



Esfera pública y campo cultural.

Estudio preliminar del uso del humor como modo de intervención pública de Bergara Leumann en las publicaciones gráficas de la década del '80 en Argentina

Rodolfo Gómez

Introducción

En este trabajo nos propusimos analizar un caso puntual de intervención en el ámbito público cultural, llevado adelante por el polifacético artista Eduardo Bergara Leumann durante la década del '80 en la Argentina (aunque, en realidad, nuestro abordaje gira en torno al funcionamiento de la esfera pública cultural de la Ciudad de Buenos Aires). Nos interesó concretamente indagar en las columnas de humor, entendido como modo retórico de intervención en el campo cultural, que Bergara Leumann publicara entre los años 1980 y 1981 en una revista de circulación masiva como *Radiolandia 2000*.

Para tales fines fue necesario realizar una descripción del panorama cultural argentino durante esos años, de modo de poder observar allí el funcionamiento puntual del campo artístico como así también del campo mediático, sobre todo el relativo a las publicaciones gráficas. Aunque en este caso, deberemos distinguir entre publicaciones gráficas con mayor presencia y consumo público de aquellas de menor presencia y consumo público pero con una importante incidencia en el interior del campo cultural.

El marco teórico que utilizamos fue diverso. En cuanto a la esfera pública consideramos la teoría de Habermas, aunque reformulada a partir de los aportes de Keane. Sin embargo, al considerar la articulación entre lo artístico, lo mediático (y periodístico) y lo cultural, debimos incorporar la teoría de los campos de Bourdieu, entendiendo que es la que mejor se adapta a nuestro propósito de observar las miradas dominantes y periféricas.

Sin embargo, esta perspectiva que presupone cierta autonomía relativa de los campos fue articulada con perspectivas históricas. Ellas nos permitieron complementar el enfoque interno vinculado a los campos, con una mirada externa referida a lo socioeconómico, lo sociopolítico y lo sociocultural. Ello motivó la incorporación de autores como Umberto Eco o Williams con los cuales enmarcamos el debate cultural en ciernes.

La dictadura argentina, bajo el supuesto de estar consolidada, se encontraba abierta a un incipiente diálogo que le permitiera un intercambio con la llamada “multipartidaria”.

Una primera hipótesis que avanzamos es que el uso que Bergara hizo del humor suponía la utilización de una retórica lo suficientemente elíptica como para eludir la censura. De este modo su decir representaba un aporte a la discusión dentro de un panorama cultural (política cultural) reducido a lo micro. Metodológicamente hablando, esta tarea implicó utilizar herramientas de relevamiento de datos cualitativas, tanto hermenéuticas como interpretativas, aplicadas a fuentes secundarias, a partir de las cuáles analizamos el corpus de la investigación.

La esfera pública cultural y el ámbito mediático entre los años 80 y 81 en la Argentina

Hablar de la esfera pública y del ámbito mediático en la Argentina de los años 80 y 81 es hablar de la última dictadura militar, que azotó al país entre 1976 y 1983. Como es sabido, durante esos años quedó suspendida toda actividad política (entendida tanto en un sentido amplio como en el restringido al accionar de los partidos políticos) en el territorio nacional, se cerró el parlamento, no se celebraron elecciones libres, no se permitió ningún tipo de actividad sindical; se inició un proceso de persecución de la disidencia social (y política) sin precedentes en la historia argentina que culminó con el tristemente célebre terrorismo de Estado. En el ámbito cultural se buscó controlar la expresión de cualquier oposición a través de diversos mecanismos de censura, lo que no implicó que dejaran de surgir manifestaciones de resistencia de distinto tipo.

Sin embargo, más allá de esto, pudo observarse también –de modo complementario– la configuración de toda una política cultural por parte del gobierno *de facto*, expresada en los grandes medios masivos de comunicación y en las diversas ramas de las industrias culturales: en la prensa gráfica diaria, en los catálogos de las editoriales, en las revistas publicadas, en las políticas de las discográficas nacionales e internacionales con sede en la Argentina, en el cine, en la radio, en la televisión, etc.

Seguimos la definición de políticas culturales de García Canclini:

el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (1987).

La relación entre política cultural y censura permite explicar, en los años considerados, la configuración de la esfera pública mediática y el

panorama de la industria cultural, como así también la emergencia de circuitos culturales que podríamos denominar *underground*, de características más restringidas y por tanto de menor circulación, que presentan algún grado de continuidad con algunas experiencias configuradas durante los tempranos años 70.

Las experiencias culturales más extremadamente vanguardistas o experimentales que a principios de los '70 buscaron articular lo artístico con lo político, se clausuran con el golpe de Estado de marzo de 1976. Sin embargo, sobreviven cierto modernismo cultural (tal vez el caso más paradigmático sea el de los *café concert*, conviviendo con otras experiencias artísticas que se mantuvieron en algunos museos y salas de menor circulación) y otras experiencias de corte más subterráneo o *underground*.

En la medida que pudiera conservarse la propia vida, la respuesta frente a esta situación fue, más allá del exilio, la producción de obras o acciones lo suficientemente elípticas como para decir sin que pareciera que se decía. Lo que en general suele calificarse como acción de resistencia era una de las pocas políticas culturales posibles por parte de las distintas fuerzas y partidos una vez desatada la represión.

A nuestro entender podrían distinguirse dos grandes etapas en lo que respecta a la producción artística y su vinculación con la política en los años de la dictadura.

La primera, de 1976 a 1980, fue un período durante el cual no había demasiadas opciones frente a la política de censura y de promoción de una cultura dominante. Suponía una tendencia a cuestionar todo procedimiento vanguardista o bien anti-institucional, sin implicar el total borramiento de elementos que podrían considerarse modernizantes o experimentales, en la medida que su circulación pública se encontraba restringida.

Según Canelo (2009), la llegada de Viola a la jefatura del Ejército y el desplazamiento de la presidencia de Videla, en 1981, fueron resultado de algunas disidencias al interior del régimen dictatorial e implicaron una notablemente tibia apertura respecto de algunas tenues perspectivas democráticas en el ámbito de la producción cultural (lo que implica un giro solo gradual en la política cultural, de ninguna manera una contraposición entre esa política y el resto del ámbito de la cultura).²⁸

Dicha apertura, si había sido tibia, resultó ser además breve, porque si se controla aún más con la llegada de Galtieri a la presidencia, vuelve a cerrarse con los atisbos de resurgimiento de la conflictividad social (la huelga general convocada por la CGT Brasil de Ubaldini, en marzo de 1982) y de modo definitivo con la Guerra de Malvinas.

La música y su industria en los años 80 y 81.

