

Los personajes de Antonio Gasalla. Gestos escénicos desde los estudios críticos sobre masculinidades

155

Huici Capra, Leonardo

Cómo citar: Huici Capra, L. Los personajes de Antonio Gasalla. Gestos escénicos desde los estudios críticos sobre masculinidades. Ensayos. *Abordajes*. DACSJyE-UNLaR, 2025, 13 (20) 155-169.

Fecha de recepción: 01/10/2024

Fecha de aprobación: 14/03/2025

Resumen

“El palacio de la risa”, “Gasalla en pantalla” o “El mundo de Antonio Gasalla” configuraron exitosas apuestas televisivas en el humor de los años 90’ en Argentina. Esta contribución en el marco del proyecto: “Representaciones de minorías en artes escénicas y audiovisuales durante la segunda mitad del siglo XX en Argentina”¹ donde vengo problematizando, en clave de género y desde la universidad pública, los modos, procedimientos y contextos en la representación de la(s) masculinidad(es). De este modo, surge el humorista, actor y presentador Antonio Gasalla, en tanto interlocutor de una época y un estilo, deslizándose interrogantes, por ejemplo, como señala Beatriz Sarlo (2001) sobre las mujeres interpretadas por Gasalla, estas son “mujeres monstruosas: maestras ridículas,

¹ Proyecto PIACyT: *Representaciones de minorías en artes escénicas y audiovisuales durante la segunda mitad del siglo XX en Argentina* (2023-2024). A cargo del Prof. Gerardo Camilletti, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

Leonardo Huici Capra
Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes
leonardohuicicapra@gmail.com

jubiladas avarientas, burócratas, aristócratas varicosas, nenitas malignas, viejas lelas, viejas estiradas y plegadas por la cirugía, viejas, malditas, stars bobas, vedettes”. Pero ¿qué ocurre con la representación de los personajes masculinos?

Palabras claves: Antonio Gasalla/ masculinidad(es)/ representaciones

The Characters of Antonio Gasalla: Stage Gestures in Light of Critical Studies on Masculinities

“El palacio de la risa”, “Gasalla en pantalla” or “El mundo de Antonio Gasalla” set up successful television bets on the humor of the 90 's in Argentina. This contribution within the framework of the project: “Representations of minorities in performing and audiovisual arts during the second half of the 20th century in Argentina” where I have been problematizing, in a gender key and from the public university, the modes, procedures and contexts in representation of masculinity(s). In this way, the comedian, actor and presenter Antonio Gasalla emerges, as an interlocutor of a time and a style, raising questions, for example, as Beatriz Sarlo (2001) points out about the women played by Gasalla, these are “monstrous women: teachers ridiculous, greedy retirees, bureaucrats, varicose aristocrats, evil little girls, dirty old women, old women stretched and folded by surgery, old, damned, silly stars, vedettes.” But what happens with the representation of the male characters?

Key words: Antonio Gasalla/ masculinity(s)/ representations

A modo de introducción

Me propongo en estas páginas ir desplegando algunos apuntes escénicos, en cuanto gestos interrogantes, que se hicieron mujeres-actrices relevantes, que me ayudaran a entrelazar discusiones sobre prácticas artísticas escénicas,

Leonardo Huici Capra
 Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes
leonardohuicicapra@gmail.com

específicamente en la década de los 90' con los estudios sobre masculinidades. Una de ellas es la cita anterior de Beatriz Sarlo quien reflexionó sobre Gasalla en "Tiempo presente" (2001). Por otro lado, la frase de la actriz Nora Carpena quien confrontó con Gasalla en reiteradas oportunidades, la actriz/panelista le preguntó en el programa de Moria Casan Incorrectas² *¿Por qué tus personajes femeninos no son agradables? O son tontas, o malas.*

Otras controversias fueron relatadas por la emblemática actriz que trabajó con Gasalla, Verónica Llinás quien refiere a las instancias de improvisación que surgen a partir de los efectos de violencia que se generaban. Ella hace alusión a su participación en el *sketch* con el personaje Yolanda, allí Llinás menciona *"a veces medio nos peleábamos en serio, yo lo enojaba un poco y le veía como la cara así (hace gestos de torcer los labios y morderse los dientes) terminábamos tirándonos cosas y medio, un poco, en serio"* (Llinás, 2023³).

