punto, el lector podrá también preguntarse qué evita que miradas como las observadas en “El Asalto” y en “Noticias Cantadas”, no entren dentro de lo establecido para la UO mirada de complicidad, aun cuando poseen rasgos de ésta. Abordemos brevemente en qué consiste esta UO.

Una mirada a cámara dentro del Neo Humor, en este trabajo identificada como mirada de complicidad, se reconoce por no pasar desapercibida para el resto de los personajes y por emplearse en cualquier momento del sketch, sin quedar relegada únicamente al chiste televisivo. A estas particularidades, Fraticelli adiciona la exclusividad del capocómico. En este punto, sin embargo, discrepamos con el autor, dado que entendemos que diversificar el

uso de la mirada a cámara entre los personajes del sketch es una insignia de la UO mirada de complicidad. Inclusive, reconocemos otra peculiaridad que si bien no es excluyente puede servir para discernir esta UO: el quiebre de personaje.

En la muestra de este trabajo, encontramos muchos casos donde la mirada de complicidad sólo es realizada por el capocómico, por ejemplo, en el ya abordado sketch 14B, “Desayunando con Sergio”. Empero, existen otros sketches que condicionados (o no) por su cualidad de parodia, diversifican la elaboración del recurso entre varios personajes. Así sucede en el anteriormente analizado sketch 15A, “Noches Cultas”, o también en el sketch 8B, “Estadio Uno”. En este último, una parodia al programa deportivo homónimo⁷⁴, los personajes se disponían alrededor de una mesa de bar a cuestionar y evaluar las condiciones del fútbol uruguayo. Con un enérgico conductor, las conversaciones se tornaban en debates acalorados y los personajes recurrían constantemente a la mirada a cámara para hacer del espectador un cómplice en lo risible. En este ejemplo, advertimos que sus miradas no se restringen al chiste televisivo, no pasan desapercibidas y suceden incluso en quiebres de personaje.



Unos indignados periodistas deportivos, a punto de exhibir las artimañas de Paco Casal, a su entender, el causante de tantos males en el fútbol uruguayo de los años 90.

En la anterior categoría de análisis, risas en off, hemos abordado las concordancias entre el Neo Humor y la Neo Televisión. Como tal, la particularidad de esta modalidad enunciativa es generar lo risible desde el vaivén entre el mundo ficcional del programa cómico y la realidad externa a este. La televisión se muestra a sí misma, y en este marco, lo reidero se produce a

⁷⁴ *Estadio Uno* fue un programa de televisión uruguayo, conducido por el periodista y empresario Julio Sánchez Padilla. Con un enfoque casi por completo en el debate futbolístico, conserva un récord Guinness por su gran cantidad de años de emisión, desde 1970 hasta 2017.

partir de esa observación sobre su propios recursos y enunciación (Fracelli, 2013). Tanto la mirada a cámara como las actuaciones, se evidencian creadoras de esa ficción. Es por esto que al describir el empleo del recurso que hace el capocómico en el Neo Humor, Fraticelli dice acerca de los demás actores: “Ellos se muestran conscientes de la presencia del público y hasta pueden referirse a ellos, redoblando los chistes del capocómico” (pág. 12). A diferencia de la UO mirada de chiste televisivo asociada al Paleo Humor, que en línea con la Paleo Televisión busca ocultar su papel como generadora de lo risible, aquí los actores no fingen desconocimiento respecto a la relación que el capocómico procura establecer con el espectador a través de la mirada a cámara, más aún, pueden interrumpirla.

Entendemos que relegar la distinción de la mirada a cámara del Neo Humor a la exclusiva utilización del capocómico, no toma en consideración la exposición de su producción para el espectador. Por consiguiente, en este trabajo, atendemos la particularidad de la Neo Televisión en cuanto a mostrar el artificio, para fundamentar la eliminación de la unicidad del capocómico como una característica definitoria de la ejecución de la mirada a cámara en el Neo Humor. Se opta en cambio por el rasgo de utilización múltiple como distintivo de la UO mirada de complicidad. Incluso, se toma en cuenta la relevancia de la improvisación en esta modalidad enunciativa, expuesta al abordar la UO risas percibidas⁷⁵, pues puede comprenderse como un leve síntoma del empleo del recurso en el Neo Humor.

Si regresamos a los casos de la UO mirada intermedia, observamos que cada uno presenta este nuevo rasgo que hemos descrito como distintivo de la UO mirada de complicidad, la no exclusividad del capocómico. En el ejemplo de “Noticias Cantadas”, vemos asimismo otra particularidad de la UO mirada de complicidad, el ser advertida por el resto de los personajes.

¿Por qué entonces se ubican dentro de la UO mirada intermedia si poseen particularidades identificatorias de la UO mirada de complicidad? Debido a las razones ya mencionadas, en ambos también aparecen los principales rasgos de la UO mirada de chiste televisivo; la utilización del recurso se mantiene dentro del chiste televisivo, con actores totalmente circunscritos en lo ficcional, y en el caso de la mirada de El Abuelo, pasa desapercibida a los demás personajes.

A pesar de contar con este y otros ejemplos de UO mirada intermedia, e incluso con casos donde lo preponderante es la UO mirada de complicidad, los resultados de *Decalegrón* no varían con lo expuesto anteriormente. Podemos concluir que en el programa A, la producción de este recurso se enmarca principalmente en la UO mirada de chiste televisivo, porque aun cuando se lo ejecuta dentro de la UO mirada intermedia, las miradas a cámara presentan varios rasgos distintivos de mirada de chiste televisivo, frente a un solo indicio de mirada de complicidad (el uso no exclusivo del capocómico).

En cuanto al programa B, *Plop!*, sus resultados componen un panorama más diverso. Anteriormente advertimos que el número de sketches con UO mirada de chiste televisivo y con UO mirada intermedia es uniforme. Empero, hemos visto cómo a diferencia de las miradas intermedias realizadas en *Decalegrón*, en el programa B, todas exhiben más de un rasgo perteneciente a la UO mirada de complicidad. Es decir que a pesar de esta igualdad numérica, las particularidades del Neo Humor son visibles en la producción del recurso. Además, *Plop!* presenta sketches con UO mirada de complicidad predominante, e incluso un ejemplo de UO mirada de parodia preponderante, el sketch 16B “Rincón Tropical”, el único

⁷⁵ Véase en la página 29.

en el total de la muestra. En efecto, es posible decir que en el programa B se encuentran todas las miradas a cámara previstas en este trabajo, pero aunque sus frecuencias varían, ninguna conforma una predominancia clara en la utilización del recurso.

