



La risa (no) redentora. Ensayo sobre el humor y la construcción de la realidad social

Uxoá Anduaga Berrotarán
(Universidad del País Vasco, España)

La risa mata el miedo y sin el miedo no puede haber fe: sin miedo al Diablo ya no hay necesidad de Dios.¹

La risa como consecuencia de una determinada situación o narración cómica resulta una práctica social poco azarosa. La elección de aquello que hace gracia o no está lejos del raciocinio personal u opción individual, ya que, al igual que ocurre con los sentimientos, las creencias o el lenguaje, la gracia también se aprende como consecuencia de un proceso de socialización en el que los márgenes de la mofa son el resultado de un permanente acuerdo social.

Al observar la risa más allá de su *absurda* apariencia, se pueden llegar a dilucidar algunas formaciones sociales que de otra manera permanecen sumergidas bajo el velo de la cotidianidad y/o conformidad. En la interacción social, se crean y acatan *reglas* sociales conocidas y dadas por descontadas por la sociedad que terminan configurando la vida cotidiana². Estas reglas, la mayoría de las veces imperceptibles, saldrán a la luz cuando alguien las llega a *quebrantar* por medio de, por ejemplo, un chiste. Además de poder poner en cuestión algunas certezas sociales, el humor también puede reflejar las diferencias jerárquicas entre distintos colectivos de una comunidad. Al profundizar, por ejemplo, sobre los motivos de burla utilizados en los discursos humorísticos de los chistes, se puede apreciar que, lo que una comunidad entiende por *lo corriente* no resulta cómico, mientras que lo gracioso suele ser *lo/el diferente* (en el caso del humor occidental podría

¹ *En el nombre de la rosa* (1986), film de Jean-Jacques Annaud.

² Harold Garfinkel, *Estudios en etnometodología*. Mexico, Anthropos, 2006.



entenderse como heterosexualidad/homosexualidad, hombres/mujeres, blancos/indígenas o negros...). Es así como aquello de lo que no se hacen gracias constituye el núcleo de lo que la sociedad considera como *normal*: un modelo a imitar que, a su vez resulta aburrido y carece de interés.

El humor puede llegar a reflejar algunas de las características más significativas de una sociedad; no obstante, el uso de la ironía o la gracia también pueden transformar y constituir el entramado social. El humor proyectado sobre alguien o algo puede llegar a desencadenar diversas reacciones (no siempre simpáticas) que reagrupan, crean, asocian y construyen las realidades sociales y los sujetos que se encuentran en ellas. La constante ridiculización sobre un grupo social, por ejemplo, fomentará ciertos prejuicios sobre unos y otros (sobre los que hacen la gracia y sobre quienes son blanco de ella), vehiculando de manera casi imperceptible una comprensión concreta de las posiciones sociales de las comunidades y del sujeto, así como de la percepción sobre la realidad social en general. De esta manera, al conocer lo que hace gracia o no dentro de una comunidad, se puede llegar a esclarecer la forma en la que esa misma comunidad se entiende a sí misma y en relación a los demás.

Esta característica del humor resulta de gran ayuda a la hora de analizar sociedades o colectivos que por distintos motivos socio-estructurales se encuentran en permanente cuestionamiento y auto-reflexión, es decir, fuera del círculo de "lo normal": éste sería el caso de la comunidad vasca. Un proyecto de investigación³ sociológico en el que se tomaron las parodias televisivas sobre los vascos como objeto de estudio y se analizó el contenido y las reacciones del público con el objetivo de ver sus efectos, exhibió la importancia de los discursos humorísticos y su capacidad de performar la realidad dentro de la sociedad vasca. Los resultados del proyecto, algunos aquí expuestos, revelaron la importancia de las parodias a la hora de establecer los márgenes de *lo normal* y *lo diferente* dentro de esta comunidad, a la vez que esclarecieron algunas claves sobre la perspectiva adoptada por las instituciones (mediáticas sobre todo) en lo referente a la construcción de la identidad vasca.

³ Uxo Anduaga Berrotaran, "(¿)La risa redentora(?) Reflexión de las representaciones paródicas televisivas en el caso de "lo euskaldun", 2011, (s.p.)