En cuanto al desarrollo de ciertas industrias culturales y de contenidos, y de una política cultural ligada a la dictadura, se produce una expansión de la producción discográfica ligada a la difusión de la música *rock*, aunque de carácter más extranjero que nacional, sostenida a la vez con la creciente presencia en Argentina de las multinacionales discográficas (como EMI, Universal, Warner, Sony, Polygram/Polydor).

Junto con el despegue de la radio FM en los primeros años de la década del 80, con una mayor fidelidad en la escucha, va a desarrollarse una agresiva política de difusión de producciones, especialmente de artistas estadounidenses y británicos en sus versiones menos "rockeras", cuestionadoras o experimentales. Esto implicaba una mayor presencia de lo pop, comprendiéndolo popular como en EE.UU., y de lo

²⁸ Véase al respecto Carlos Mangone (1996) y también Evangelina Margiolakis (2011).

romántico que se expandió junto con la llamada música disco. De modo que, por entonces, era usual encontrar tanto en las disquerías como en la radio y la televisión argentinas bandas como Bee Gees (potenciada su presencia multimediática a partir del éxito del filme *Fiebre de sábado por la noche* de 1977, protagonizado por John Travolta, y cuya banda de sonido fue compuesta especialmente para la película por los hermanos Gibb), Blondie, Alan Parsons Project, Electric Light Orchestra (con fuerte presencia desde fines de los 70 a partir del suceso de la película –también protagonizada por John Travolta y secundada por Olivia Newton John– *Grease: el compadrito* de 1978), el grupo sueco Abba (que a pesar de su origen cantaban en inglés, como modo de garantizar un suceso de ventas prácticamente a nivel mundial), Pink Floyd (luego de su notablemente exitoso disco doble *The Wall* de 1979), Genesis, Yes, Siouxsie and The Banshees, The Cars, The Police; por supuesto también los legendarios Rolling Stones y Queen (de memorable paso por Buenos Aires en 1981 luego del éxito mundial de ventas de su LP de 1980 *The Game*), grupos de música disco como Earth-Wind and Fire, Cool and the Gang, The Jackson Five; solistas como Rod Stewart, James Taylor, Pat Benatar, Gloria Gaynor, Donna Summer, Billie Joel, Elton John, entre otros.

En tanto que aquellos grupos musicales o solistas cuyo sonido resultaba más potente (y ruidoso) como Deep Purple, Led Zeppelin, Black Sabbath, AC-DC, Aerosmith, Mötley Crüe, Ozzy Osbourne, o que aparecían más ligados a experiencias contestatarias como por ejemplo los *punks* The Clash, The Sex Pistols, The Ramones, Patty Smith, Lou Reed, quedaban notablemente relegados a espacios más o menos marginales.

Respecto de la llamada música nacional, si consideramos en principio la larga lista de importantes cantantes y autores provenientes del tango y del folclore, prohibidos y relegados (Mercedes Sosa, Los Fronterizos, Atahual-

pa Yupanqui, Miguel Ángel Estrella, Osvaldo Pugliese, por mencionar solo algunos)²⁹, encontramos aún artistas de la talla de Roberto Goyeneche, Edmundo Rivero, Horacio Salgán, Los Chalchaleros, Zamba Quipildor, Ariel Ramírez, Jaime Torres. También otros surgidos durante la década del 60, más ligados a la música romántica (como los boleros) pero al mismo tiempo más moderna como el grupo de cantantes surgidos del programa televisivo *El club del clan*, Chico Novarro, Violeta Rivas, Néstor Fabián, Raúl Lavié, Ramón “Palito” Ortega, o bien el por entonces innovador Sandro.

En lo referido al campo del *rock*, si bien el camino transitado desde fines de los 60 por Lito Nebbia y Los Gatos, por Emilio del Guercio y Luis Alberto Spinetta con Almendra y luego con Invisible, Pescado Rabioso y Aquelarre, por Charly García y Nito Mestre con Sui Generis, había configurado un público consumidor del género, lo cierto es que entre los años 80 y 81 la difusión y presencia en los medios masivos fue menor, a pesar de las obras memorables producidas por los más importantes cantautores de este género musical, como la recopilación 7 años (1980) de León Gieco, los LP *La grasa de las capitales* (1979) y *Bicicleta* (1980) de Serú Girán, *Alma de diamante* (1980) y *Los niños que escriben en el cielo* (1981) de Spinetta Jade.

²⁹Afirma Ulanovsky (1997) que hasta 1980 estaba prohibida la puesta al aire de los siguientes artistas en medios de radiodifusión nacionales (la lista no es exhaustiva pero sí una muestra fiel): Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Horacio Guarany, José Larralde, Sui Generis, Rodolfo Mederos, Arco Iris (el grupo musical que conducía por entonces Gustavo Santaolalla), Vox Dei, Lito Nebbia, Anacrusa, Luis Alberto Spinetta y sus conjuntos Almendra e Invisible, Charly García, Nito Mestre, Joan Báez, David Gates, Led Zeppelin, Frank Zappa, Génesis, Focus, Chico Buarque de Hollanda, Vinicius de Moraes, Toquinho, Bob Dylan, Los Beatles y sus cuatro creadores como solistas y –agrega Ulanovsky– “créase o no, también Carlos Gardel” (p. 333).

Si bien no es directamente observable una política cultural sistemática en lo que refiere al ámbito musical por parte de la dictadura, lo cierto es que es posible rastrear cierta coherencia a la hora de desplazar –por prohibición o falta de difusión– a aquellos artistas que presentaban o bien líneas innovadoras en sus producciones artísticas o bien modos de intervención que resultaban provocadores, revulsivos o críticos.

Cine y esfera pública en 1980 y 1981.

Algo similar encontramos en lo que se refiere al caso de la industria cinematográfica. También en ella observamos un *crescendo* de las producciones, o aun megaproducciones extranjeras, sobre todo de las estadounidenses ligadas a los grandes estudios de Hollywood.

Entre las películas extranjeras más vistas, o de mayor presencia y tiempo en cartel podemos enumerar: *Gente como uno* (ganadora del Oscar 1980), *Fama*, *Tess*, *La hija del minero*, *El hombre elefante*, *Toro Salvaje*, *El resplandor*, *Fuga de Nueva York*, *Los hermanos caradura* (*The blues brothers*), *¿Y dónde está el piloto?*, *Star Wars episodio V: El imperio contraataca* (1980), *Carrozas de Fuego* (ganadora del Oscar 1981), *Indiana Jones: En busca del arca perdida*, *En la laguna dorada*, *La mujer del teniente francés*, *Arthur*, *Sólo para tus ojos* (*James Bond*), *Ragtime*, *Mefisto* (ganadora del Oscar a la mejor película extranjera 1981).