El Show del Mediodía, programa C, cuenta asimismo con un caso de UO mirada de parodia, empero, esta solo se realiza en un momento breve, dentro de la predominancia de la UO mirada de complicidad. Recordemos que la UO mirada parodia contempla la manifestación del recurso en el marco del Humor Post-televisivo. Esta modalidad enunciativa se limita a la realización de parodias y pastiches, ya no enfocadas exclusivamente en programas y figuras de la televisión, como en el Paleo Humor y en el Neo Humor, sino también en cómo se empleaban los recursos televisivos. Por consiguiente, la mirada a cámara se produce únicamente en los momentos en los que los personajes parodiados la utilizaban, con el objetivo de ridiculizar el particular empleo del recurso (Fratlicelli, 2013, pág. 14 y 15).

Los programas de cocina y entrevistas se han identificado por una constante mirada a cámara por parte de sus cocineros/as y conductores/as, así lo deja entrever la parodia a este formato dentro del programa C, “Chichita”⁷⁶. Este popular sketch, que incluso obtuvo tiempo en pantalla por fuera de *El Show del Mediodía*, se conforma de manera similar al ya nombrado sketch de *Plop!* “Desayunando con Sergio”, dado que también consistía de dos bloques. Comenzaba con una primera instancia en la cocina, donde Chichita, personificada por Cacho de la Cruz, hablaba y exhibía sus recetas al público. En esta escena se encontraba acompañada de su atípico mayordomo, Baltar, cuya personificación varió en el tiempo. En la segunda parte, sus platos, servidos por su ayudante, pasaban al comedor principal para ser degustados por sus diversos invitados, desde personajes ficcionales hasta importantes políticos uruguayos⁷⁷.

Dada la continua utilización de la mirada a cámara, al igual que la persistente improvisación de Cacho de la Cruz, en el sketch 17C predomina la UO mirada de complicidad. No obstante, cuando Chichita pasa a su comedor para entablar una conversación con sus invitados, realiza una mirada a cámara que se diferencia de esta UO. Antes de iniciar sus preguntas hacia un aparente ingeniero de relojes suizo, se dirige directamente hacia los espectadores para advertirles que traducirá todo lo que este hombre diga y que hablará despacio para que puedan comprender. En este momento, Chichita protagoniza una escena típica de un programa de cocina y entrevistas. Orienta sus palabras al espectador, sin reparar en las demás personas presentes en el plató, tal como lo hacían las anfitrionas de los programas a los que parodia. Lo relevante de esta mirada a cámara, acompañada del comentario, es que todo lo detallado se desarrolla sin que escuchemos ninguna risa en off, es decir, sin señales de que esto es, en efecto, algo parodiado y por tanto gracioso. Vemos entonces lo característico del Humor Post-televisivo, pues aquí el espectador debe percatarse de lo risible por su cuenta.

⁷⁶ Chichita es uno de los personajes más recordados de Cacho de la Cruz, cuya popularidad no solo lo convirtió en uno de los principales segmentos de *El Show del Mediodía*, sino que atrajo importantes personalidades de la cultura y política rioplatense. El sketch era una parodia a los programas de cocina y entrevistas de esta época, pero en especial, al programa argentino *Almorzando con Mirtha Legrand*. Véase como sketch 17C en la muestra.

⁷⁷ Cuando su tiempo al aire comienza a sobrepasar la duración típica de un sketch, estas secciones se extienden y profundizan en sus contenidos. Incluso aparecen nuevos escenarios, como el *hall* con escalera por donde Chichita hace su entrada y presentación del día.

En otra escena enunciativa, tal comentario y la mirada a cámara provocaría la risa de la claqué y, por tanto, indicaría lo reidero y la parodia. En este caso, lo risible está en la función que estas cocineras/entrevistadoras asignaban del recurso. Se parodia la relación que generaban con sus espectadores, mediante la simulación de su singular mirada a cámara. Con este fin, otros recursos como las risas en off son excluidos, pues no eran utilizados en esos momentos en los programas parodiados. Pero, además, esto hace que el capocómico se dirija parcialmente al enunciatario original del programa parodiado y, en consecuencia, requiere a un enunciatario-espectador escindido (al espectador del actual programa cómico y al enunciatario del programa burlado) (Fratlicelli, 2013, pág. 17).

En definitiva, en esta breve mirada del sketch 17C, el enunciatario-espectador está obligado a contar con un bagaje de géneros y programas televisivos para advertir la parodia y las claves de lo reidero. Por otra parte, necesita distanciarse como espectador televisivo para observar también al enunciatario del programa parodiado y reírse junto con el capocómico de él mismo (Fratlicelli, 2013, pág. 17 y 20).



Chichita da al espectador unas breves indicaciones sobre la continuidad del segmento.

Además de esta cuota minoritaria de UO mirada de parodia, *El Show del Mediodía* coincide con *Plop!* en presentar ejemplos del recurso para todas las UO conformantes de esta categoría de análisis.

En este programa cómico, al igual que en *Decalegrón*, encontramos una UO predominante; no obstante, esta no surge exclusivamente de la contabilización de frecuencias. Si nos detenemos en la cantidad de ejemplos, la UO mirada de chiste televisivo presenta una mayoría numérica, sin embargo, esto pasa por alto la mínima diferencia que se descubre con respecto a la UO mirada intermedia y la UO mirada de complicidad, un solo caso. De la triada de programas analizados, *El Show del Mediodía* es el que posee la mayor cifra de sketches

dentro de la UO mirada de complicidad, por tanto, es el programa cómico con más miradas a cámaras ejecutadas en los parámetros del Neo Humor. Identificamos entonces esta UO como la preponderante, pues incluso muchos de los segmentos que producen esta mirada a cámara contienen la particularidad agregada que hemos tratado: la improvisación expuesta de los actores mientras utilizan el recurso.