Tomando esta investigación como punto de partida y superando el aspecto superficial del humor, este ensayo pretende, por un lado, encauzar una reflexión sobre las características generales del humor y más concretamente sobre las consecuencias sociales de la parodia, por ser una de las configuraciones humorísticas con mejor y mayor aceptación social dentro del actual contexto postmoderno. Por otro lado, se busca ahondar sobre la capacidad performativa de la parodia en lo referente a la construcción de la realidad social y los referentes identitarios, ya que, desde una perspectiva situacionista que reconoce el carácter espectacular de la sociedad contemporánea, la parodia se convierte en una posible herramienta del sujeto socialmente reflexivo, para la creación de micro-acontecimientos transitorios que pueden llegar a distorsionar de una forma irónica la concepción naturalizada de categorías sociales establecidas.

El guión⁴: interpretación y representación

La construcción social de la realidad que se da mediante un proceso *relacional* entre un signo (arbitrario, ya que podía ser cualquier otro) y una realidad, nos permite construir *mapas de sentido* comunes en la sociedad produciendo un dominio simbólico de la *vida*, en donde las palabras y las cosas funcionan como elementos representativos dentro de esa misma realidad social.

Partimos de la base de que toda práctica social se encuentra estructurada en un sistema de significación, por lo que se puede decir que no hay nada en la vida social que no sea un discurso. La comprensión de lo que se llama realidad (social), dependerá de los signos (y significados adjudicados a éstos, también constituyentes del andamiaje de los discursos) poco inocentes y muy ideológicos⁵ que, más allá de ser meros reflejos mecánicos de la realidad (*real*), son un fenómeno complejo que reflejarán y refractarán la trama social. En este sentido, Foucault⁶ profundizará

⁴ Con este término se hace referencia a las reglas sociales establecidas que conocemos y reproducimos de forma implícita. Es por ello que se habla de interpretación (es decir cómo entendemos nuestra identidad o la realidad social que nos rodea) y representación (cómo la reproducimos y por tanto cómo la construimos mediante nuestras prácticas). El guión (inexistente como tal y variable) se podría entender como metáfora de las normas sociales de lo cotidiano.

⁵ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1998.

⁶ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI, 2005.



sobre el dominio de la estructura significativa para basarse en el análisis de las relaciones de fuerza a través del que defenderá que todo discurso está sometido a condiciones de producción determinadas. Cualquier formación hegemónica mantiene su lógica interna gestionando el ensamblaje de los discursos que es posible practicar en su interior, lo cual permite ordenar y categorizar las realidades sociales que están alrededor y clasificar y etiquetar el mundo de actividades y discursos mediante la interacción de estas *normas* de coexistencia. Las representaciones (constituyentes de procesos discursivos sociales y productoras de *sentido*) también están influidas y determinadas por ciertos intereses del sistema hegemónico. En este caso, la representación se entiende como *el proceso mediante el cual se produce el sentido a través del lenguaje*⁷, es decir, como un sistema de comunicación formado por un conjunto de signos y significados codificados y reconocidos por el conjunto de una comunidad que conecta *el sentido* tanto al mismo lenguaje como a la cultura. La construcción social de los significados responde a condicionamientos culturales, políticos, económicos, etc. y se reproducirá transformándose (o perpetuándose) dentro de una lógica dialéctica, que concertará el significado del signo mediante la resolución de una síntesis que formulará la *verdad* (realidad social) como producto dentro de un imaginario social concreto, que a su vez, se irá constituyendo con estas producciones. De esta manera, el poder simbólico⁸, al que aquí se hace referencia y que en la mayoría de las ocasiones se encuentra en manos de las instituciones, marcará la diferencia entre lo que se supone que es parte de la realidad de una sociedad y lo que no lo es.

Luis Castro Nogueira revelará algunas ideas sobre la producción del imaginario colectivo, entendido como una conciencia colectiva o cosmovisión que determina, de forma transversal, las realidades sociales. El autor diferencia dos significados del término *imaginario*. En la primera de ellas, interpreta el imaginario social como *la potencia o fuerza de posición de ciertas significaciones y de las instituciones ligadas a estas que determinan el ser y la conciencia de los*

⁷ Stuart Hall, *El trabajo de la representación*. Londres, Sage Publication, 2002; p. 3.

