



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Las figuraciones de la mujer en Instagram por humoristas durante la pandemia por covid-19

Autores (en el caso de tesis y directores):

Rocío Aguilera Vallejo

Lucila Farace

Damián Fraticelli, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2024

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





UBA Sociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
Tesina de grado

**Las figuraciones de la mujer en Instagram por humoristas durante la
pandemia por covid-19**

Tesistas:

Aguilera Vallejo, Rocío

DNI N° 40.606.775

Tel: + 54 (3846) 414743

Mail: rocioagvll98@gmail.com

Farace, Lucila

DNI N° 41.204.278

Tel: +54 (011) 2323 0815

Mail: lufarace@gmail.com

Tutor: Fraticelli, Damián

Agradecemos:

A nuestras familias y amigos/as/es quienes fueron pilares en nuestro recorrido académico.

A nuestros amigos/as/es de FSOC que nos acompañaron durante nuestros años de cursada y nos impulsaron a seguir adelante.

A todos los compañeros/as/es con los que intercambiamos mates en las clases, apuntes y repasamos antes de los exámenes.

A todos los que alguna vez nos hicieron la tediosa pero necesaria pregunta “¿cuándo te recibís?”.

A Damián por aceptar ser nuestro tutor y guiarnos en la culminación de nuestros estudios.

A todos los docentes y no docentes que contribuyeron en nuestro paso por la universidad pública.

Índice

1. Introducción	3
2. Aclaraciones previas	4
2.a. Figura/Figuración.....	4
2.b. Mujer/mujeres	5
2.c. Lo reidero/el humor	9
3. Preguntas y objetivos de investigación	9
Objetivo general	9
Objetivos particulares	9
4. Marco teórico	10
5. Estado del arte: investigaciones previas	16
6. Metodología	18
7. Corpus	25
7.a. Instagram como elección de soporte y dispositivo	26
7.b. El otro lado de las mujeres en pandemia	29
8. Análisis	32
8.1.1. La mujer contestataria	33
8.1.2. La mujer madre	42
8.1.3. La mujer caliente	48
8.1.4. La mujer tóxica	52
8.2. Figuraciones propias del disaster humor	54
8.2.1. La mujer catastrófica	55
8.2.2. La mujer que concientiza	57
8.2.3. La mujer aburrida	59
8.3. Principio de figuraciones	62
9. Conclusiones	63
10. Bibliografía	70
11. Anexo	74

1. Introducción

El 19 de marzo de 2020 el presidente de la Nación, Alberto Fernandez, decretó para todo el país el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) producto del incremento de casos por covid-19. Este suceso trajo aparejado un cambio en la forma de relacionarse y una intensificación en el uso de los medios masivos y de los medios con base en telefonía e internet. Esta investigación se ubica dentro de la era contemporánea (sociedad hipermediatizada), en donde la emergencia de nuevas prácticas sociales a partir del advenimiento de medios y dispositivos provocaron un cambio de escala en la circulación y en la relación con el presente (Carlón, 2016 y 2020). En el marco de la pandemia por covid-19, el humor - en tanto producción elaborada por humoristas y, en adelante, lo reidero (Fratlicelli, 2023)- se constituye como un campo de producciones alternativas a los discursos producidos por los medios masivos sobre el virus y sus consecuencias. Mientras que en los soportes tradicionales predomina una enunciación seria sobre cantidad de casos y personas internadas, medidas tomadas por el gobierno de turno, y abastecimiento de instrumentación hospitalaria, entre otros; en las redes sociales además de dicha información se producen memes y videos que abordan dichas temáticas, pero con un enfoque reidero.

Producto de esta diferencia, la presente tesina tiene por objeto el estudio de las figuraciones de la mujer en los videos producidos por humoristas en sus cuentas de Instagram durante los días 11 al 31 de marzo de 2020 (Traversa 1997; 2007), etapa en la cual se registró la mayor producción de contenido por parte de los humoristas con temática orientadas a dicho suceso. La elección del periodo se construyó en base a un híbrido de tres instancias: la aparición del primer caso en Argentina, el comienzo de la cuarentena nacional y su posterior extensión.