Uno de ellos es el sketch 2C, el primero dentro de la parodia de Colón ya descrita en la anterior categoría de análisis. Éste se presenta marcado por los constantes quiebres en la ficcionalidad de los personajes, lo cual conlleva una igualmente constante producción de la mirada a la cámara (acompañada de comentarios) que acentúa las actuaciones. El empleo del recurso se percibe desde el inicio del segmento, con un capocómico que ingresa al aposento de los reyes y recita poesía española dirigiéndose a la cámara. Sin embargo, se detiene cuando es interrumpido por la claque, para advertirle que se ha equivocado de temática. Luego de un breve diálogo, el capocómico vuelve a mirar hacia al espectador para pedirle disculpas y dice “no vayan a pensar que esto es improvisado”. Utiliza así el recurso para desdoblarse de su personaje y de la ficción. Durante el desarrollo del sketch, los gestos y miradas hacia la cámara son constantes. Apelan al espectador sin quedar restringidas al chiste y sin pasar desapercibidas para sus compañeros. En definitiva, el recurso se ejecuta con cada una de las cualidades de la UO mirada de complicidad.



En su traje de Colón, Cacho de la Cruz intercambia con el espectador sobre su actuación.

Semejante a lo analizado para el caso de las risas en off, la existencia del Humor Post-televisivo en cuanto a la ejecución de la mirada a cámara es casi insustancial. Aunque en esta categoría de análisis sí se manifiesta, su producción es escasa. Consecuentemente, encontramos otro punto sobre el cual afirmar nuestra hipótesis acerca de la distintiva temporalidad desarrollada por estos programas cómicos, en comparación con las pretendidas

por Fraticelli: la exclusión de la modalidad enunciativa interpretada como indicio de lo risible en los años 90, el Humor Post-televisivo, en el empleo de la mirada a cámara.

- Verificación de los resultados mediante la representación del espacio

Tanto en la sección de metodología, como a lo largo de este análisis, hemos observado que las maneras en las que se generan las risas en off y la mirada a cámara, predispone la relación entre el enunciador y el enunciatario-espectador. Es de acuerdo a la modalidad enunciativa desplegada como se plantea este nexo. Mencionamos, además, al momento de generar nuestras categorías de análisis, que Fraticelli no se limita a estos recursos, sino que trae también otros dos elementos para distinguir ese relacionamiento: la actuación y la representación del espacio. Ambos pueden advertirse transversalmente en el estudio de las risas en off y de la mirada a cámara. Por ejemplo, al presentar la UO risas desapercibidas (identificativa del Paleo Humor), abordamos cómo estas complementan la intención del enunciador de mantener intacta la reproducción de los espacios urbanos de la realidad (Fraticelli, 2013). Resulta importante destacar que esta realidad a la que nos referimos debe entenderse como un momento histórico específico con su contexto. Su recreación mimética, por tanto, se aborda desde todo lo presentando en el campo de la imagen; las actuaciones, las temáticas y los decorados (Brecht, 1983, pág. 63)⁷⁸.

Las herramientas de investigación que hemos escogido para aproximarnos a la muestra, han sido a nuestro entender las más efectivas para alcanzar el objetivo de este trabajo. Sin embargo, se corre el riesgo de disponer de los resultados en beneficio de la hipótesis (Casetti y di Chio, 1999). A partir de la correspondencia entre estos elementos, y reparando en suprimir cualquier conclusión inintencionalmente acomodada en cuanto a las predominancias encontradas en nuestros resultados, planteamos la revisión de estas dos categorías de análisis, a través de las observaciones tomadas a lo largo de los visionados en cuanto a la representación del espacio. Nos limitamos a este elemento y dejamos de lado la actuación porque entendemos que la representación del espacio puede ser concisamente abordada en función de lo expuesto a lo largo de este trabajo. Por el contrario, verificar las categorías de análisis desde la perspectiva de la actuación, dada la amplitud de aspectos subjetivos involucrados, implicaría un bagaje de lecturas que superaría los parámetros dentro de los que se realiza esta investigación.

Con la UO risas percibidas y la UO mirada de complicidad, hemos analizado paralelamente el descuido del Neo Humor en cuanto a la muestra del artificio. En esta escena enunciativa, la televisión busca reproducir espacios de la realidad, pero no oculta su papel en la generación de lo ficticio (Fraticelli, 2013). Deja entrever el mecanismo que configura esa recreación y, en este proceso, elimina la barrera imaginaria entre lo ficcional y la realidad, es decir, la cuarta pared. Brecht aborda este concepto cuando exploya su idea de distanciamiento, en especial en el teatro asiático. En estos espectáculos, se presenta un actor que se desdobra para encontrarse a sí mismo diferenciado de su personaje, ubicándose junto con el espectador para su propia observación (Brecht, 1983, pág. 216). Cuando el actor se dirige directamente a

⁷⁸ El año utilizado para citar a Brecht corresponde a la traducción al español del libro *Escritos sobre el teatro*, empleada en este trabajo. La primera edición de esta serie de escritos es de 1963 bajo el título *Schriften zum Theater*.

la claqué o hace referencia al espectador mientras mira a la cámara⁷⁹, se distancia de su personaje dentro de lo ficticio. Consecuentemente, en la recreación mimética de la realidad también se adopta este distanciamiento y se fija menos atención a los detalles relativos a la representación del espacio.

En la escena enunciativa del Neo Humor hay entonces un descuido intencional en cuanto a esta cuarta pared, característica asimismo de la Neo Televisión. Reparar en todas las posibles manifestaciones de este descuido sería material para otra investigación, por esta razón nos limitamos a examinar algunos rasgos en el marco de lo sintáctico y estilístico (Casetti y di Chio, 1999). Concretamente, observamos los límites del cuadro, es decir, si la cámara se restringe a mostrar el espacio ficcional o si también encuadra parte de lo que se utiliza para generar esa recreación. De igual manera, atendemos las interacciones con la escenografía e incluso contemplamos la recreación de espacios televisivos. Pozzato ya identificaba cómo en la Neo Televisión se “intenta volver cotidianos los espacios televisivos”⁸⁰, por lo que producir set televisivos como opción para la mimetización de la realidad puede entenderse como distintivo del Neo Humor.

En *Decalegrón*, encontramos ejemplos que destacan la artificiosidad de la escenografía, como en el sketch 19A, “El Chicho”, donde a partir de un comentario se quiebra momentáneamente la ficción. Este es realizado por uno de los contadores, quien al acercarse y consecuentemente afirmarse en una pared de la oficina de El Chicho, mueve la estructura. Esto desencadena una reacción en el actor que comenta: “Ah la pucha, se me va la pared”; y procede a acomodarla.