⁸ Se entiende por poder simbólico lo que Bourdieu define como "el capital cultural o económico reconocido y aceptado" que se impone a la sociedad por aquellos "que han obtenido el reconocimiento suficiente para imponer reconocimiento". (Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo/Consejo Nacional de las Artes, 1990; p.135-138)



*individuos*⁹. Es decir, el conjunto de códigos compartidos y establecidos por cada sociedad (en un tiempo y espacio concreto) que darán sentido tanto a lo social como a los individuos y sus experiencias, saciando mediante *recetas simbólicas* la necesidad de *entender* la sociedad de una forma determinada. En la segunda acepción, constituyente de la primera, el imaginario *hace referencia al mundo de las imágenes exteriores e interiores*, a la utilización de estos códigos de forma que el sujeto (individual y colectivo) interpreta en su experiencia personal su entorno (social). La retroalimentación de los dos significados del imaginario colectivo enturbia la diferenciación de cuando empieza uno y termina el otro (y más aún si se introduce el concepto de *realidad social*). Es así como aquello que se constituye sustantivamente y se experimenta como *real* se convierte en una heterotopía foucaultiana: las fronteras de lo real y lo imaginario se difuminan (o se construyen y reproducen mutuamente), la realidad (social) se representa y la representación se endurece como realidad y es que en toda realidad se deja sentir la presencia simbólica de determinadas categorías y hábitos perceptivos que lo han convertido en parte del imaginario social.

El imaginario social que exista en una comunidad sobre las distintas realidades sociales marcará pautas de comportamiento para los sujetos que se encuentren dentro de ellas. Tras el proceso de construcción de cómo entender la realidad social, donde las instituciones más importantes (iglesia, estado-nación, escuela...y ahora también sistema económico neoliberal) tutelarán la cosmovisión de sus habitantes, la reacción general de los sujetos será la de actuar en base y dentro de esas realidades como si fuesen únicas e inamovibles. No obstante, los últimos cambios socio-político-económicos en los que las estructuras más firmes de la modernidad han dado paso a la incertidumbre postmoderna, se han ido abriendo algunos resquicios sociales en los que las realidades sociales llegan a estar en constante cuestionamiento, y donde el cambio en ellas está al alcance de una broma.

⁹ Luis Castro Nogueira, *La risa del espacio*. Madrid, Tecnos, 1997; p.140 aprox.



El género paródico en el escenario posmoderno

Numerosas teorías contemporáneas caracterizan la actual sociedad por un creciente grado de complejidad y contingencia. Autores como Jameson¹⁰ o Lash¹¹, han reflexionado sobre la actual ruptura hacia las estructuras del modernismo marcadas por actores sociales significativamente reflexivos. Se atiende a una *crisis* de los grandes relatos normativos de la modernidad que ha dejado un espacio social *vacío de significados*¹², donde los actores sociales buscan y encuentran nuevas formas de *narrar* su identidad a falta de *recetas sociales* que expliquen y dirijan la comprensión de su entorno y, finalmente, de su vida. La desconfianza en las instituciones a *obligado* al sujeto a replantearse algunas realidades sociales así como a buscar soluciones o alternativas a un contexto fluido, cambiante y difuso. Las opciones de vida, entendidas como tipos de biografía, se multiplican y las instituciones no logran abarcar todas las opciones. Se observa que las fronteras entre conceptos, categorías y realidades rígidas (y hasta ahora válidas) se debilitan, dando paso a una fertilización cruzada entre disciplinas y, por ende, a una necesidad de analizar, (re)plantear y reflexionar en torno a la emergencia y desarrollo de (nuevas) realidades sociales. Conceptos como política, economía, cultura, arte o ciencia extienden sus raíces entre ellas y sobre otras realidades hasta ahora también autorreferenciales, creando nuevas intersecciones que pueden llegar a convertirse en nodos de acción o cambio para el sujeto.

Uno de los cruces que más relevancia está mostrando son aquellos fenómenos sociales en los que se observa una conjunción entre prácticas sociales y estéticas. El de la política es probablemente el campo de investigación en el que este mestizaje entre estética y agencia social mejores resultados ha obtenido, habida cuenta, sobre todo, de que captar la atención del público es una de las condiciones esenciales para el éxito de cualquier movilización en la denominada *sociedad del espectáculo*¹³. Desde spots publicitarios en campañas electorales, que ridiculizan tendencias políticas en la oposición, a conocidos humoristas que se

¹⁰ Frederic Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.