Entre los principales títulos del cine argentino en 1980 hallamos: *A los cirujanos se les va la mano*, *Así no hay cama que aguante*, *Buenos Aires: la tercera fundación*, *Comandos azules*, *Comandos azules en acción*, *Crucero de placer*, *Departamento compartido*, *Desde el abismo*, *El diablo metió la pata*, *Días de ilusión*, *La discoteca del amor*, *Gran valor*, *Los hijos de López*, *El infierno tan temido*, *Locos por la música*, *Los miedos*, *Mis días con Verónica*, *La noche viene movida*, *La playa del amor*, *¡Qué linda es mi familia!*, *Ritmo a todo color*, *Rosa de lejos*, *Los superagentes contra todos*, *Los superagentes: la gran aventura del oro*, *Toto Pa-*

niagua el rey de la chatarra, *Una viuda descocada*.

En tanto que en 1981, los filmes nacionales estrenados fueron: *Abierto día y noche*, *Amante para dos*, *El bromista*, *La conquista del paraíso*, *Cosa de locos*, *Gran Valor en la Facultad de Medicina*, *El hombre del subsuelo*, *Mire que lindo mi país*, *Las mujeres son cosa de guapos*, *Los Parchís contra el inventor invisible*, *¿Los piolas no se casan...?*, *La pulga en la oreja*, *Ritmo, amor y primavera*, *Sentimental (réquiem para un amigo)*, *Sucedió en el fantástico circo Tihany*, *Te rompo el rating*, *Tiempo de revancha*, *Las vacaciones del amor*, *Los viernes de la eternidad*.

Un primer análisis del panorama cinematográfico en la Argentina de la época muestra una presencia importante de superproducciones extranjeras, en su gran mayoría orientadas hacia el entretenimiento y, en menor medida aquellas que tematizaban las transformaciones operadas en las sociedades de los 80 en el aspecto cotidiano. Sucede algo similar en las producciones nacionales, si despejamos el caso de aquellos filmes lisa y llanamente apologéticos de la dictadura y de las Fuerzas Armadas, y también los que replicaron en el cine éxitos televisivos (*Gran Valor*, *Los Hijos de López*, *Rosa de Lejos*, *Toto Paniagua*). La enorme mayoría era pasatista, en algunos casos con muestras de humor picaresco o directamente burdo y estigmatizador. Las producciones destinadas a abordar temas serios o dramáticos, se orientaban a la descripción de problemáticas psicológicas individuales presentes en el ámbito de la vida cotidiana (con la excepción, tal vez, del thriller *Tiempo de revancha* de Arístarain, el mismo director por esos años de *La playa del amor*).

La radio entre 1980 y 1981.

El panorama radial entre 1980 y 1981 se encontraba retroalimentado por el fuerte desarrollo televisivo de esos años y potenciado por el desarrollo de la televisión en colores; aunque también se mantuvieron una buena parte de los programas anteriores en la radio AM (Am-

plitud Modulada). Dos programas de Radio Rivadavia eran líderes de audiencia: *Rapidísimo*, conducido durante la mañana por Héctor Larrea; y *La vida y el canto* por la tarde con Antonio Carrizo.

En cuanto a los géneros periodísticos, podríamos nombrar los programas conducidos por Magdalena Ruiz Guinazú, por Jorge “Cacho” Fontana, Enrique Llamas de Madariaga, Bernardo Neustadt y Mariano Grondona, Sergio Villarruel, Enrique Alejandro Mancini, Ariel Delgado (hasta 1980 en Radio Colonia) o Hugo Guerrero Marthineitz. Siguiendo la línea de Guerrero, de programas con presencia periodística pero con el tratamiento agregado de notas de color que los acercaban más al estilo *magazine*, podemos sumar los nombres de Rolando Hanglin, Mario Mactas, Fernando Bravo, entre otros.

De modo predominante en el ámbito del periodismo deportivo se podía escuchar la voz de José María Muñoz (el llamado “relator de América”, por entonces director de Radio Rivadavia, quien poseía estrechos vínculos con el gobierno de *facto*), Enrique Macaya Márquez, Carlos Fontanarrosa, Juvenal, Ernesto Cherquis Bialo, Fernando Niembro, Marcelo Araujo, Dante Zavatarelli, y desde 1981 en adelante –por Radio Continental– la voz de Víctor Hugo Morales; sin mencionar a otros periodistas deportivos no especializados en fútbol como Ulises Barrera (boxeo) o Guillermo Salatino (tenis).

Indicábamos con anterioridad, a propósito de la expansión de la industria cultural discográfica, que por esa época la difusión de música por radio produjo un salto, sobre todo en el caso de la música *rock* a partir de que se prohibiera la emisión de música extranjera, durante la guerra de Malvinas en 1982. En esa etapa podemos encontrar los nombres de aquellos locutores que comenzaron con la difusión de música moderna, como Juan Alberto Badía, Graciela Mancuso, Julio Lagos o Nora Perlé.

Televisión y humor en 1980 y 1981.

El panorama televisivo presentaba cierta continuidad en cuanto a nombres y a géneros con la radio, aunque existía una menor presencia de programas estilo *magazine* u ómnibus³⁰, y una mayor presencia de programas netamente humorísticos o de novelas. La televisión comienza a adelantar lo que se torna una constatación empírica en los 90: su hegemonía frente al consumo del resto de los medios (lo que no necesariamente coincide con su nivel de credibilidad ni con su capacidad de fijación de agenda, cuestiones que no abordamos en este trabajo). Todo ello, a la vez, potenciado por la llegada del color a la pantalla chica, desde mayo de 1980.

Los principales programas del renovado Canal 7, rebautizado ATC (Argentina Televisora Color), fueron el noticiero *60 Minutos*, conducido por José Gómez Fuentes; la telenovela *Rosa de Lejos* (éxito en audiencia, aunque para algunos entendidos se trató de una suerte de *remake* de otra telenovela célebre, *Simplemente María*) protagonizada por Leonor Benedetto y Juan Carlos Dual; la telecomedia *Fabián 2*, *Mariana 0* con Arnaldo André y la serie estadounidense *El súper agente 86*.

En Canal 9, la noche de los sábados, se transmitieron tres programas en secuencia sin alteración durante varios años: *El arte de la elegancia de Jean Cartier* (moda), posteriormente *Cine sin cortes* y por último *Veladas de gala*, destinado a la difusión de música clásica, ópera y ballet, conducido por Horacio Carballal. Sin embargo, el gran éxito televisivo de Canal 9 llegó en 1981 con la tira *El Rafa*, protagonizada por Alberto de Mendoza, Perla Santalla, Alicia Bruzzo y Carlos Andrés Calvo. En ella se narraba la historia del canillita dueño de una parada de diarios (con la presencia exitosa de lo popular en el campo de la telenovela, tal como en los 70 había sucedido con *Rolando Rivas, taxista*).