Situaciones similares pueden verse en *Plop!*, particularmente en el sketch 14B, “Desayunado con Sergio”. Éste se ha acometido previamente en el análisis de las risas en off por las reiteradas ocasiones en las que el capocómico (quien interpreta a Sergio) se dirige a la claqué, lo que explicita su actuación y la de sus compañeros. En esta línea, el capocómico también comenta sobre la artificiosidad de la escenografía, por ejemplo, en la sección de cocina, cuando El Cubano se dispone a preparar su receta de arroz a la cubana. Sergio sigue cuidadosamente los pasos de este cocinero, por lo que en el momento en que este último pretende encender la hornalla para hervir agua, le increpa sobre la falta de gas. Enseguida se dirige al horno para examinar la situación y comienza a gestualizar graciosamente. A continuación, el capocómico deja brevemente su personaje para subrayar la falta de fuego y acota irónicamente: “Bueno no importa, esto es televisión *verdá*.”

⁷⁹ En los programas cómicos, la utilización del recurso de la mirada a cámara casi siempre significa un traspaso de la cuarta pared, pues el capocómico se dirige a un espacio externo a la televisión. Esto quiere decir que en el Paleo Humor también hay una leve eliminación de la cuarta pared. No obstante, como hemos visto, esta se limita a un efímero momento y no compromete la ficcionalidad del sketch. En el Neo Humor, en cambio, toda la propuesta del sketch gira en torno a cruzar y exhibir el límite con la cuarta pared.

⁸⁰ Citado por Casetti y di Chio, 1999, en *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, pág. 278.



Sergio y El Cubano chequean el inexistente gas de la cocina.

En estos casos vemos que no hay una pretensión por mantener intacta la recreación mimética de la realidad, sino que se busca mostrar su configuración. La cuarta pared se derrumba en pos de visibilizar el trasfondo de lo visto en el campo de la imagen. En *Decalegrón*, sin embargo, el quiebre de lo ficcional desde la representación del espacio no ocurre más que en este y otros pocos sketches. Se puede establecer entonces una concordancia entre estas observaciones y los resultados en ambas categorías de análisis, donde predomina el Paleo Humor. En lo que refiere a *Plop!*, si bien encontramos menos ejemplos de lo esperado de acuerdo a los resultados de la categoría de análisis mirada a cámara, los cuales presentaban claros rasgos de Neo Humor, son suficientes para cuestionar la predominancia de Paleo Humor sugerida por los resultados de las risas en off.

Si comparamos ambos programas cómicos, observamos que *Decalegrón* posee más casos donde se destaca la artificiosidad de la escenografía mediante comentarios; no obstante, *Plop!* presenta más sketches desarrollados en un plató televisivo. En otras palabras, demuestra lo cotidiano de la televisión. Dejamos aquí de lado las parodias a programas informativos o de otros géneros; nos referimos a sketches donde lo risible se manifiesta a propósito de personajes cuyas profesiones son propias del medio televisivo (periodista, camarógrafo) y en torno a situaciones que ocurren solo en este tipo de trabajos⁸¹. Descubrimos a la televisión como centro de su discurso, rasgo inequívoco de la Neo Televisión y por tal razón, del Neo Humor.

⁸¹ Véase en los ejemplos 13B y 27B.



Un enérgico equipo de producción se prepara para salir al aire con sus periodistas poco profesionales.

Todas estas diferentes maneras de exponer el artificio a través de la representación del espacio se encuentran, e incluso profundizan, en *El Show del Mediodía*. Tal como en *Decalegrón*, notamos una correlación entre las observaciones y los resultados de las categorías de análisis. Semejante a lo propuesto en los casos con risas percibidas, hay una constante relación con quienes producen el artificio desde fuera del campo de la imagen. Sketches como “Julio Pedemonte y la Cámara Viajera” o la parodia de Colón combinan una gran participación en lo risible por parte de quienes conforman la claqué, con constantes muestras o referencias hacia la generación del espacio ficcional. Por ejemplo, en el sketch 9C, en el momento en que Cacho de la Cruz le responde a la Reina Isabel sobre el material de la carabela (*espuma plast*), acota: “sí, lo hicieron hoy de mañana Pocho, Tito”; mientras los señala. Continúa, asimismo, en un esfuerzo por recordar el nombre del tercer involucrado, manteniéndose en una conservación con quienes se ubican por fuera del campo de la imagen. Además, esto no le basta y al reconocer el tercer encargado de montar la escenografía, pide un gran aplauso que involucra tanto a la claqué como a los actores en escena. Es sin dudas, en comparación con *Decalegrón* y *Plop!*, el programa cómico que propone más cantidad de casos y maneras de dejar al descubierto la artificiosidad del espacio ficcional.



El Rey de España, la Reina Isabel y Colón, felicitan a los veloces constructores de carabelas de espuma plast.

Conclusiones

¿Es entonces la enunciación de estos tres programas cómicos Neo Humor? Aunque sí vemos la presencia de esta modalidad enunciativa en todos, cada uno la desarrolla en diferentes medidas y acentos, lo que hace que solo podamos identificarla como predominante en uno de ellos, *El Show del Mediodía*. Aun cuando presenta algunos sketches que utilizan los recursos dentro del Paleo Humor, sus resultados manifiestan una clara preponderancia del Neo Humor. Exhibe, además, varios sketches con rasgos de esta modalidad enunciativa en su representación del espacio. Como resultado, es el único programa cómico que se mantiene completamente dentro de nuestra hipótesis.

Decalegrón, en comparación, se encuentra en el otro extremo, porque lo preponderante en este programa cómico es el Paleo Humor. Lo desarrolla, sin embargo, en un contexto de Neo Televisión. ¿A qué nos referimos con esto? En gran parte, el programa A presenta recursos producidos dentro de esta modalidad enunciativa, dado que incluso en aquellos casos donde se podrían aproximar al Neo Humor, por ejemplo, en los sketches dentro de la UO mirada intermedia, predominan los rasgos de Paleo Humor. Empero, en esta UO el recurso de mirada a cámara se despliega, indiferentemente de la modalidad enunciativa, con un enunciador que asume a su enunciatario-espectador dentro de la Neo Televisión, es decir, acostumbrado a los recursos televisivos. Una situación similar se presenta con los sketches que combinan UO risas desapercibidas y UO risas percibidas, cuyos breves quiebres de la ficción no afectan la ficcionalidad total del segmento. En estos, el enunciatario supone a un espectador familiarizado con la evidencia de los recursos, por lo que un leve quiebre no cambia su

relación con lo ficticio. De esta manera, *Decalegrón* esboza preponderantemente una enunciación de Paleo Humor, pero en algunas oportunidades, esa escena enunciativa presupone un enunciatario-espectador del siguiente periodo televisivo, habituado a la televisión como centro del discurso y amoldado a la exposición de sus recursos. Para confirmar este contexto de Neo Televisión, *Decalegrón* presenta indicios de este momento televisivo con algunos sketches que plantean breves rupturas del artificio (indicativas de Neo Humor) en relación a la representación del espacio.