¹¹ Scott Lash, *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu, 1990.

¹² Ernesto Laclau, *La razón populista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

¹³ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2002.



presentan como candidatos en las elecciones alcanzando un sorprendente resultado en las urnas; pasando por movimientos sociales que utilizan el humor para parodiar las estructuras del *statu quo*; la ironía, la burla, el ridículo o el chiste son recursos utilizados cada vez con mayor asiduidad por el sujeto socialmente reflexivo. Se puede apreciar cómo el dominio de lo estético y, en concreto, el de la comicidad empiezan a colonizar las esferas teórico y político-morales en una sociedad donde la omnipresencia de la cultura fertiliza muchos espacios hasta ahora herméticos y vedados. El humor se convierte así en un recurso social (como salida o como forma de acción) para ciertos entonos y sujetos que buscan nuevas opciones y realidades sociales o para transformar las ya existentes. No obstante, existen distintos discursos y puntos de vista en torno a las características e influencias del humor respecto a la sociedad.

Lipovetsky¹⁴ es uno de los autores que caracterizará la sociedad posmoderna por su marcado carácter humorístico. El autor explica el cambio histórico del humor y su actual sentido y función planteando una *nueva* forma de comprender el humor actual y, por lo tanto, también la sociedad. Según Lipovetsky, las características y las percepciones sobre lo humorístico han ido variando dependiendo de las necesidades y visiones sociales de cada época. Haciendo una retrospectiva del sentido y funcionamiento de la gracia, el autor indica que en la Edad Media, el humor está íntimamente ligado con la cultura popular. La Gargantúa, por ejemplo, donde se representa lo escatológico de forma humorística o las celebraciones en las que se ridiculiza la figura del sacerdote, poniendo a un burro en el altar, son algunas de las *celebraciones carnavalescas* en las que la cultura cómica popular acaba por ridiculizar o blasfemar una realidad íntimamente unida a la fiesta y a la fe. En la Edad Clásica, lo cómico deja de ser simbólico para convertirse en crítico, ya que la invención del individuo moderno también coloniza la esfera humorística y la risa se convierte en algo *personal*: el humor criticará, preguntará y responderá de forma racional (y esterilizada) para terminar mofándose ilustradamente de aquello que considere conveniente en la reafirmación de la realidad social. En la actualidad, se puede apreciar un *humor posmoderno* que, más allá de suspicaces

¹⁴ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986.



chistes con contenidos socio-políticos y pretensiones críticas (rasgos propios de la modernidad), el éxito de la gracia se basa en su aparente naturaleza absurda y banal, así como su supuesta renuncia a toda intención crítica. Se sustituye la fe religiosa y la racional por una comicidad que se basa concretamente en un humor que busca el placer por el placer, donde una *necesidad* hedonista se satisface con la producción del mero espectáculo y donde la gracia se encuentra justamente dentro de la lógica de *la risa por la risa*.

Alejandro Romero¹⁵, uno de los autores que ha trabajado sobre este tema, está de acuerdo con Lipovetsky cuando afirma que *el humor posmoderno banaliza cuanto toca, lo desustancializa y, en última instancia, si acaso consigue algún dominio sobre el mundo (como era la pretensión del humor en la época clásica), es ante todo para ponerlo al servicio (lúdico) de las personas*.¹⁶ El dramatismo en distintos niveles estructurales o aquellas referidas directamente al sujeto empezarán a *disfrazarse* mediante el humor o la gracia. Si las verdades hegemónicas de la modernidad se han ido debilitando hasta el punto, en muchos casos, de dejar de existir o transformarse, el llamado humor posmoderno intentará quitarle importancia a aquello que afecte a la sociedad y lo hará desde una nueva perspectiva, la más *personal* o al menos muy focalizada en el sujeto. Respecto a esta idea, Lipovetsky afirma que las restricciones en torno a aquello *de lo que se puede reír o no* empezarán a relajarse hasta el punto en el que la persona que se ríe puede llegar a hacerlo inclusive de sí mismo, algo impensable hasta el momento. Un claro ejemplo de ello son los reportajes televisivos en el que se encuentran situaciones *duras* o *trágicas* que llegan a hacer *gracia* en el público, como aquellas que se representan en el programa *Callejeros*¹⁷. Enfocado en historias personales (con las que la gente llega a empatizar), estos reportajes reflejan algunas realidades sociales *duras* (como la drogadicción, prostitución, mendicidad) de manera que el televidente llega a reírse *de y con* el personaje entrevistado. Se puede llegar a la posibilidad de que el desempleado se ría del parado, de que a la travesti le haga gracia el transformista o que el cocainómano se