³⁰ Véase la nota 22, p.49. (N. de la Ed.)

Otras telenovelas exitosas de los inicios de los 80 fueron: *Señorita Andrea*, con una adolescente Andrea del Boca en el papel protagónico, o *Trampa para un soñador*. A ellas se fueron sumando las primeras novelas mexicanas difundidas en Argentina y que extendieron la fama de actrices como Verónica Castro; también se transmitieron los primeros capítulos de *El chapulín colorado* y luego *El chavo*, con Roberto Gómez Bolaños.

Uno de los géneros con mayor competencia fueron los programas infantiles. A figuras ya consagradas como Carlitos Balá o Gachi Ferrari, se sumaron otras. Las Trillizas de Oro y los títeres Carozo y Narizota, que junto al Profesor Gabinete (Jorge Paccini), divertían a los chicos a la hora de la merienda, mientras Elvira Romei y Marcelo Marcote hacían con buena repercusión *La tarde de los chicos*.

Como en el cine, la música y la radio, encontramos en la televisión una fuerte presencia de series enlatadas extranjeras, sobre todo estadounidenses. A la mencionada *El súper agente 86* cabría agregar series de acción violentas en algunos casos, como: *El hombre nuclear*, *La mujer biónica*, *Las calles de San Francisco*, *Kojak*, *SWAT*, *Los ángeles de Charlie*. Otras se venían emitiendo desde los años 60: *Mi bella genio*, *Mi marciano favorito*, *Daktari*, *Bonanza*, *Tom y Jerry*, *Tarzán*. También entre 1980 y 1981 fue un éxito la segunda parte de la miniserie estadounidense *Raíces (Roots)*, que abordaba la problemática racial en aquel país.

En lo que refiere al campo periodístico televisivo, ya mencionamos el noticiero *60 minutos* que salía por ATC, y al que cabría sumar *Realidad 80* de Canal 13, donde comienzan a incorporarse notas de color (por ejemplo de astrología, con Lily Süllos). Los conductores de este último noticiero eran por entonces Juan Carlos Pérez Loizeau, Leo Gleizer y Ramón Andino.

Entre las novedades del campo periodístico, cabe citar *Videoshow*, conducido inicialmente

por Jorge “Cacho” Fontana. Fue el primero en incorporar cámaras livianas de video para exteriores, que permitían una rápida cobertura de hechos diversos, de allí el eslogan: “El mundo en sus ojos”.

Al mediodía, por Canal 13, inamovible e inamovible se emitía *Almorzando con Mirtha Legrand*, una presencia que se inició en décadas anteriores y que se instaló de manera progresiva en la cultura de los argentinos (sobre todo los porteños). Por allí pasaron artistas, humoristas y también algunos funcionarios o personalidades mediáticas próximas al régimen militar.

En el horario de la tarde y de la noche podían verse otros hitos periodísticos importantes: *Pinky y la noticia* y *Tiempo Nuevo* con Bernardo Neustadt.

Entre los programas de estilo más próximos al *magazine* podemos mencionar: *El show de Velasco Ferrero* y *La hora de Andrés*, con Andrés Percivale.

Respecto de los informativos en radio y televisión, es interesante considerar un testimonio de 1980 de Albano Harguindeguy por entonces Ministro del Interior, consignado por Ulano-vsky (1997):

en los hogares penetran cada vez más los medios...el medio radial y el medio televisivo, fundamentalmente, y es tal su influencia en la opinión pública que hoy no almorzamos o cenamos con nuestra familia sino con la televisión, hoy almorzamos con Mirtha Legrand o cenamos con Tato Bores...

Harguindeguy sugirió luego a varios periodistas presentes, entre los que se encontraba Magdalena Ruiz Guiñazú, una “serie de temas, invitando a que se los debatiera en los medios de comunicación: la idoneidad de los gobernantes, el papel del Estado, la institucionalidad, la representatividad” (p. 355-356).

Esto que menciona Ulanovsky en la voz de Magdalena Ruiz Guiñazú, es de importancia para lo que nos interesa abordar, en la medida que no solamente abona lo que sostiene Canelo (2009) en relación con cierto tenue clima de apertura hacia 1981, sino que también permite explicar la presencia en los medios de artistas que habían sido prohibidos o que se encontraban exiliados; así como cierta flexibilidad en lo relativo al uso del humor y de algunas críticas a costumbres de las élites nacionales.

Ahora bien, eran los programas de humor, sobre todo aquellos que se emitían en horario nocturno, los que acaparaban el *rating*. El caso de *Comicolor* de los uruguayos Ricardo Espalter, Enrique Almada, Berugo Carámbula, Julio Fraude, Eduardo D'Angelo, Henny Trayles; nos interesa particularmente por su sutil crítica a normas, costumbres pacatas o modales de la época, sobre todo en el *sketch* de "Toto Paniagua". Ese tópico se había manifestado ya en la telecomedia *Los Hijos de López* (1979, emitida por ATC) con el sello de Hugo Moser. Era una comedia familiar con toques de actualidad y personajes populares como Alberto Martín, Gerardo Romano, Emilio Disi, Tincho Zabala, Leonor Benedetto, Dorys del Valle y Alejandra Da Passano.

En Canal 13 debutó en 1980, un programa con mayor audiencia en sus reposiciones que en su envío original: *Alberto y Susana*, protagonizado –como explicita el título– por Alberto Olmedo y Susana Giménez.

En el campo del humor político, como bien consignaba Harguindeguy, se destacaba Tato Bores, quien a puro talento podía hacer reír bajo el marco de toda una serie de restricciones (lo que no resultaba novedoso para el mismo Tato, quien venía haciendo televisión desde la década del 60).

Pero fue sobre todo en los programas de Gerardo Sofovich *Polémica en el bar* de 1980, con la actuación de Juan Carlos Altavista, Jorge Porcel, Rolo Puente, Julio de Grazia, Mario Sán-

chez, y *Operación Ja-ja* de 1981, donde "exploró" la audiencia y se consolidó el humor como uno de los géneros predominantes del ámbito televisivo. Otros programas humorísticos de 1981, como *No toca botón*, con la actuación de Alberto Olmedo y los libretos de Hugo Sofovich, y *Calabromas*, con Juan Carlos Calabró; reforzaron la exitosa tendencia, aún con niveles de audiencia menores que los de *Polémica en el bar* y *Operación Ja-ja*.

La prensa gráfica en aquel momento y una primera aproximación a la revista *Radiolandia 2000*.