Dispongo estas frases, como gestos que ayudan a problematizar el objeto de estudio, "frases-gesto", quizás, como señala Marie Bardet (2020, p.89) *no solamente es estudiable desde el punto de vista de un cuerpo biológicamente concebido, ni desde su biomecánica, y mucho menos desde su anatomía, sino como una relación cuerpo/objeto/fuerza/contexto.*

Pensemos la implicación sustancial del contexto, entonces. El escenario social que convoca este protagonista es una argentina neoliberal, con aperturas irrestrictas a los mercados internacionales, privatizaciones de empresas estatales, altos grados de corrupción en clases dirigentes, ley de convertibilidad, uno a uno y la aguda pauperización de clases medias y bajas.

Ahora bien, es robusto el análisis de la figura de Gasalla y sus personajes, mayoritaria y exclusivamente los femeninos (Moglia, 2008; Manavella, 2012; Silva,

² Transmitido por canal América TV durante 2018 - 2020

³ Entrevista a Llinás TTR - Lo mejor de la historia de la T.V. (2023, 25 de marzo). Gasalla - Llinas fuera de libreto [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/shorts/OTEA-CAXCFc>

2021; Suárez y Salas, 2024) también en relación con el contexto de implicación, la industria cultural televisiva de los 90', al respecto Mercedes Moglia propone:

158

...pensar analíticamente los personajes que nos vienen del ámbito de la cultura popular y masiva televisada, como estructuras inseparables del momento histórico social del que surgen, tratando de establecer un equilibrio entre la inmanencia que nos deja pegados al texto, y el marco referencial que tampoco tiene que convertirse en explicación determinista de personajes que, en última instancia, están avivados por la lógica del humor y el grotesco.
(Moglia, 2008: 226)

Aquí las lógicas sociales, culturales, económicas se evidencian en relación con el conflicto social y la dinámica de una época. Quizá el clivaje de género impulsaría la hipótesis sobre la omisión o poca relevancia de los personajes masculinos en la propuesta de Gasalla. ¿En qué medida se deconstruye el “hombre tradicional” por el “hombre nuevo, neoliberal y globalizado” de los años 90'? ¿Qué modificaciones y cuestionamientos a las tecnologías biopolíticas interpelan a la masculinidad hegemónica de este período?

Si como indicaba Teresa de Lauretis, el género es una representación y la representación del género es su construcción (...) las representaciones, reproducen al mismo tiempo que producen, podríamos afirmar que las políticas de representación son inevitablemente políticas de género (citada en del Río y Pastrana, 2018: 158).

Teniendo en cuenta, además, como señalan del Río y Pastrana (2018) que la medida analítica en relación con la masculinidad hegemónica se ampara en *su apariencia neutral, universal y atemporal, tras sufrir un proceso imperceptible de naturalización y normalización, queda configurada completamente*

Leonardo Huici Capra
Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes
leonardohuicicapra@gmail.com

descontextualizada y deshistorizada de las condiciones socioculturales que la producen y la legitiman. Haciendo esquivo el análisis crítico, y abonado a mi hipótesis de omisiones, más allá de los estudios sobre medios televisivos, humor y/o ciertas representaciones. Este “investigar con la lupa androcéntrica” concluyen del Río y Pastrana (2918:161) ...está incorporado en nuestros cuerpos y en nuestros hábitos (...) Se trata de “una realidad construida antes de nacer, que nos configura desde el inicio de nuestras vidas”. (Menjívar, 2013: 21).