¹⁵ Alejandro Romero Reche, "El humor en la teoría sociológica postmoderna", Editorial de la Universidad de Granada, Granada, 2008.

¹⁶ Alejandro Romero Reche, ob. cit.; p.88

¹⁷ *Callejeros*: programa de reportajes emitido por la cadena de televisión Cuatro en España y País Vasco



mofe del heroinómano. En este contexto en el que aparentemente *la igualdad se ríe de la igualdad*, el humor occidental empieza a abandonar por primera vez al *otro* como objeto de burla y comenzará a centrarse en *uno mismo*, de forma que una de las particularidades más relevantes de la representación humorística que vivimos en la actualidad sea su supuesto *carácter autorreflexivo*¹⁸.

Sin embargo, dentro de esta esfera satírica *superficial*, también se encuentran vestigios que llevan a pensar que, bajo una fachada estrictamente estética, el humor puede proyectar una intención subversiva. Judith Butler¹⁹, por ejemplo, pondrá en evidencia la *capacidad de acción* del discurso dentro de un corpus paródico, considerando la escenificación humorística como un instrumento capaz de transformar las actuales prácticas de significación. La autora entenderá la parodia como un ejercicio desmitificador del paradigma representacional codificado: una herramienta del sujeto socialmente reflexivo, útil para la construcción de espacios (sociales) que puedan distorsionar (o influir) en la concepción naturalizada de categorías sociales. Es así como Butler insistirá en que las repeticiones sociales reflexivas pueden llegar a performar las realidades sociales: según la autora, la realidad subjetiva de los actores (y, por lo tanto, también la realidad social) se configura a partir de la reproducción de normas que, en tanto prácticas discursivas, materializan de forma performativa una posición de sujeto atravesado por las reglas una identidad concreta, que no son más que instancias de significación autorizadas por la misma repetición. La parodia, al ser una práctica humorística autorreflexiva, llegaría a influir tanto sobre los actores sociales que la practican, como sobre los contextos y mecanismos estructurales que los rodean y que se identifican como *lo real*.

Mediante el uso de la absurdidad, la risa, la humillación o el chiste se desatan una serie de *supuestos sociales* que, pese a que en la mayoría de las ocasiones no se tenga en consideración, representan ciertas cosmovisiones que se arraigarán en los imaginarios sociales de una comunidad. En este sentido, la parodia logra romper con la estructura dual de la configuración de significados, donde solo se admiten posiciones maniqueas (o bien oficiales o antagónicas), sin

¹⁸ Alejandro Romero Reche . ob. cit.; p. 88 aprox.

¹⁹ Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, Paidós Ibérica, 2001.



ofrecer posibilidades fuera de ese espectro. Es en este punto donde las aportaciones de Mijail Bajtin²⁰ sobre una teoría dialógica del humor ayudan a entender cómo el humor (y, más concretamente, la parodia) plantea la realidad de una forma hipotética en donde ninguna voz anula a otra y la creación de un *tercer lugar* es posible, reincorporando el valor de lo contingente en la praxis social. La relación dialógica entre distintos discursos que se encuentran dentro de la parodia posibilita una continua construcción de significados, una negociación permanente donde la multiplicidad de voces y opiniones (así como las prácticas) nunca tendrán una resolución constante o fija (una síntesis), sino que se sumergen en una *bifurcación discursiva*, en un proceso ambiguo e indeterminado de continua negociación (transgresión) de conceptos. Un ejemplo de lo mencionado es cuando el *sentido convencional* del signo utilizado dentro de un chiste se distorsiona adquiriendo, en la mayoría de las veces, un nuevo (o doble) sentido. Es por ello que, en algunos casos, puede resultar costoso llegar a entender una gracia, ya que no se está habituado a la manera en que se plantea ese doble sentido o relación de signos y significados, lo cual obliga a hacer un esfuerzo para poder llegar a comprenderlo del todo.