En cuanto a *Plop!*, su gran variedad en los resultados de las categorías de análisis hacen que no tenga una modalidad enunciativa predominante. Hemos visto cómo su producción de risas en off se encuadra mayoritariamente en el Paleo Humor, pero en lo que respecta a la mirada a cámara, su utilización es difusa y no presenta ninguna preponderancia clara. En la representación del espacio, muchos sketches se mantienen en lo ficcional del Paleo Humor, no obstante, hemos examinado cómo también exhibe ejemplos de representaciones del espacio con quiebres, correspondientes al Neo Humor. Incluso presenta un sketch completamente dentro del Humor Post-televisivo, “Rincón Tropical”, el único en toda la muestra.

Esta diversidad y a la vez falta de predominancia en *Plop!*, destaca aún más lo que ya se puede observar en *El Show del mediodía* y en *Decalegrón*, la convivencia de las diferentes modalidades enunciativas. La manifestación de una no significa la eliminación de la anterior, sino que incluso habilita, como hemos comprobado, su mezcla. Pero en estos tres programas cómicos, ese confluir es preciso. Aunque *Plop!* no tiene una modalidad enunciativa preponderante, sí se mantiene dentro de una combinación específica, Paleo Humor y Neo Humor. En mayor o menor medida, esto también sucede en *Decalegrón* y en *El show del mediodía*.

A lo largo de este trabajo destacamos cómo cada una de estas tres categorías de lo risible se correlacionan con una propuesta específica del discurso televisivo. Consiguientemente, la convergencia de las modalidades enunciativas implica el encuentro de los diferentes estadios discursivos de la televisión. Por ejemplo, en estos programas cómicos vemos cómo los cambios que suscita la Neo Televisión no erradican las maneras de la Paleo Televisión. Al contrario, sus diferentes propuestas discursivas, respecto a los roles de enunciadores y enunciatarios, coexisten dentro de los programas analizados. Hemos mencionado que en esta investigación estos dos momentos del discurso televisivo se asocian al Neo Humor y al Paleo Humor. Recordemos, asimismo, que la cambiante escena discursiva de la televisión uruguaya de los años 90, se concentraba en el pasaje de la Paleo Televisión a la Neo Televisión. En consecuencia, confirmamos nuestra premisa inicial y guía en este trabajo: sí es posible examinar las transformaciones discursivas que sufrió la televisión uruguaya de los años 90 en estos tres programas cómicos. Con diferentes concepciones en cuanto al enunciatario-espectador, demuestran, el todavía variable discurso de la televisión uruguaya. Pero más aún, comprobamos que coinciden en la materialización de estos cambios. Más allá de sus particulares elecciones creativas, encontramos puntos en común, como la peculiar mirada intermedia, que presenta una mezcla entre la enunciación del Paleo Humor y la del Neo Humor, o las diversas variantes de las risas percibidas.

El Humor Post-televisivo es entonces casi inexistente en estos tres programas cómicos durante sus emisiones de los años 90. En la televisión uruguaya, la siguiente etapa de transformación, es decir, un discurso televisivo atravesado por la internet y sus nuevas

prácticas discursivas, era aún insustancial. No es hasta mediados de los años 2000 que realmente se afianzan las características de la Neo Televisión y se pasa a un nuevo momento televisivo, la hipertelevisión (Scolari, 2008). Debe reconocerse de igual manera que la televisión uruguaya ya mostraba programas donde lo risible surgía de un pronunciado desdibujamiento de la línea entre la realidad y lo ficticio, como por ejemplo, *Videomatch*. Sin embargo, la producción nacional de programas cómicos dentro de estas nuevas propuestas discursivas fue escasa. Sí se encuentran programas que hablan enteramente de la televisión (*metatelevisión*), ya sea porque recogen *bloopers* de otros programas televisivos o porque son “informativos sobre la televisión” (Prats, 2009, pág. 150), como *Bendita TV*⁸², cuyo fin es lo risible.

Como resultado, el cambio metodológico previsto en un comienzo con atención a otros trabajos sobre la televisión uruguaya fue certero, dado que ninguno de los tres programas cómicos se encuentra en la etapa de lo risible proyectada por Fraticelli para los años 90, el Humor Post-televisivo. Por el contrario, estos siguen su propia temporalidad, en ellos lo risible surge de la enunciación del Neo Humor en combinación con la enunciación del Paleo Humor.

Consecuentemente, reconocemos nuestra hipótesis como parcialmente afirmativa. Aunque no es la modalidad enunciativa predominante más que en un programa cómico, *El Show del Mediodía*, sí encontramos una presencia importante de Neo Humor en esta tríada de programas cómicos.

Las investigaciones sobre la televisión de esta década están sujetas al escaso material de archivo, no obstante, no es la primera vez que esto ocurre al abordar lo risible, tal es el estudio del cine silente⁸³. Aun con esta muestra, hemos podido discernir la enunciación de cada programa cómico y sus predominancias, además de encontrar puntos en común y de relacionamiento entre los tres, que demuestran las transformaciones discursivas de la televisión uruguaya de los años 90. La vida útil de esta muestra es todavía extensa, dado que el análisis podría reanudarse de cambiar el foco, por ejemplo, a las diferentes manifestaciones del chiste televisivo. También podría ser un punto de partida para continuar la exploración de lo risible en la televisión uruguaya, o por qué no, extenderse a nuevos medios como las redes sociales, para comprender hacia dónde ha proliferado lo risible y su acoplamiento de las transformaciones discursivas. Incluso podría ser una simple excusa para acercarse a un cúmulo de programas cómicos que fueron importantes para muchos de los espectadores de la televisión abierta de la década de los 90, y entablar así una conversación con quien reconozca el *catchphrase* “lo que me mata es la burocracia”, en la fila de espera de un banco.