Así, la interiorización de las relaciones de género contribuye a fortalecer las instituciones y las estructuras sociales de tal manera que ayudan a preservar los sistemas patriarcales (...) De este modo, “resulta obvio que el patriarcado no es un constructo del capitalismo [en su etapa neoliberal en este caso] pero sí que ha mostrado una gran capacidad de desarrollo en este contexto” (Waisblat y Sáenz, 2011: 176), tanto que uno beneficia al otro y viceversa.

A partir de estas ideas, podemos comenzar a situar una escena un tanto contradictoria entre el contexto descrito, las apuestas artísticas, puestas en práctica para la representación, que esquivan y otras tantas afirman las cartografías de la masculinidad hegemónica, como se intentará explorar en el próximo apartado.

Vaticinando que las lógicas de La Masculinidad en mayúscula, en cuanto “norma”, instancia rectora de los dividendos patriarcales y permanencia a través de los ritos o mandatos de masculinidad, determinarán quién es *un hombre de verdad* (Badinter, 1993). A partir de allí, sí, será posible releer intervenciones, con el uso del humor, la parodia, la sátira, entre otros procedimientos de representación escénica que han resultado privilegiados y eficaces a la hora de impugnar dichos mandatos.

(Re)presentar la masculinidad en los personajes de Gasalla

Leonardo Huici Capra
Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes
leonardohuicicapra@gmail.com

Ligando el sentido de Sarlo, en una entrevista actual la actriz Nora Carpena⁴ le pregunta a Gasalla: *¿Por qué tus personajes femeninos no son agradables?, o son tontas o malas...* a lo que el humorista contestó: *yo no hago personajes pensando en el humor*⁵ y finalizó el programa televisivo.

El acontecimiento inmediatamente después se convirtió en una pelea mediática entre Carpena y Gasalla, sobre todo en programas de periodismo de espectáculo. Las aclaraciones que hacía en aquel momento el actor, eran, por ejemplo, explicando cómo surgió el personaje de “Flora, la empleada pública”, a partir de un aviso del “proceso”⁶ donde se encontraba la frase “usted es responsable” y a partir de allí trabajar escénicamente *una parodia de la realidad pública/burocrática del espacio estatal, donde Flora chantajeaba a los ciudadanos que se acercaban a realizar sus trámites. Ella se quedaba con el dinero de la gente y rompía los papeles que le habían llevado. En este personaje, como en los demás, se utilizaba mucho el humor verbal, con el doble sentido, y el humor físico* (Manavella, 2012: 6).

Siguiendo estas huellas, en su investigación “*Las mujeres monstruosas de Antonio Gasalla*”, Mercedes Moglia (2013), desplaza aparentemente el análisis del humor hacia la crítica del aparato burocrático en los 90’ (con el personaje de Flora), y no para realizar un desvío, sino, por el contrario, para implicar nuevas aristas en clave de género. La investigadora cuestiona:

si los personajes cómicos creados por este actor y difundidos por la televisión, subvertían o reforzaban ciertas convenciones tradicionales y poco halagüeñas asociadas al género femenino. Al reparar en el funcionamiento de la estética grotesca perceptible en el diseño y pretensión cómica de varios de sus personajes, concluí [refiere la autora] que las monstruosas mujeres de Gasalla, eran personajes que se inscribían fuertemente en la tradición del

⁴ Panelista del programa Incorrectas.

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=_QMvY59oSOI

⁶ Refiriéndose al golpe cívico-militar-eclesiástico argentino iniciado el 24 de marzo de 1976.

Leonardo Huici Capra

Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes

leonardohuicicapra@gmail.com

teatro grotesco y que, de ese modo, la elección del disfraz femenino fue para el actor cómico una apuesta creativa y no la actuación de un signo estigmatizado del género. (Moglia, 2013: 52).