No obstante, pese a que la ironía o la burla pueden suponer una puesta en cuestión de las lógicas sociales establecidas, el humor no significa subversión por definición. Ciertamente, la práctica humorística tiene características que pueden llevar a la transformación de concepciones y creencias sociales; sin embargo, la clave para ello no se encuentra tanto en su *naturaleza transgresora* como en la intencionalidad con la que se use. El uso del humor no es exclusivo de aquellos que pretenden alterar la realidad social (o que simplemente la utilizan sin percatarse que llegan a desvirtuarla), sino que también puede ser utilizado para perpetuar los discursos, orientaciones, prácticas y realidades sociales hegemónicas, convirtiéndose en una herramienta institucional muy eficiente. En este sentido, Christie Davies²¹ explica que, en mayor o menor medida, todos los grupos sociales tienen al menos un colectivo que toman como (recurrente) objeto de burla, en el

²⁰ Mijail Bajtin, ob. cit.

²¹ Christie Davies (1996): "Puritanical and politically correct?" A critical historical account of changes in the censorship of comedy by the BBC", en George Paton; Chris Powell y Stephen Wagg, eds: *The Social Faces of Humor: Practices and Issues*, Hants y Vermont, Ashgate Publishing, p. 29-61



que por medio de pequeñas humillaciones y mofas se logra la conservación del discurso dominante: por un lado, se llega a reproducir un imaginario colectivo de inferioridad sobre el grupo del que se hace la mofa y, por el otro, se refuerzan los lazos identitarios del grupo social que genera la burla. Es así como los chistes y las parodias clásicas (referentes a colectivos modernos) o creados por algunas instituciones (políticas, sobre todo) están lejos de ser prácticas casuales, ya que *quién se ríe y de quién se ríe* son procesos que se generan en función de un referente grupal o una colectividad muy marcada. De esta manera, el humor responderá al discurso hegemónico de forma que, en lo que se refiere al primer grupo (los creadores de la gracia) utilizarán este tipo de prácticas para reafirmar su posición dominante o mayoritaria en la sociedad, mientras que a los del segundo grupo (es decir a aquellos que son objeto de burla) se les reforzará en su posición periférica por considerarlos socialmente *sospechosos* o *peligrosos* (*canny jokes*), o por el contrario, porque se los considera inferiores o *estúpidos* (*stupid jokes*). En relación a esto, Hall apunta lo siguiente:

La hegemonía es un marco para todas las demás definiciones rivales de la realidad en el campo de la clase dominante, con lo cual las alternativas posibles siempre están dentro de su horizonte de pensamiento. La clase dominante determina los límites -mentales y estructurales- dentro de los cuales "viven" las clases subordinadas y dentro de los cuales dan sentido a su subordinación de un modo que mantiene la dominación de la clase dirigente sobre ellas²².

Es decir que el humor construido desde *arriba hacia abajo* será un mecanismo discursivo que ayudará en la prolongación del orden social previamente establecido.

En esta misma dirección, Natividad Gutiérrez²³ recalcará la trascendencia del humor en la construcción de la identidad nacional. Ante las dificultades que ciertas naciones tienen a la hora de marcar su espacio de significación, es decir, su manera de entenderse y comprender a los demás (su propia realidad social), la autora comienza por exponer la *importancia y la necesidad de referentes metodológicos*

²² Stuart Hall, *Significado, representación, ideología. Althusser y los debates postestructuralistas*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1998.

