

o ciertas agrupaciones familiares vinculadas con ellas. En todo caso, tras un cierto desborde inicial y proclividad a la «chanchada», se nota actualmente un aprovechamiento más equilibrado de los mismos¹⁶.

El reportaje periodístico televisivo fue otro género parodiado por Gasalla: la Gorda, cuyo enmascaramiento corporal linda lo grotesco, trata de ser incisiva con quienes entrevista, aunque el tono varía bastante de acuerdo con el grado de amistad existente entre el cómico y la figura invitada. También la gesticulación de una locutora del informativo de canal 9 resultó blanco de la caricatura, con el llamativo efecto de que la misma trató, en lo sucesivo, de controlar sus tics más notorios.

De la parodia de género, abierta, llegamos así a una muy puntual, de menor alcance, que sólo afecta a un determinado programa o actor. En eso han descollado en estos últimos años Jorge Guinsburg y Horacio Fontova desde *Peor es nada*. El sketch *Los Garfios Mágicos* parodiaba las *Magic Hans* de *La Ola Verde*; el *Club dos con cincuenta*, al *Club 700*, enfatizando los objetivos económicos de tales cruzadas pseudorreligiosas («Recibimos donaciones las 24 horas y también de noche», proclamaba el falso pastor).

¡Grande y Zonzo Pá! realza la inmadurez de ese personaje en el programa más visto durante este invierno, ¡Grande, Pá!; *Yo me quiero acostar... ¿y usted?* desplaza desde la enunciación (acostar suplanta a casar) el tono humanitarista y de servicio social que pretende otorgarle Roberto Galán a su espacio, reservado a gentes solitarias o acomplejadas, con una de las encubiertas motivaciones —y no precisamente la menor— que los lleva a exhibirse públicamente.

Por una cuestión de ética comercial, las parodias apuntan desde el programa cómico a otros del mismo canal. Al terminar *Peor es nada*, por ejemplo, donde hay una parodia (*Sopa de riesgo*) de *Zona de riesgo*, serie con pretensiones testimoniales, comienza precisamente dicho programa. Es decir que se mueven dentro de un espectro que va desde publicitar ciertos formatos del mismo canal, hasta proveerlo de capacidad autocrítica.

Es necesario aclarar, creo, que estas parodias intratelevisivas se apoyan en previas o simultáneas caricaturas de la actualidad sociocultural. Gasalla, por ejemplo, encarna a la ricachona y esnobista Mecha, asesorada de artes plásticas por su empleado «¡Acostaaa!», quien no demuestra precisamente mayores conocimientos al respecto.

El hecho de ridiculizar a la mujer adinerada con veleidades artísticas (nadie puede dejar de asociarla con Amalita Fortabat y algunas otras «protectoras» similares) se compensa con la exhibición de pinturas y pintores importantes. De ese modo, el sketch mantiene la dosis ambivalente que distingue siempre a la parodia.

¹⁶ La reciente decisión del COMFER de censurar un programa nocturno de Moria Casán, otra ex vedette que asombrara con su actuación en la comedia *Brujas*, durante las últimas temporadas teatrales, resulta muy significativa. Primero porque aquella favoreció el contacto, en vivo, entre manos masculinas y cuerpo femenino desnudo dentro de una bañera. Segundo, porque la concepción del erotismo que salió a defender en varias entrevistas es la que prevalece hegemoníicamente en la programación y en la publicidad actuales: sólo considera lícita la recreación o excitación para los ojos masculinos.

Let's go, uno de los momentos más sarcásticos de *Peor es nada*, apela al encuadre de una clase de inglés, de las que en algún momento se impartieron a través de la pantalla o de la radio, pero apoyándose a la vez en una tendencia a la emigración por razones económicas que también ha recrudecido últimamente. El hecho de que la imparta un profesor caracterizado como indígena le presta un peculiar matiz hiriente. Una excelente actriz desprendida del programa de Gasalla, Juana Molina, ha incrementado el estilo paródico intra (noticieros y sobre todo sus reportajes en exteriores, «furcios» y «gracias» de ciertas animadoras) y extratelevisivo (tres adolescentes actuales típicas de la clase media ilustrada, una comerciante coreana, etc.) en *Ana y sus hermanas*.

Ese trabajo paródico sobre géneros discursivos con los que cualquiera está en contacto cotidiano en las grandes ciudades, sirve en todo caso de puente para que las parodias más especializadas sobre géneros y estilos no requieran, como también suponía Landi, un público refinado. Tal presuposición no es de todos modos privativa de ese crítico, ni mucho menos; en *A Theory of Parody* (1985) la especialista norteamericana Linda Hutcheon insiste desde la *Introducción* en que la parodia es autorreferencial y predomina en períodos de «sofisticación cultural».

Fontanarrosa guionista, dibujante y escritor

Para probar mi aserto voy a recurrir a un escritor y humorista argentino actual, Roberto Fontanarrosa, quien ha puesto en marcha procedimientos paródicos en sus historietas y en su narrativa. Ejemplos de aquello son sus personajes *Inodoro Pereyra* y *Boogie el aceitoso*. Para limitarme al primero, que ha adquirido gran repercusión y popularidad, saltando desde revistas como la cordobesa *Hortensia*, donde comenzara a aparecer en 1972, al matutino de mayor tiraje, *Clarín*, donde periódicamente ocupa media o una página a todo color, y a los cuadernos con varias historietas completas, en editorial De la Flor, de los cuales ya lleva publicados diez.

En un principio, como señalé en otro lugar¹⁷, bajo la denominación burlesca (*Inodoro* se asemeja fonéticamente a numerosos nombres criollos: Eudoro, Teodoro, etc.) se presenta a un gaucho cuyos compañeros permanentes son la china Eulogia y el perro parlante Mendieta. A través del habla florida de aquél se caricaturiza especialmente la retórica de ciertos programas y locutores dedicados a la música nativa, que suele incrementarse cuando se celebran festivales de la misma, como en Cosquín (Córdoba) y otras localidades del interior.

Su tendencia a las aposiciones metafóricas es aprovechada de esta manera jocosa: «La noche, un zapato de charol con estrellas, es cómplice de

¹⁷ Romano, Eduardo. *Literatura/Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires, Catálogos, 1991, págs. 296-297.