⁸² Programa producido por Saeta Canal 10 desde marzo de 2006 hasta diciembre de 2017. En noviembre de 2006 se estrenó la versión argentina del programa que continúa al aire en Canal 9 de Buenos Aires.

⁸³ Fernando M. Peña, destaca esta dificultad en su libro *Gag, La comedia en el cine*, publicado en 1991.

Bibliografía

- Obras consultadas

AA. VV, “¿De qué nos reímos en los 90s?: la convivencia de estilos en los ciclos de humor de la televisión argentina”, ponencia en el III Congreso Internacional de la AsAECA, 2012.

Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1943.

Bourdieu, Pierre, *Sobre la televisión*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.

Chovanec, Jan y Ermida Isabel, *Language and Humor in the Media*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

González Requena, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

Gordillo, Inmaculada, *Manual de narrativa televisiva*, Madrid, Editorial Síntesis, 2009.

Hernández, Carolina, *Análisis comparativo de tres programas de televisión universitaria en Bucaramanga*, Bucaramanga, Universidad Pontificia Bolivariana Bucaramanga, 2010.

Stam, Robert, *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Editorial Paidós, 2001.

Steimberg, Oscar, *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013.

Verón, Eliseo, “Está ahí lo veo, me habla”, Buenos Aires, Cátedra de Informática y Relaciones Sociales de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA), 2003.

- Sitios web consultados

<https://es.wikipedia.org/wiki/Decalegr%C3%B3n> Consultado 20/03/2021

<https://es.wikipedia.org/wiki/Telecatapl%C3%BAm> Consultado 20/03/2021

https://es.wikipedia.org/wiki/El_show_del_mediod%C3%ADa Consultado 20/03/2021

https://en.wikipedia.org/wiki/Suspension_of_disbelief Consultado 22/10/2022

<https://es.wikipedia.org/wiki/Sketch> Consultado 28/01/2024

<https://es.wikipedia.org/wiki/Vodevil> Consultado 29/01/2024

https://es.wikipedia.org/wiki/Comedia_de_sketches Consultado el 28/01/2024

<https://es.wikipedia.org/wiki/Claque> Consultado 16/02/2024

- Referencias bibliográficas

AA.VV, “El texto según Gerard Genette”, *Revista Maldoror edición N° 20*, Montevideo, 1985.

Bistiancic, Ana Inés y Rodríguez, Franklin, *El Comediante. La bibliografía imposible de Ricardo Espalter*, Montevideo, Editorial Planeta, 1997.

Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro. Tomo 2*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1983.

Casetti, Francesco y di Chio, Federico, *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1999.

- *Cómo analizar un film*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1991.

Eco, Umberto, *Estrategia de la ilusión*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987.

Fratlicelli, Damián, *El humor hipermediático. Una nueva era de la mediatización reidera*, Buenos Aires, Editorial Teseo, 2023.

- *El ocaso triunfal de los programas cómicos. De Viendo a Biondi a Peter Capusotto y sus videos*, Buenos Aires, Editorial Teseo, 2019.

- “Lo risible en los programas cómicos. Una tipología del chiste, lo cómico, la chanza y el humor televisivos”, *Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política edición N° 35*, Buenos Aires, 2015.

- “Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post-televisivo”, *Revista Imagofagia*, AsAECA, 2013.

Hutcheon, Lisa, “La política de la parodia posmoderna”, *Revista Criterios edición especial en homenaje a Bajtín*, La Habana, 1993.

Lopez, Santiago, “El cine traiciona a la pintura: Un acercamiento a la teoría filmica francesa desde André Bazin y Jean Mitry”, *Revista FOTOCINEMA edición N° 16*, 2018.

Mangueneau, Dominique, *Introducción a los métodos de análisis del discurso: problemas y perspectivas*, Buenos Aires, Hachette, 1980.

Prats, Luis, *Ayer te vi. Crónicas de la televisión uruguaya*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

Pena, Fernando, *Gag. La comedia en el cine*, Madrid, Editorial Catriel, 1991.

Sánchez, Rosario, “La televisión de los noventa en Uruguay: un paisaje en movimiento”, *Revista Cuadernos del CLAEH vol. 45 edición N° 104*, Montevideo, Universidad CLAEH, 2016.

Scolari, Carlos “Hacia la Hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo”, *Revista Diálogos de la Comunicación edición N° 77*, Lima, FELAFACS, 2008.

Steimberg, Oscar, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Editorial Atuel, 1994.

Verón, Eliseo, “Esquema para el análisis de la mediatización”, *Revista Diálogos de la Comunicación edición N° 48*, Lima, FELAFACS, 1997.

Anexo

- Tabla de listado de sketches

Decalegrón, programa A

N.	NOMBRE SKECTH	TÍTULO	AÑO	LINK
1A	El Boliche (Séptima edición)	Las Cruzadas	1992 - 1993	<u>DECALEGRON: El Boliche "Las Cruzadas" 1ra Parte</u>
1Aa	El Boliche (Séptima edición)	Las Cruzadas (2da parte)	1992 - 1993	<u>DECALEGRON: El Boliche "Las Cruzadas" 2da Parte</u>
2A	El Boliche (Décima edición)	Nostradamus	<i>Durante o después de 1993</i>	<u>DECALEGRON: EL BOLICHE - "Nostradam</u>

				us" Parte 1
2Aa	El Boliche (Décima edición)	Nostradamus (2da parte)	<i>Durante o después de 1993</i>	<u>DECALEGRON: EL BOLICHE - "Nostradamus" Parte 2</u>
5A	Departamento de Policía (Parodia)	El Carterista	1994	<u>Decalegrón - Departamento de policía de Montevideo - 1994</u>
7A	El Ascensor	-	1998 -1999	<u>https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=1044403326248192&external_log_id=18909595-ba00-4ac6-a6aa-28dc0003e5eb&q=Decalegron</u>
8A	Las Fashion	-	<i>Fines de la década de los 90</i>	<u>https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=1065408010832195&external_log_id=18909595-ba00-4ac6-a6aa-28dc0003e5eb&q=Decalegron</u>
9A	<i>Parodia</i>	Pantanosos, de la exitosa novela brasileña de principio de los 90, Pantanal	1993	<u>https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=5591861854225826&external_log_id=18909595-ba00-4ac6-a6aa-28dc0003e5eb&q=Decalegron</u>
10A	El Asalto	-	<i>Principios de</i>	<u>DECALEGR</u>