²³ Natividad Gutiérrez, "Arquetipos y estereotipos en la construcción de la identidad nacional de México", *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 6. No 1, (Jan-Mar., 1998), p. 81-90



*precisos a fin de superar la especulación y la ambigüedad del concepto*²⁴ de la identidad nacional. Dentro de este marco indefinido y cada vez más difuso (en parte por algunos cambios impulsados en la postmodernidad que venimos mencionando), Natividad Gutiérrez subraya la importante labor de selección que ofrecen los arquetipos y estereotipos en la clasificación de *lo propio* y *lo ajeno* dentro de un imaginario identitario nacional concreto. Sobre el papel, los arquetipos representan las características de perfección y logro que ayudarán a construir una narración mediante prácticas sociales que influirán en su admiración y emulación; los estereotipos, sin embargo, objetivarán los prejuicios hacia otros grupos sociales o comunidades. Las representaciones paródicas de ciertos referentes identitarios propios y ajenos refuerza la capacidad de posicionarse como colectivo así como para entenderse ante los demás: el humor logra edificar murallas de seguridad ante la *amenaza extranjera* y da tranquilidad ante la incertidumbre de identificar y buscar continuamente razonamientos y motivos que *justifiquen* la identidad colectiva a la que se pertenezca.

El actor (autor): entendiendo y construyendo la identidad del personaje

En la práctica se puede observar que todos los puntos de vista y teorías sobre el humor que se han mencionado previamente pueden coexistir. En el estudio del caso vasco, por ejemplo, las parodias televisivas a manos de las instituciones político-mediáticas llegaban a causar ciertas reacciones adversas entre el público. En las parodias que se representaban características identitarias relacionadas con lo vasco se llegaba a banalizar y estereotipar *lo sagrado* (auto-referencias identitarias) produciendo desacuerdos dentro de la comunidad. Algunos de los entrevistados consideraron que mediante la mofa de *lo más importante* se lograba reforzar esa misma (auto)identificación y ese sentimiento de pertenencia grupal a lo vasco: es decir que, de alguna forma, la identidad quedaba reforzada mediante la constante puesta en duda o, como en este caso, la constante humillación. Otros consideraron premeditado y calculado la elección de los referentes identitarios a los que se les hacía burla, por lo que interpretaron que existía una intención institucional por

²⁴ Natividad Gutiérrez, ob. cit.; p. 81.



mantener un *núcleo de normalidad intocable* (una forma de asimilación social del vasco prototípico), consiguiendo la proliferación y el reforzamiento del discurso hegemónico. De una forma u otra, las representaciones humorísticas de lo vasco reforzaron ciertos prejuicios sociales sobre algunos grupos minoritarios pertenecientes a la propia comunidad (como los ganaderos y agricultores), así como a ciertos referentes identitarios (como el propio idioma vasco), por lo que en cierta medida, estos discursos *triviales* lograron influir en el imaginario colectivo perteneciente a la identidad vasca.

Desde este punto de vista, la identidad se entiende como el resultado abierto de la experiencia acumulada sobre la vivencia inmediata, es decir, como filtro valorativo sobre el acontecimiento, la práctica o el discurso que se está produciendo en cada momento. La expresión simbólica de la cultura en la que la identidad se halla encuadrada traducirá el espacio de la experiencia personal al espacio de la representación social y viceversa, retroalimentando continuamente parte de las (auto)identificaciones que tengan. En el contexto de la identidad euskaldun, por ejemplo, la importancia que adquieren los espacios en los que se articulan los contenidos discursivos de las formas de expresión simbólica es mayor que en otros casos, donde una nominalización del *ser* y su correspondiente significado (como, por ejemplo, la identidad española, sueca, paraguaya...) no es motivo de controversia, duda o discusión continuada.

En el contexto posmoderno, los razonamientos *clásicos* e institucionales son insatisfactorios; la identidad queda como un resultado momentáneo y contingente de la relación entre espacios, momentos y prácticas²⁵. Existe un sujeto con una herencia cultural e histórica (innegable por otro lado) que, en cierta manera es parte de (y precede a) esa identidad que al mismo tiempo construye. En este sentido, Butler²⁶ entenderá la identidad como una adquisición en continua construcción, ya que la herencia histórico-político-cultural no logra abarcar en su totalidad este concepto cada vez más fragmentado y flexible. Es así como Butler propondrá entender la identidad como *una interpretación que produce una ilusión*

²⁵ Stuart Hall, "¿Quién necesita identidad?", en AA.VV., *Cuestiones de identidad cultural*, Barcelona, Amorrortu, 2003.

²⁶ Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Editorial Síntesis S.A., 2004.