Los periódicos de mayor tirada de la época eran *Clarín*, *La Nación*, *La Razón* (en sus ediciones matutina y vespertina), *Crónica*, *La Opinión* (sin la dirección de Jacobo Timerman, que había sido secuestrado por la llamada Triple A), *Diario Popular*, *La Prensa*; y entre los orientados a la economía *El Cronista Comercial* y *Ámbito Financiero*.

En cuanto a las publicaciones semanales y mensuales de mayor importancia, en relación a presencia pública y tirada, podemos encontrar por entonces las revistas *Somos*, *Siete Días*, *La Semana*, *Gente*, *TV Guía*, *Vosotras*, *Para Ti*, *Humor*, y también *Radiolandia 2000* continuadora de *Radiolandia*, presente de modo invariable hasta fines de la década del '70, cuando se decide el cambio de nombre, formato, diseño y buena parte del contenido. A partir de entonces comenzaron a incorporarse artículos de actualidad (en el ámbito de lo político y lo policial, noticias sobre salud y en menor medida debates sobre economía), que se sumaron a los tradicionales artículos sobre espectáculos y rumores de la farándula.

Si bien la mirada sobre la prensa gráfica, en el caso de los diarios y de las revistas pareciera dar una idea de continuidad y de relativa homogeneidad (propia del funcionamiento general de una industria cultural), lo real es que por esos años existían varias divergencias en los medios masivos de comunicación que se expre-

saban en la configuración de distintas esferas públicas. Ellas en muchos casos representaban conflictos latentes.

Las intervenciones de Bergara a través de las páginas de *Radiolandia 2000*

Hemos descrito el panorama general de la esfera pública mediática en 1980 y 1981, sobre todo en la versión oficial, es decir, en lo referido a los medios masivos a los que se les permitía presencia pública, dada la censura o bien la aceptación pasiva de la política cultural del gobierno militar. Nos encontramos en condiciones de describir la ubicación y la circulación de mensajes referidos a la publicación gráfica *Radiolandia 2000*, aquella desde donde Bergara Leumann desplegaba sus intervenciones humorísticas. Esto, por cierto, luego de haber mencionado la existencia de un tipo de esfera pública cultural, no necesariamente mediática aunque sí seguramente artística, desde donde se desplegaban otras intervenciones públicas, de mucha menor circulación. En su tono podía percibirse un distanciamiento crítico de los medios masivos de comunicación comerciales.

Esos circuitos se mantuvieron al margen de aquellos que denominábamos oficiales, y se manifestaron de un modo menos masivo, más oculto. Hablamos de intervenciones artísticas; del teatro (tal vez el ejemplo más paradigmático sea la experiencia “Teatro Abierto”³¹, que cobró fuerza a partir de 1982); o de revistas culturales de tipo *underground*, en las que referentes culturales consagrados al día de hoy como Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Abelardo Castillo o Liliana Heker³² discutían y debatían diferentes tópicos: la libertad, la igualdad, la democracia.

Sin embargo, en estos ámbitos de resistencia frente a la dictadura se habían desarrollado experiencias que, de modo más o menos sistemático, produjeron un impacto en el ambiente cultural mediático comercial, sobre todo en lo referido a la puesta en discusión de costumbres conservadoras instaladas en una parte importante de la sociedad argentina. Ello indica que dichas experiencias podrían también ser leídas en tanto políticas culturales. Si bien esas intervenciones críticas se desarrollaron de modo radicalizado entre las décadas de los 60 y 70, en ese momento se expresaron más en sus facetas modernizadora y liberal-democrática.

Tal vez en publicaciones gráficas como la revista *Humor*, o bien en las dirigidas a un público más segmentado como el de la revista *Pelo* especializada en *rock*, pudo verse el impacto, en el campo de lo masivo, de las intervenciones crítico-culturales provenientes de esa suerte de esfera pública cultural alternativa. Entendemos que a partir de ese punto puede rastrearse el impacto, en términos de construcción de clima cultural, en otras revistas de circulación más masiva, sobre todo en las ligadas a la programación radial o televisiva, así como en aquellas abocadas al espectáculo, por ejemplo *TV Guía* o *Radiolandia*.

Es hacia fines de los 80 cuando puede observarse con más claridad el paulatino descenso de la presencia pública de los medios gráficos, y una mayor presencia de la radio y la televisión. Se produce en la televisión el paso de lo que Umberto Eco (1983) denomina la paleotelevisión a la neotelevisión. Acordaremos que este proceso puede registrarse en el análisis de publicaciones referidas al mundo del espectáculo sobre todo televisivo y radial.

Efectivamente, tal como sostiene Eco, el cambio de la paleo a la neo TV supone el paso (en un sentido más bien general, producto de una modificación en el funcionamiento del entramado cultural de las sociedades modernas) de un medio que busca representar la realidad

³¹ Véase Villagra, I. (2015).

³² Fundadores y directores o bien columnistas de revistas culturales del período como *Punto de Vista* (el caso de Sarlo) o *El Ornitorninco* (el caso de Abelardo Castillo y de Liliana Heker).

a uno autorreferencial, es decir, a un medio que se representa a sí mismo. En la Argentina luego de la derrota en Malvinas aparece un programa tanto paródico como autorreferencial: *Semanario Insólito*, conducido por Raúl Becerra, Raúl Portal y Virginia Hanglin, entre otros. Lo señalado es observable en la televisión de fines de los años 80 en adelante, pero no el inicio de la década (salvo para el caso indicado). Las temáticas propias de los programas autorreferenciales se encontraban en publicaciones gráficas como las analizadas, *TV Guía* o *Radiolandia 2000*, y cabría sumar *Siete Días y Gente*, todas de circulación y de consumo masivo.

Ahora bien, de todas *Radiolandia 2000* tal vez resulte el caso más interesante, porque además Salvador Sammaritano, su secretario de redacción era un notable crítico de cine e impulsor del “cineclubismo” (promotor del desarrollo del cine y la llegada al país de filmes de los principales directores de todo el mundo).

La apertura que produce la publicación hacia tópicos que no se encuentran en revistas del mismo tipo, implicará la incorporación no solo de artículos referidos al séptimo arte sino del arte en general, que venían a sumarse a las tradicionales notas sobre el mundo del espectáculo, las temporadas teatrales, televisivas o radiales, los intereses y proyectos particulares de artistas del mundo del teatro, el cine, la radio y la televisión.

También podemos encontrar desde 1981, producto del relajamiento de la censura, artículos en los que se menciona o entrevista a artistas que se encontraban fuera del país (en ciertos casos por elección propia, profesional, o aun por motivos ideológicos) o que habían estado prohibidos, como los cantantes Jairo y Joan Manuel Serrat, actores como Luis Brandoni o Sergio Renán (a la sazón también director y guionista), actrices como Martha Bianchi o Marilina Ross.