161

En el año 2010, Moglia entrevista de primera mano al actor y le pregunta específicamente sobre la construcción de estos personajes femeninos, a lo que Gasalla contesta:

“La cosa no empieza de una sola manera, cuando yo empiezo a hacer un personaje aparece un poco de todo, para mí hay muchos personajes raros antes que las mujeres, lo del bife, una vaca, una muñeca colgada, la estatua de la libertad... las mujeres aparecen como personajes con temas potentes por detrás: la burocracia [Flora], la vejez [la abuela], la hipocondría y la desesperación en Soledad, Yolanda y Filomena que son los extremos [mala y buena], y que van saliendo porque como salió bien la anterior ahora hago esta, y además, me parece a mí que, en los últimos cincuenta años, los grandes problemas le pasaron a las mujeres: desde la libertad de la mujer, los derechos de la mujer, tomando decisiones, que sale a trabajar, que es la que aglutina el hogar, que vota, que deja al marido, que quiere adelgazar y estar divina, y hay miles de conflictos que se cuentan mejor a través de una mujer. Entonces un poco porque me parece a mí y un poco porque se va dando, aparecen personajes femeninos muy potentes (...) Después, en mí hay una costumbre de entrar y salir de personajes femeninos que me es natural al venir del café-concert donde cabe más el tema del travestismo y de hacer un poco de todo” (Moglia, 2013:52).

Es imprescindible delimitar también el espacio de acción en el que se encuadran estos personajes, como clarifica Gasalla en sus orígenes con el café-concert, donde se ponían en escena monólogos con Enrique Pinti o Carlos Perciavale, en espacios del *under* porteño como sótanos, bares, centros culturales, y también teatros.

Leonardo Huici Capra
 Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes
leonardohuicicapra@gmail.com

El pasaje a la televisión en los años 90', reconfigura estas experiencias previas a un nuevo formato televisivo de *sketch*, definido por Pavis como *una escena corta que presenta una situación generalmente cómica, interpretada por pocos actores, sin una caracterización rigurosa, típica del espectáculo de variedades, cuyo motor es la sátira* (Pavis, 1998 citado en Salas, 2024:343) y cuya dinámica discurrirá entre a las pautas publicitarias y el marcador de éxito de una época: el *rating*.

Delimitado el escenario, presentaré algunas dimensiones en donde se hacen (in)visibles representaciones de masculinidad. Estas aportaciones responden al uso de una metodología empírico descriptiva de la programación televisiva estelarizada por Antonio Gasalla, como lo fueron Bienvenidos al palacio de la Risa (1989), Gasalla '91 (1991), El Palacio de la Risa (1993), Gasalla en la Tele (1997), Gasalla en Pantalla (los 2000). Implicando estos soportes televisivos como "muestras en relación", es decir, recortes implicados con los contextos que las producen y sus vínculos con los agentes.

Como señala Gómez Beltrán:

La imagen, de este modo, está íntimamente ligada con el contexto social y cultural en el que toma forma, así como con la intencionalidad política que está en la base de la creación de la obra. Por esta razón (...) las metodologías de análisis fílmico deben orientarse a desentrañar los textos, en tanto que no son solo reproductores y creadores de la realidad, sino que además están inmersos en esta y, por lo tanto, están inscritos en los discursos culturales. (2019: 110).

Se condensa de este modo el grado de inscripción de la masculinidad hegemónica y no justamente por una amplia presencia de la crítica, la prensa o incluso el análisis desde la academia en los personajes masculinos, resulta interesante plantear la pregunta ya no solo con el gesto de una consigna de época como la determinada

Leonardo Huici Capra
Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes
leonardohuicicapra@gmail.com

“mano invisible” sino ya “una representación invisible” o al menos sin una copiosa relevancia.

Si bien estas asimetrías pueden establecerse con la representación de ciertos personajes (Cacho, el Ciego o Don Martín) en los programas anteriormente mencionados, se crean dos posturas, ligadas a la presentación/representación como lo son Gasalla presentador y Gasalla comentarista, donde sí existen efectos de centralidad y relevancia, donde la masculinidad encuentra modos de modular sus privilegios; incluso, entendiendo la pertenencia del actor a la comunidad gay, ya que como afirma Connell *sobre la capacidad hegemónica, hay una existencia de (...) multiplicidad de masculinidades distribuidas también jerárquicamente en torno a diferentes ejes transversales (1995:10)*, en otras palabras, una capacidad de adaptación, modulación y resistencia a la subversión.