*retroactiva de que existe un núcleo interno*²⁷, es decir, como un polo de atracción que nadie logra alcanzar en su totalidad, pero que todos creen conocerlo y, en cierta medida, poseerlo.

Las representaciones (paródicas) que imitan un *supuesto original* compartido por una comunidad hacen desaparecer, por medio de la imitación, el anclaje original que las ha creado: es decir, que la dicotomía entre originales y copias desaparece, de manera que las realidades (también) se constituirán gracias a las representaciones formadas en base a la imitación (la imitación de una imitación, de un original inalcanzable). En este sentido, el sujeto se definirá de una u otra manera dependiendo de cómo interprete ese acuerdo social sobre *el original identitario*; es decir, que el sujeto se identificará en diferentes posiciones dentro del mismo grupo dependiendo cuál sea la interpretación de ese eje *original* o la carga que éste tenga en la configuración de su (auto)identificación.

En este sentido, Butler nos recordará lo siguiente:

Las identificaciones corresponden a la esfera imaginaria... [que] son la sedimentación del "nosotros" en la constitución de cualquier "yo", la presencia estructurante de la alteridad en la formulación misma del "yo". Las identificaciones nunca se concretan plena y finalmente; son objeto de una incesante reconstitución.²⁸

Las parodias sobre los referentes identitarios y su núcleo imaginario influirán en la concepción identitaria individual y colectiva. El sujeto-actor que interpreta los discursos humorísticos, dependiendo de la lectura previa que tenga sobre su propia identidad (también colectiva), asimilará el mensaje de tal forma que llegará a introducirlo en su manera de comprender la realidad social. Partiendo de esa base (y sin olvidar la capacidad performativa de la parodia), la formación conceptual del sujeto-actor influirá en sus prácticas y discursos, de manera que (re)producirá²⁹ las

²⁷ Judith Butler, ob. cit.; p. 20-40 aprox

²⁸ Judith Butler, ob. cit.; p. 159.

²⁹ Cuando hablamos de *producción* nos referimos a la fabricación de un producto que se elabora en base a un plan o unas indicaciones previas. La *reproducción* se basa en una copia de lo producido hasta el momento apoyándose en los recuerdos o percepciones que se tengan sobre ello. En la construcción de la identidad, al igual que en la realidad social, la *reproducción* de las prácticas y discursos puede derivar (deliberadamente o no) a una nueva *producción* "original" o desconocida hasta el momento.

concepciones previamente adquiridas y las incorporará en sus prácticas cotidianas convirtiéndose así en sujeto-actor-autor.

En resumidas cuentas, se puede decir que mediante las representaciones humorísticas también se construye un imaginario colectivo que afecta las percepciones que tienen los sujetos hacia sí mismos (es decir, en sus auto-identificaciones como pertenecientes a un colectivo), así como hacia la realidad social que los rodea. Estas representaciones se construirán en función de una interpretación de *un original construido* que será entendido de diversas maneras, dependiendo de las posiciones del sujeto y de la importancia que estas posiciones tengan en la configuración de la identidad de la persona. Las lecturas que se hagan de estas interpretaciones influirán en la construcción de la realidad social llevadas a cabo por los sujetos-actores-autores, ya que imitarán aquello que han interiorizado con antelación. En el caso de las representaciones humorísticas, la intencionalidad con la que se utilicen los referentes identitarios marcará la forma y el orden de la construcción de la realidad social ya que, de una forma sibilina y atractiva, el humor puede perpetuar la realidad social tal y como existe hasta el momento o, por el contrario, alcanzar a transformarla.

uxoaanduaga@hotmail.com

Abstract:

The purpose of this article is to develop some reflections related with the 'postmodern humor' and it is mainly focused on the social uses and consequences of the parody. On the one hand it goes in depth on the performative power it has in order to build up the social reality; on the other one, it analyses the disposition the parody has to built up identity (or 'identitarian') references. The ideas developed in this work are based on a sociological research around the discourses of some weekly TV comedies about the Basque people and the perception of them in the Basque audience.

Palabras clave: parodia, performatividad, identidad, realidad social, sociología, humor posmoderno.

Keywords: parody, performativity, identity, social reality, sociology, postmodern humor.