			<i>la década de los 90</i>	<u>ON - EL ASALTO 7</u>
11A	El Asalto	-	<i>Durante o después de 1996</i>	<u>DECALEGR ON EL ASALTO - 1994</u>
12A	El Asalto	-	<i>Principios de la década de los 90</i>	<u>https://www.youtube.com/watch?v=yu0IQSays74</u>
14A	El Asalto	Cámara Vigilancia	<i>Durante o después de 1996</i>	<u>DECALEGR ON EL ASALTO CAMARA VIGILANCIA</u>
15A	Noches Cultas	Grupo Psiglo (Invitados externos)	1993	<u>Decalegrón Noches Cultas Grupo Psiglo</u>
17A	Mecánica Integral	-	1998	<u>nota alfredo decalegron mecanica integral 23 11 98</u>
19A	El Chicho	Invitado: Tabaré Vázquez	1989	<u>El Chicho con Tabare Vazquez Decalegron Julio Frade y Enrique Almada</u>
20A	El Chicho	Invitado: Hugo Batalla	1989	<u>El Chicho con Hugo Batalla Decalegron Julio Frade y Enrique Almada</u>
21A	Yiye Goyen: El busca empleos y el representante	-	<i>Fines de la década de los 90</i>	<u>DECALEGR ON YIYE GOYEN</u>
22A	Noches Cultas	Luis Pasquet	1992	<u>Decalegron Noches Cultas Luis Pasquet</u>

				Andres Redondo Eduardo D angelo 1
23A	Disque su disco		1986	https://www.dailymotion.com/video/x8otzao
24A	Pinchinatti	<i>Acto en la plaza</i>	1989	PInchinatti - Acto en la Plaza de los Bomberos - 1989
25A	Mister V NENO		1989	https://www.youtube.com/watch?v=BzkUzrBMEFQ
27A	Humor Digital (Serie de sketches breves)	<i>Sketch 1</i>	<i>Fines de la década de los 90</i>	https://www.dailymotion.com/video/x8pggtu (Min. 0:00 al min. 0:37)
31A	Humor Digital (Serie de sketches breves)	Sketch 5	<i>Fines de la década de los 90</i>	https://www.dailymotion.com/video/x8pggtu (Min. 1:16 al min. 1:42)
32A	Mecánica Integral	-	2000	https://www.dailymotion.com/video/x8isdtd

Plop!, programa B

N.	NOMBRE SKETCH	TÍTULO	AÑO	LINK
1B	Noticias Cantadas	1	1991	https://www.youtube.com/watch?v=Fe9cF9Viq6Y&t=7s

2B	Coquita y Doña Lola	-	1995 - 1996	<u>CANAL 12 - PLOP - DOÑA COCA</u>
5B	Noticias Cantadas	2	1997	VIDEO
6B	Mangacha Pertini	-	1997	VIDEO
7B	Coquita y Doña Lola	-	1997	VIDEO
8B	Estadio Uno	-	1997	VIDEO
9B	CMN Internacional	-	1997	VIDEO
10B	<i>Sketch situación jubilados en una plaza</i>	-	1997	VIDEO
11B	Las Promotoras	-	1997	VIDEO
12B	<i>Sketch taxista 1701</i>	1	1997	VIDEO
13B	<i>Sketch Noticiero</i>	-	1997	VIDEO
14B	Desayunando con Sergio	-	1997	VIDEO
15B	<i>Sketch situación almuerzo familiar</i>	-	1997	VIDEO
16B	Rincón Tropical	-	1997	VIDEO
17B	<i>Sketch taxista 1701</i>	2	<i>Década de los 90</i>	https://www.youtube.com/watch?v=alhuyR_bPGk&t=1s
18B	<i>Sketch Restaurante Chino</i>		<i>Fines de la década de los 90</i>	https://www.youtube.com/watch?v=bZyQpH7rJOk
19B	<i>Seguidilla de sketches</i>	1	<i>Década de los 90</i>	https://www.dailymotion.com/video/x8ik5ev (Min. 0:00 al min. 0:38)
21B	<i>Seguidilla de sketches</i>	3	<i>Década de los 90</i>	https://www.dailymotion.com/video/x8ik5ev (Min. 0:48 al min. 1:07)

23B	<i>Seguidilla de sketches</i>	5	<i>Década de los 90</i>	https://www.dailymotion.com/video/x8ik5ev (Min. 1:27 al min. 1:45)
26B	<i>Sketch situación juzgado</i>	-	1989	https://www.youtube.com/watch?v=pBzYmFz8igc (Min. 7:09 al min. 10:18)
27B	Un Aviso Plop!	<i>Aspirina Bayer</i>	1989	https://www.youtube.com/watch?v=pBzYmFz8igc (Min. 10:29 al min. 11:22)
29B	<i>Sketch fuente de los deseos</i>	-	1989	https://www.youtube.com/watch?v=2c6rLEf2YSg&t=3s (Min. 16:33 al min. 19:08)
30B	Dulcinea	<i>Judas</i>	1990	https://www.youtube.com/watch?v=PQHbkDn2Uwo (Min. 2:25 hasta final)

El show del mediodía, programa C

N.	NOMBRE SKECTH	TÍTULO	AÑO	LINK
1C	Julio Pedemonte - La Cámara Viajera	<i>Animales - Vacaciones de julio</i>	1996	Julio Pedemonte . El show del mediodía Teledoce