En el mismo sentido, tampoco consideramos casual que haya sido *Radiolandia 2000* la

revista que publicó, en noviembre de 1981, las declaraciones de Mirtha Legrand respecto a su apoyo a la dictadura pese a su disconformidad ante el curso que tomaba el gobierno militar en ese momento. Siguiendo el planteo de Canelo (2009), ello podría interpretarse como producto de rencillas internas del régimen dictatorial que se expresaban de modo tangencial, a través de los medios masivos de comunicación.

Desde nuestra perspectiva otros elementos, sumados a esa relativización de la censura, permitieron la publicación de las desenfadadas columnas humorísticas de Bergara Leumann en *Radiolandia 2000*. Entre ellos, las posibilidades del humor que, en tanto forma retórica particular, habilita una variedad de decodificaciones sin que una prime sobre la otra. Encontramos rasgos de este tipo en publicaciones gráficas, como veremos a continuación en el análisis de las columnas de Bergara, como así también en el teatro, ámbito al que solo nos referimos de modo tangencial.

Los rasgos humorísticos desarrollados en ese momento de la Argentina, continuaron las líneas de las décadas anteriores. Ciertamente en la década del ‘60 cobra masividad la revista, un género humorístico que abreva en el picaresco y el humor popular.³³ También en esa época –que caracterizamos en otro trabajo como una década de modernización en el aspecto cultural³⁴– aparece el humor político de Tato Bores en televisión, y de Carlitos Balá con su *sketch El hombre de Buenos Aires*, a partir del uso de juegos de palabras que acusaban un marcado sinsentido. Tal vez el mismo que atravesaban las prohibiciones culturales y políticas promovidas por los gobiernos autoritarios desde mediados de esa década.

³³ Género actualmente cuestionado por sus procedimientos retóricos tendientes a la objetivación de la mujer, a la que solía reservarse un lugar subordinado, aunque se tratara de la “figurita” o de la vedette principal.

³⁴ Véase Gómez, R. (2013).

En cierto modo, esto preparó el terreno para que en la década del '70, apareciera en televisión un humor inteligente, basado en situaciones absurdas y disparatadas, incluso surrealistas, como el ciclo *Humor Redondo* conducido por Espalter, Almada, Redondo, entre otros. También para que en el cine se transformara el clásico grotesco teatral a partir del uso de la ironía y la parodia, pensamos en filmes como *La nona*; o bien para que se desarrollara, con una perspectiva más vanguardista y desenfadada, un circuito independiente un tanto *under u off*, denominado *café concert*, cuyas figuras predominantes por entonces eran las de Antonio Gasalla y del actor uruguayo Carlos Perciavale.

Otro caso particular de humor, también originado en el ámbito teatral, pero extendido hacia la producción musical y luego presente en radio, y en menor medida en televisión, fue el grupo Les Luthiers, a nuestro entender uno de los modelos humorísticos sobre el que descansan las columnas de Bergara Leumann (esta afirmación será argumentada más adelante).

Esto indica que además del humor popular, masivo, burdo y machista, presente en películas como las de Porcel y Olmedo, consumido mayoritariamente, se habían ido desarrollando otro tipo de opciones de notable permanencia en los medios y en el campo general de las industrias culturales.

Eduardo Bergara Leumann era ya reconocido dentro del mundo artístico y en el campo del espectáculo en general, antes de su colaboración en *Radiolandia 2000*. Se había destacado en el campo del dibujo y la pintura, también en el de la moda, pero su presencia cobró una dimensión importante en el ámbito cultural porteño a partir de la creación de *La Botica del Ángel*, desde donde el propio Bergara promovía la difusión tanto del arte como de artistas. Él mismo como presentador y anfitrión (bufón de sus propios invitados participantes) llevaba adelante en cada uno de estos eventos una especie de *café concert sui generis*. Decíamos bu-

fón porque en varias presentaciones Bergara se burlaba de algunas de las señoras paquetas allí presentes, como así de sus pacatos y acartonados³⁵ maridos. Lo hacía, eso sí, con notable prestancia y elegancia, como para que nadie se sintiera ofendido en su personal nombre y honor, y para que –por supuesto– se divirtieran y se quedaran a conocer la obra artística que se hacía presente en *La Botica*....

De modo tal que, a partir de esta interpretación, encontramos continuidades entre lo que Bergara había desplegado en circuitos teatrales de menor llegada al público –sobre todo en lo que a materia humorística refiere– y lo que desarrolló en esta publicación de carácter masivo.

Una rápida mirada sobre los artículos publicados entre 1980 y 1981, nos permite dar cuenta de más de una referencia irónica lanzada hacia algunos nombres (y apellidos) de parientes de funcionarios o ex funcionarios de la dictadura.

Considerando nuestra descripción del conjunto de publicaciones gráficas en una esfera pública cultural cada vez más dominada por medios masivos, como la radio y la TV, y el lugar de una revista como *Radiolandia 2000*, las *Bergaradas* representaban una humorada que estaba en sintonía con formas de hacer reír presentes en diferentes medios gráficos, radio, televisión o teatro.

En la mayoría de las *Bergaradas* hay una diagramación *collage* (superposición de dibujos y fotografías de famosos referidos en el artículo) y textos. Los títulos, en algunos casos, estaban realizados al estilo del fileteado porteño. El conjunto de texto e imagen recuerda el estilo cargado de *La Botica*. También podemos establecer una continuidad estilística con el *café concert*.

Como también mencionamos, el *café concert*

³⁵ Voz del lunfardo, que significa persona formal, solemne y apegada a las formas. (N. de la Ed.)

de los años 70 supo mostrar o ridiculizar algunas costumbres de las élites argentinas, urbanas o rurales. El programa televisivo de Hugo Moser *Los hijos de López* (1979-1980, Canal 7) ridiculizaba a algunas familias de productores rurales como así también a los empresarios, caracterizados como ambiciosos. Este tipo de humoradas sobre las clases acomodadas argentinas sobrevuelan los textos de Bergara Leumann (quien se autodenomina, en uno de los copetes “Embajador de Nueva Vosotras en Europa”). En la misma línea encontramos varias referencias a un país de solemnes y almidonados, a las cenas de caridad organizadas por Adela Zuberbühler. Pero Bergara sienta de modo a veces imaginario a Greta Garbo, a Mecha Ortiz (una actriz por la que profesa fuerte admiración), a Enrique Llamas de Madariaga y a Bernardo Neustadt, a Marcela Tinayre, a Carolina (de Mónaco) y Philippe Junot (un *playboy* por entonces casado con ella), a Amalita de Fortabat, a Ernestina Herrera de Noble, pero también a Isabel Sarli y a “Dulce Liberal de Martínez de Hoz”.