La década de los 90', y sobre todo el advenimiento del nuevo milenio, traen la idea de un “hombre nuevo” que *se exhibirá ante el público mostrando su cuerpo, evidenciando, de este modo, su manera de entender la realidad masculina: el hombre contemporáneo parece no tener nada que esconder, es un hombre sensible, tolerante y abierto al mundo* (Beltrán, 2019: 124) una posición que se construye a partir del binomio “hombre nuevo”-“hombre tradicional”, instancias que, por otro lado, continúan imprimiendo jerarquías de género. Por ejemplo, en el palacio de la risa, aparece “Cacho” un personaje masculino de estilo formal, usa siempre un saco con grandes hombreras, lleva un hopo en el pelo con mucho *spray* y lentes oscuros.

Su *sketch* Inicia con una cortina musical de tango bajo el lema “Un Cacho de Buenos Aires” (1993). Su estilo es sofisticado, es un galán tanguero, moderno, utiliza dispositivos relevantes para la época como los primeros teléfonos celulares. Cacho trabaja en la televisión, es productor televisivo, temática recurrente en las producciones de Gasalla, hacer reflexiones sobre la televisión, dentro de ella. Es claro el protagonismo de Cacho, su posicionamiento socioeconómico y las pretensiones de reflexión al interior televisivo.

Leonardo Huici Capra
Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes
leonardohuicicapra@gmail.com

Diferente es el personaje de “Don Martín”, un hombre mayor, con un carácter “cascarrabias”, que representa la vejez de un señor jubilado. Aunque no delimitaré un análisis comparativo con su versión femenina “Mamá Cora” o “La abuela” (que incluso existen diferencias entre ellas); Don Martín transita conscientemente los avatares de la vida. Él viste en todas sus entradas pantalón sastrero de color marrón, tiro muy alto, camisa blanca y una campera beige; también lleva una larga bufanda marrón, anteojos de aumento deslizándosele por la nariz y una boina negra. Lleva bigote mostacho y deja ver su pelo lleno de canas.

Estos procedimientos escénicos de los personajes, más allá de los tópicos o temas, que son muy variados: visitas inesperadas, peleas familiares, problemas económicos, etc.; construyen un artefacto de performatividad con el cuerpo, la voz, el maquillaje, vestuario, la iluminación, el ritmo, el gesto... donde se reciclan mecanismos de producción heteropatriarcal en las ficciones de sexo-género, como sugieren del Río y Pastrana (2018:161) *donde la vestimenta [debiera ser] entendida como una capa de verificación con capacidad performativa y generativa*.

Ya para fines de los 90' encontramos a Lautaro, un personaje muy bien vestido, siempre exhibe traje de saco y corbata. Es un padre de familia, junto a su esposa, interpretada por Norma Pons, y su hija Patricia (Laura Oliva). Allí, a partir de un rol paterno muy prolijo y sobrio, con una escenografía sumamente minimalista (generalmente hay únicamente una silla) se plantean temáticas sobre familias disfuncionales y ciertos roles de autoridad.

Es pertinente, entonces, resaltar el diálogo entre las construcciones sociales y ficcionales de la masculinidad, en su búsqueda de legitimación permanente que implican *convencerse y convencer a los demás de tres cosas: que no es una mujer, que no es un niño y que no es homosexual. Y es que la masculinidad hegemónica se define por oposición, negación y exclusión, por el miedo al otro y a la diferencia* (Río y Pastrana, 2018:162).