				<u>1996</u>
2C	<i>Sketch Colón</i>	Parte 1	1987	VIDEO 1
3C	Ciclista Pedales		1987	VIDEO 1
5C	<i>Sketch Bar de Gallegos</i>	1	1987	VIDEO 1
6C	<i>Sketch Colón</i>	Parte 2	1987	VIDEO 1
7C	<i>Sketch Bar de Gallegos</i>	2	1987	VIDEO 1
8C	La Jaula de los Pitrufos		1987	VIDEO 1
9C	<i>Sketch Colón</i>	Parte 3	1987	VIDEO 1
10C	<i>Sketch pareja</i>	1	1987	VIDEO 1
11C	Un grato recuerdo		1987	VIDEO 1
13C	<i>Sketch Colón</i>	Parte 4	1987	VIDEO 1
14C	La Pulpería		1987	VIDEO 1
15C	<i>Sketch pareja</i>	2	1987	VIDEO 1
16C	<i>Sketch Colón</i>	Parte 5	1987	VIDEO 1
17C	Chichita		1987	VIDEO 1
18C	Los Naufragos		1998	VIDEO 2
19C	<i>Sketch de situación - Hipódromo/ Robo</i>		1998	VIDEO 2
21C	<i>Sketch de situación - Charla de Amigas</i>		1998	VIDEO 2
31C	<i>Sketch Breve</i>	-	<i>Década de los 90</i>	https://www.facebook.com/100063696242865/videos/apertura-de-el-show-del-mediodia-y-parte-de-algunos-sketchs-canal-12-a-%C3%B1o-1990/2721278651484525/ (Min. 1:21 al min. 2:17)

32C	Sketch LLamada	-	2000 - 2001	https://www.facebook.com/100063696242865/videos/410308907175638/
33C	Sketch doctor		2000 - 2001	https://www.facebook.com/100063696242865/videos/406330317725918/
34C	Julio Pedemonte - La Cámara Viajera	Entrevista con Carlos Muñoz	Década de los 90	CANAL 12 - EL SHOW DEL MEDIODIA - JULIO PEDEMONTE Y CARLOS MUÑOZ

- [Fichas de Análisis](#)

Decalegrón

Ejemplo:

Programa: *Decalegrón*

Número referencial del sketch: 1A / 1Aa

Año de emisión: 1992 - 1993

Hay dos momentos en los que se sonríen por los chistes que ellos mismos cuentan. Una vez el que acompaña a Julio Frade con el mate, otra vez el mismo Julio Frade con un comentario. Todo dentro del mayor control posible.

En los sketches de *El Boliche*, no se mira a la cámara, solo al final el personaje de Espalter lo hace para decir un chiste y cerrar.

	RISAS EN OFF	MIRADA A CÁMARA
Risas desapercibidas	X	

Risas percibidas		
Risas parodia		
No risas		
Mirada de chiste televisivo		X
<i>Mirada intermedia</i>		
Mirada de complicidad		
Mirada de parodia		
No mirada		

Plop!

Ejemplo:

Programa: *Plop!*

Número referencial del sketch: 1B

Año de emisión: 1991

	RISAS EN OFF	MIRADA A CÁMARA
Risas desapercibidas		
Risas percibidas		
Risas parodia		
No risas	X	
Mirada de chiste televisivo		
<i>Mirada intermedia</i>		X
Mirada de		

complicidad		
Mirada de parodia		
No mirada		

El Show del Mediodía

Ejemplo:

Programa: *El Show del Mediodía*
Número referencial del sketch: 1C
Año de emisión: 1996

Interactúan con el público. En el minuto 2 el presentador se ríe. Este también mira constantemente a la gente en el plató y estos a su vez hacen comentarios. Está también en comunicación con la producción, en el sentido de que pide parar la música. Min. 3 se tiente de risa de lo que hace Julio, y se ríe como él. Básicamente se ríe de Julio todo el sketch. Min 7 se le cae la peluca a Julio. **Min. 7.41 se ve el fuera de plató.** Pide que corten.

Mira a la cámara para pedir que lo corten. x2 en el min. 2:58. x3 en el min. 4.

Mira a la cámara hablando como si fuera conductor. ESTO ES LA GRAN PARTE DEL SKETCH.

Julio mira también a la cámara cuando tiene alguna expresión o algo, o sea tiene el formato del programa que después de que el conductor hace una pregunta se enfoca en un primer plano a quien debe responder.

Pide el corte mirando a la cámara

	RISAS EN OFF	MIRADA A CÁMARA
Risas desapercibidas		
Risas percibidas	X	
Risas parodia		
No risas		
Mirada de chiste televisivo		X
<i>Mirada</i>		

<i>intermedia</i>		
Mirada de complicidad		X
Mirada de parodia		
No mirada		

- Tablas de resultados

Risas en off

Resultados por programa:

RISAS EN OFF / DECALEGRÓN	
Risas desapercibidas	1A/2A/5A/7A/8A/9A/10A/11A/12A/14A/15A/ 19A/20A/21A/22A/23A/25A/27A/31A
Risas percibidas	10a/17A/19a/22a/32A
Risas parodias	
No risas	24A

RISAS EN OFF / PLOP!	
Risas desapercibidas	2B/7B/8B/9B/10B/11B/12B/13B/15B/17B/ 18B/26B/29B/30B
Risas percibidas	6B/14B
Risas parodia	
No risas	1B/5B/16B/19B/21B/23B/27B

RISAS EN OFF / EL SHOW DEL MEDIODÍA	
Risas desapercibidas	5C/7C/10C/14C/15C/18C/19C/21C/31C/ 33C/34C
Risas percibidas	1C/2C/3C/6C/8C/9C/11C/13C/16C/17C/ 32C
Risas parodia	
No risas	

Mirada a cámara

Resultados por programa:

MIRADA A CÁMARA / DECALEGRÓN	
Mirada de chiste televisivo	1A/2A/17A/17a/19A/23A/25A/32A/32a
<i>Mirada intermedia</i> (entre mirada de chiste televisivo y mirada de complicidad)	9A/10A/12A/14A
Mirada de complicidad	15A/22A
Mirada de parodia	
No mirada	5A/7A/8A/11A/20A/21A/24A/27A/31A

MIRADA A CÁMARA / PLOP!	
Mirada de chiste televisivo	2B/6b/7B/9b/21B/23B
<i>Mirada intermedia</i> (entre mirada de chiste televisivo y mirada de complicidad)	1B/2b/5B/6B/9B/29B
Mirada de complicidad	8B/14B
Mirada de parodia	16B
No mirada	10B/11B/12B/13B/15B/17B/18B/19B/26B/27B/30B

MIRADA A CÁMARA / EL SHOW DEL MEDIODÍA	
Mirada de chiste televisivo	1c/8c/9c/11C/14C/14c/15C/19C
<i>Mirada intermedia</i> (entre mirada de chiste televisivo y mirada de complicidad)	2c/3c/9C/10C/14C/18C/32C
Mirada de complicidad	1C/2C/3C/8C/17C/18c
Mirada de parodia	17c
No mirada	5C/6C/7C/13C/16C/21C/31C/33C/34C