En otras de las irónicas intervenciones, es interesante el paralelismo que traza entre las discotecas más conocidas y *fashion* de la ciudad de Nueva York, como Bonds o Studio 54 (donde podrían ir tanto Mora Furtado como Teté Coustarot a ver a Village People o Abba) y la discoteca vernácula New York City, donde se presentó la colección otoño-invierno de los jeans Lee. Lamentablemente, no podrían estar presentes aquí Chagall, Andy Warhol, o Kissinger.

La mezcla de nombres y de épocas presente en las *Bergaradas* exhibe un tinte surrealista, en la convivencia en tiempo y espacio (textuales) de Coluche (el payaso que fue candidato a presidente de Francia en las elecciones de 1981) con Alberto de Mendoza o Thelma Biral, de Hemingway con Fortabat; de Ronald Reagan con Moria Casán, Sábato, Saint Laurent, Maradona, Joan Báez y la –por entonces– famosa modelo argentina Claudia Sánchez (la cara publicitaria de los cigarrillos LM), del modis-

to Gino Bogani con Simone de Beauvoir, de Susana Rinaldi, Marikena Monti y Salvador Sammaritano con el ex-presidente francés De Gaulle; de Vittorio de Sica con Celia Rodríguez Claret, Doris Day, Manuel Puig, Mecha Ortiz, Ana de Inglaterra, García Ferrer (“que colecciona anteojos”), Gina Lollobrigida, Bianca Jagger, de Jackie Kennedy Onassis con Jackie Ercilia Biderhost de Leandro Alem (*sic*); de Borges y Sábato con Laureen Bacall, Lennon y Yoko y también Polanski.

Solo Bergara podría haber imaginado una parrillada en Montecarlo, de la que participarían Rainiero de Mónaco, Agustín Magaldi, “Palito” Ortega, José María Muñoz, Diego Maradona y el príncipe Alberto (también de Mónaco). O el ágape en los jardines de la Embajada estadounidense en Buenos Aires (un “*Garden party*”) con la presencia de Mirtha Súper No Star (“El viento no llegó y trajo a una Mirtha del 13 para un almuerzo extra en exteriores, de la que era la residencia Bosch Alvear”), Pinky, Mónica, Valeria Lynch, Andrea del Boca.

Los textos de Bergara parecen mezclar o articular “la biblia y el calefón”³⁶, lo elitista con lo masivo. Esto sucedía en varios programas: en muchos diálogos de *Polémica en el bar* entablados por Porcel y Altavista, representando el primero un personaje cultivado, y el segundo uno popular (Minguito Tinguítela); o bien el *sketch* *Los chetos* (Willy Ruano, Pablo Codevilla y Silvia Pérez) de *Operación Ja-ja*, e incluso el conocido personaje de “el contra”³⁷ de Juan Carlos Calabró. Desde el punto de vista gráfico, este estilema se encontraba en varios de los personajes del dibujante Dante Quintero, en las historietas *Andanzas de Patoruzú*, pero sobre todo en *Locuras de*

³⁶ Expresión que proviene del tango *Cambalache* y que significa el acto de colocar juntos elementos, personas o intenciones de muy diversa procedencia. (N. de la Ed.)

³⁷ Personaje humorístico interpretado por el actor Juan Carlos Calabró. (N. de la Ed.)

Isidoro, donde Isidoro Cañones, reconocido *playboy* de mundo disfrutaba de la vida y desfilaba sin culpa alguna la fortuna de su tío militar, Don Urbano Cañones.

Sin embargo, a nuestro parecer, el tipo de humor que más se asemejaba al practicado por Bergara Leumann en sus columnas de *Radiolandia 2000* es el de Les Luthiers. Ya desde el nombre del grupo aparece un toque de distinción que se transforma en el contacto con lo masivo. El ejemplo más destacado de esa circunstancia puede hallarse en la participación de Les Luthiers en el paradigmático programa del mediodía, conducido por Mirtha Legrand.

Dicho programa iniciaba su rutina con una peculiar música de fanfarrias, para dar luego paso a la irrupción en escena de la conductora, quien mostraba su vestimenta a la moda y sus joyas. A ese ciclo fue el grupo humorístico que supo combinar su prestancia musical, ligada al campo de la música clásica, con elementos provenientes de lo popular (“la biblia y el calefón”). Sirvan como ejemplo las referencias paródicas a Bach en el inventado músico “Johan Sebastian Mastropiero”, como a los colectivos (“semo lo coletivero que cumplimo nuestro deber”), las cómicas y sesudas disquisiciones sobre epistemología.

En esa oportunidad la imagen más elocuente se produjo ante la mesa de fiambres, que oficiaba de entrada, adornada con pequeñas galletitas de copetín a su alrededor. Los comensales –a la usanza de unos finos lutieres– comenzaron a tomar las galletitas, el fiambre, a hacerse “sanguchitos” y a explicarle nada menos que a “Chiquita” Legrand la manera de prepararlos y “lo bueno que estaban”.

Conclusiones

Intentamos, a lo largo de este trabajo, dar cuenta de las intervenciones llevadas a cabo durante los años 80 y 81 del artista Eduardo Bergara Leumann en la publicación gráfica

Radiolandia 2000, por entonces una revista de carácter masivo. Al mismo tiempo se hizo referencia a algunos modos de intervención que se desarrollaron en distintos medios de comunicación, de mayor o menor circulación, durante un determinado momento de la última dictadura cívico–militar (1976-1983).

La elección nos resultaba particularmente interesante por tratarse de un artista algo inusual, ligado a la moda, al dibujo y la pintura; un presentador y coleccionista que también fue promotor de distintos tipos de disciplinas artísticas en su propio espacio (la Botica). Pero, sobre todo, Bergara fue un artista que no renegaba de su presencia en los medios masivos de comunicación.

Así, a partir del relevamiento histórico de datos provenientes de fuentes secundarias y de su interpretación cualitativa, nos aproximamos a la descripción de la esfera pública mediática, en desarrollo por aquellos años. Describimos de un modo algo parcial dada la extensión del artículo, los principales actores y agentes culturales en el campo de la música, el cine, la radio, la televisión y, por último, de la prensa gráfica y de las revistas, a fin de ubicar la publicación analizada alrededor de todo un entramado cultural, público y masivo.

Este entramado, nos permitió dar cuenta de los modos históricos, pero también particulares, de una cultura y de una manera de hacer humor en la Argentina. Además, buscamos situar esas producciones en el marco de un régimen político dictatorial en el que se ejercía la censura y la prohibición, pero también se promovían ciertas políticas culturales tendientes a la generación de consenso en la población en general.