Ahora bien, ¿Qué sucede en el segundo caso referido, que implica la representación/presentación de un Gasalla estelar, como presentador y

Leonardo Huici Capra
 Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes
leonardohuicicapra@gmail.com

comentador en sus propios programas? ¿Cómo la instancia de (re)presentarse a sí mismo dotaría un campo, seguramente heterogéneo y conflictivo, pero donde las prácticas, procedimientos y discursos artístico-televisivos fundirían (in)visibilidades de género? ¿Entre estas relaciones de qué manera cohabitan tramas estéticas, artísticas, de dirección, producción e incluso laborales en general de acuerdo a las posiciones de jerarquía?

Mientras las representaciones femeninas encarnan roles monstruosos y las masculinas encuentran refugio en una “masculinidad tradicional” el personaje presentador/comentarista de Gasalla sale del closet.

La idea de closet como un dispositivo regulador de la visibilidad en el con-texto de la cultura de masas y en la industria del entretenimiento que sedimentan las bases para la catalogación de varones gays/homosexuales como desviaciones de la norma y por ende como subjetividades estigmatizadas y estigmatizables (Silva Fernández, 2021: 319).

Estas definiciones podrían disponer, aunque sea de manera inestable, personajes dentro y fuera del closet. Es en el personaje de presentador donde se gira al centro de la escena. Allí Gasalla se (re)presenta; presenta la rutina para esa noche, los *sketch*, a veces hay comentarios de actualidad y editoriales, como los que crea con Nelly Láinez o Carlos Perciabale.

Estas intervenciones cargadas de modismos, risas, maquillaje y feminidad, se despliegan en sacos y corbatas, a veces con pantalones cortos y moños de frac. Pero, ¿En qué medida las performances masculinas, fuera del closet o del “hombre nuevo” pueden sortear las prebendas estigmatizantes que traen consigo las identidades homosexuales, como el caso de Gasalla?

Aquí Mario Pecheny explica que

Leonardo Huici Capra
 Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes
leonardohuicicapra@gmail.com

(...) el orden de interacción social constituido en torno a la homosexualidad sigue un doble estándar moral, que condena públicamente las prácticas homosexuales, pero las tolera siempre y cuando ellas tengan lugar fuera de la mirada pública (...) Esto puede interpretarse como si los no-homosexuales y los homosexuales hubieran establecido una suerte de pacto implícito en cuanto al estatus... (2003: 138).

El caso de Gasalla se posa sobre un aro de legitimación mediática, cultural y social. Desde su formación en el Conservatorio de Arte Dramático de Buenos Aires, su paso por el *café-concert* y la relevancia en el plano televisivo de este periodo analizado. De sus programas participaron primeras figuras del espectáculo nacional como Moria Casan, Carmen Barbieri, Mercedes Sosa o Susana Giménez.

En el año 1995 recibe el premio más importante de la televisión argentina, el Martín Fierro de Oro, otorgado por la Asociación de Periodistas de la Televisión y la Radiofonía Argentina (APTRA).

Estas ponderaciones generaron efectos estéticos y en las lógicas de producción televisiva, ligadas a la repetición y *serialidad*, posicionando a los personajes femeninos y al propio Antonio Gasalla como personaje “televisibale”, en el centro, como actor provocador de una masculinidad dispuesta por fantasías de transformación, corrección, mejoramiento, cambios ilimitados, desafiando la historicidad y la mortalidad (Moglia, 2013) que signaron una época. Y destinando un corrimiento a personajes anteriormente citados como Cacho, Don Martín, Lautaro, el ciego, etc.

No obstante, la masculinidad del “hombre nuevo” se hizo cuerpo en innumerables sketches protagonizados por sus clásicos personajes femeninos como el padrastro de Lorena (la nena), los vecinos de Yolanda, o los hombres que asistían al ministerio de Flora, la empleada pública. Estos eran hombres jóvenes, viriles, dotados de buenos cuerpos físicos, que generalmente eran expuestos y semidesnudos por estas mujeres.