Llegado a este punto, nos encontramos en condiciones de situar relacionadamente una publicación como *Radiolandia 2000*, un signo en términos barthesianos, ubicado en un entramado de otros signos, que hacen a un sistema en el conjunto de la esfera pública mediática,

sobre todo comercial. Aunque señalamos por otro lado, la existencia de otras dos: una esfera pública no mediática de circulación más restringida, y otra esfera pública mediática pero no comercial. Pese a que en el presente trabajo no nos hemos dedicado a abordar la función general cultural, fue analizado el impacto de estas dos últimas en la esfera pública mediática comercial. Vimos que las esferas públicas no mediáticas o no comerciales (o ambas) habían impactado en las esferas públicas comerciales oficiales, sobre todo porque habían permitido introducir desde los márgenes formas de intervención que intentaban eludir la severa censura allí presente, como así también tensionar las políticas culturales oficiales que la dictadura, de modo asistemático y poco coordinado, llevó adelante. Podríamos, incluso, afirmar que la política cultural más coherente estaba representada precisamente por la censura y el control arbitrario.

Si es cierto que la política cultural de la dictadura se desarrolló a partir de la censura, también es cierto que esta se sostuvo en un discurso despolitizador o bien lisa y llanamente antipolítico, expresado tanto en lo cotidiano como en los medios y en el campo artístico donde se condenó, prohibió o bien desplazó hacia los márgenes cualquier perspectiva que presentara algún sustento vanguardista o experimental (tanto en el sentido artístico como en el político, o bien en la relación que media entre ellos).

En cambio, la política cultural oficial se expresó de otro modo, aunque complementario con la característica de política cultural señalada, en lo que respecta a las formas de hacer humor presentes en los medios masivos de comunicación o en el campo de las industrias culturales. Estas dos características permiten situar en el campo de la esfera pública mediática a la publicación *Radiolandia 2000* como así también a las *Bergaradas*.

En lo que al uso del humor de Bergara respecta, encontramos antecedentes diversos en

el campo de los medios masivos y de las industrias culturales. La presencia de la ironía en el café *concert*; el uso de la parodia, tanto de lo popular como de la cultura alta; el pastiche³⁸ de nombres, presentes en diferentes textos. Hemos señalado antecedentes de este uso irónico del humor en la propia televisión.

Lo mencionado sigue la línea crítica que Umberto Eco le realizara a Dwight Macdonald en lo referido a la presencia de los niveles de cultura (alto, medio y bajo) en el marco de la expansión de la cultura de masas. Para Macdonald, aun frente al predominio de una cultura de masas, es posible encontrar y realizar juicios críticos del marco y los valores de los niveles culturales (por ejemplo la crítica a la cultura baja a partir del juicio estético de los valores de la cultura alta y viceversa). Para Eco no, pues en tanto la cultura de masas trastoca los niveles culturales es imposible, estrictamente, hablar de culturas alta o baja; comienza entonces a engrosarse el dominio de la *mid-cult* o cultura media (Eco, 1985).

De modo tal que, si asumimos el planteo de Eco, es posible ver el uso de la ironía o de la parodia de la alta cultura de Les Luthiers como un rasgo del trastocamiento que la cultura de masas produce sobre esa misma cultura alta, aun en el sesgo crítico en el que dicho uso del recurso humorístico podría interpretarse.

Finalmente, ese es el sesgo que, entendemos, le imprime Bergara Leumann a sus intervenciones humorísticas en *Radiolandia 2000*: la ironía, la parodia, el *collage* o el pastiche como modos de representación de una cultura masiva que impacta de lleno en la alta cultura, o incluso en la misma cultura popular.

Tal vez sea este el límite más pleno desde el cual la política cultural del gobierno militar buscó la

³⁸ Tomamos aquí la noción de “pastiche” tal como la definió en su momento Adorno (2004).

construcción de consensos, con la expansión de una *mid-cult* mediática que produjera una distensión en la distancia, tanto cultural y simbólica como material y económica, entre los niveles alto y bajo. Transformó lo culto con lo masivo pero también modificó una cultura popular que, a partir de una particular interpretación de lo folclórico, se había radicalizado notablemente durante la década de los '70.

Buscó establecer claros límites a la discusión y a la crítica cultural, tanto dentro como fuera de los medios masivos de comunicación.

El uso del humor durante este período, de las formas de apropiación que encontramos en Les Luthiers o en las columnas de humor de Bergara Leumann en una publicación de consumo masivo como *Radiolandia 2000*, si bien representaba una forma de cuestionar una cultura alta ya modificada a partir de su incorporación a lo masivo, también permitía mostrar, en un sentido más crítico, la presencia de “*lo kitsch*”³⁹ (en la estricta acepción de Eco) dentro de la política cultural del gobierno *de facto*, y que resultaba a todas luces una marca de época.

³⁹ Véase nota 20, p.46. (N. de la Ed.)

Referencias

- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Canelo, P. (2009). *El proceso en su laberinto*. Buenos Aires: Prometeo.
- Eco, U. (1983). TV: la transparencia perdida. En *La estrategia de la ilusión* (pp. 200-223). Barcelona: Lumen.
- García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En García Canclini, N., Bonfil, G., Brunner, J. J., Franco, J., Landi, O. & Miceli, S., *Políticas culturales en América Latina* (pp. 13-61). México: Grijalbo.
- Ulanovsky, C. (1997). *Días de Radio. Historia de la Radio Argentina*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Bibliografía

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.
- Eco, U. (1985). Cultura de masas y niveles de cultura. En *Apocalípticos e integrados* (pp. 39-78). Barcelona: Lumen.
- Gómez, R. (2013, noviembre 27-29). Periodismo cultural, esfera pública y modos de intervención político-intelectual en las décadas comprendidas entre 1960 y 1990. Trabajo presentado en las Jornadas de la Carrera de Ciencias de la Comunicación *Comunicación y Ciencias sociales. Legados, diálogos, tensiones y desafíos*. Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina.
- Habermas, J. (1981). *Historia y Crítica de la Opinión Pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Keane, J. (1992). *La vida pública y el capitalismo tardío*. Madrid: Alianza.
- Mangone, C. (1996). Dictadura, cultura y medios. *Revista Causas y Azares*, 3(4), 39-48.
- Margiolakis, E. (2011). Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes. *Revista Eletrônica de Anphlac*. (10). Recuperado de <http://www.revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1289/1156>
- Villagra, I. (2015). *Estudio crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto ciclos 1982 y 1983*. Buenos Aires: Cooperativa de Trabajo El Zócalo.
- Williams, R. (2001). *Cultura y Sociedad. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.