Leonardo Huici Capra
Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes
leonardohuicicapra@gmail.com

Reflexiones finales

A partir de estas exploraciones y preguntas, queda delimitado el modo de representación de los personajes masculinos del actor Antonio Gasalla, disponiendo al menos de tres consideraciones:

En primer lugar, un contexto de excepcionalidad para la industria cultural televisiva, como fue la década de los 90' y su mecanismo de legitimación heteropatriarcal, aun en la subalternidad.

Por otro lado, implicar actuaciones masculinas, siempre implica como distingue Beatriz Ranea (2021:36) *asimilar posiciones de poder que ocupa lo masculino respecto a lo femenino y, por tanto, el lugar que han de ocupar los sujetos masculinos respecto a los sujetos femeninos*. De este modo, las mujeres y sus representaciones se construyen en cuanto “objeto de observación televisiva”, destinando el fracaso de los personajes masculinos que siguieron la misma lógica y no lograron relevancia.

De allí la tercera apreciación, que distingue un sentido común, incluso en los estudios de género, que es justamente la capacidad de analizar las prácticas y representaciones de los varones desde sus especificidades de género. ¡Los varones tenemos género!, por consiguiente, los análisis sobre representaciones deben coincidir en el punto de partida de que las relaciones sociales colocan mayoritariamente a varones en una posición de dominación, dejando en claro otras interseccionalidades como: etarias, étnicas, económicas, religiosas, etc.

Para finalizar, podemos seguir el análisis que realiza Rita Segato (2003) sobre la socialización masculina, y plantear la doble encrucijada que debieron afrontar estos personajes masculinos, en lo vertical, con las mujeres monstruosas de Gasalla y en lo horizontal con el personaje presentador, comentador, es decir, el propio Antonio Gasalla. De aquí una posible explicación.

Leonardo Huici Capra
Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes
leonardohuicicapra@gmail.com

Bibliografía

Bardet, M. (2020) Hacer mundos con gestos, Cactus editorial.

Connell, R. (1995) The Social Organization of Masculinity. University of California Press.

De Lauretis, T. (2000). Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo. Horas y horas.

del Río Almagro, A. y Pastrana de la Flor, M.M. (2018) Las estrategias artísticas ante el cuestionamiento de la masculinidad hegemónica en la sociedad occidental: De la crisis de finales del siglo XX a su resurgimiento en la actualidad. *Masculinities and Social Change*, 7 (2), 153-177. doi: 10.17583/MCS.2018.2813.

Gómez Beltrán, I. (2019) Masculinidades enfrentadas en el cine LGTB español de los años 80 y 90: el «nuevo hombre» vs. el «monstruo». *Revista AspArkíA*, n.º 35, 107-127 - ISSN: 1132-8231 - e-ISSN: 2340-479.

Manavella, M. (y otrxs) (2012) ¿De qué nos reímos en los 90s?: la convivencia de estilos en los ciclos de humor de la televisión argentina, III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Universidad Nacional de Villa María – Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual.

Moglia, M. (2008) Antonio Gasalla: un análisis de la transgresión en televisión, en: *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*, Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez. 1 ed. Paidós.

Pavis, P. (1998) Diccionario del teatro. Paidós.

Pecheny, M. (2003) Identidades discretas [Discrete identities]. In L. Arfuch (Comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades [Identities, subjects and subjectivities]*. Prometeo.

Salas Tonello, P. y Suárez, M. (2024) El humor en El palacio de la risa: parodia y crítica social en la televisión argentina de los años 1990. *Revista astrolabio, nueva época*, n.º 3.

Leonardo Huici Capra
Dpto. de Artes Dramáticas - Universidad Nacional de las Artes
leonardohuicicapra@gmail.com



Segato R. (2016) Las estructuras elementales de la violencia. Prometeo.

Silva Fernández, A. (2021) Del secreto fundante a la visibilidad. Gays/homosexuales y masculinidades no hegemónicas en el cine y la televisión argentina en Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica; compilado por Alejandra Reyero ; Luciana Sudar Klappenbach ; Cleopatra Barrios Cristaldo, 1a ed. compendiada. Instituto de Investigaciones Geohistóricas.