El corpus está conformado por dos grandes modos de figurar que giran en torno a las elecciones productivas de los humoristas seleccionados, figuraciones controladas y no controladas. Se analiza la figuración (Traversa 1997; 2007) en las producciones reideras (Fratlicelli 2019a y b; 2023, Steimberg 2001) desde la perspectiva sociosemiótica y operacional (Verón 1987, Traversa 1997, Carlón 2016; 2020), que identifica dentro de la cadena de semiotización, las escenas enunciativas (Fratlicelli 2019a y b; 2023) y narratológicas (Samaja, en prensa) que dieron como resultado las formas en las que se ve y alude a la mujer en dichas producciones. En este periodo, se registran nuevas formas en la construcción de personajes, abordajes temáticos y argumentativos y, por otro lado, reaparecen viejos estereotipos que se remontan a personificaciones históricamente construidas que devienen de otros soportes como la televisión, cine, historietas, entre otros.

El aporte al campo de estudios busca complementar las investigaciones previas sobre lo reidero en los medios masivos y, en el caso de las redes sociales, de los memes al tomar

como formato los videos o sketches en Instagram. Asimismo, los estudios sobre el disaster humor no han tenido mucha incidencia en Latinoamérica, como sí lo ha tenido en Norteamérica y Europa, por lo que se considera una contribución de este trabajo en esa área de la producción de conocimiento. Más aun teniendo en cuenta a la covid-19 como virus biológico, su consecuente aparición en el ámbito digital y su posterior advenimiento como fenómeno reidero (Fratlicelli, 2023), todos de repercusión global.

La importancia de esta tesina en el campo de la comunicación se sustenta en la vacancia que existe en el área de la producción de conocimiento sobre la interrelación entre la mujer, lo reidero y la pandemia. Si bien el estudio de la figuración en el Humor Hipermediático tuvo lugar en el estudio del humor político (Suárez, 2018), no así con la mujer como significante principal. Por otro lado, a pesar de que la mayor cantidad de contenido seleccionado es de humoristas de AMBA, también se incluyeron algunas cuentas de humoristas de otras provincias de Argentina que no son comunes en el estudio del campo.

Por último, a través del uso de la vigilancia epistemológica (Bourdieu, Passeron y Chamboredon, 1975) se reconoce la existencia de varios puntos de ruptura. Primero, se problematizan el objeto, las corrientes y la nomenclatura conceptual utilizada. Segundo, se cuestionan concepciones y nociones previas para evitar el riesgo de elaborar un análisis sesgado. El mismo permite indagar acerca de la aparición en escena de la mujer y dilucidar la existencia de estereotipos de larga data y las nuevas formas de presencia y ausencia de la mujer. En este punto es necesario aclarar que, si bien al principio el punto de partida de esta investigación se centró en cierta crítica o rechazo que las autoras de esta tesina tenían hacia los modos de figurar de la mujer por parte de los humoristas, principalmente hombres, a lo largo de toda la investigación se fue desentrañando esa concepción.

2. Aclaraciones previas:

Existen diferentes puntos de inflexión que son necesarios esclarecer para el estudio de las figuraciones y así impedir que generen confusión a lo largo del informe, que van desde la construcción del objeto de estudio, el abordaje de corrientes teóricas y a las diferencias en cuestiones conceptuales.

2.a. Figura/figuración

En primer lugar, se distingue figura de figuración, siendo la primera “la posibilidad singular de producir lo plural” (Traversa, 1997, p. 250) y, la segunda, como resultado del tratamiento de los modos de ver y aludir. Es decir: “los modos de semiotización de una entidad identificable (...) según un régimen discursivo (...)” (Traversa, 1997, p. 251), teniendo en cuenta que Figura

y Discurso no se oponen, sino que son órdenes que juntos construyen la figuración, entendida como el resultado de la dimensión material de los videos.

La figura, como objeto de estudio, es abordada desde múltiples perspectivas como la lógica, la filosofía, la retórica, la teoría del arte, entre otras. Todas ellas parten de entender a la figura como la encargada de la elaboración de interpretaciones primarias acerca de la lengua, como rasgos que remiten a un origen o una causa antinómica (Traversa, 1997; Fernández y Tobi, 2009; Moyinedo en Traversa, 2007). Dicho conflicto se remonta a la dicotomía de las funciones mentales que Ferdinand de Saussure (1916) denominó “lengua y habla”, como el tránsito del sentido de procesos primarios en la que la singularidad de la figura - imagen significante- es irreductible a la generalidad de su uso – significado -. Estos movimientos generaron que en el ámbito de la investigación académica se opusiera el objeto figura a discurso, entendiendo a éste último como el resultado de procesamientos mentales secundarios. Por su parte, Oscar Traversa (1997) es uno de los principales referentes en pensar a la figura en estrecha relación con el discurso. En vez de considerar dichos procedimientos como arbitrarios, se propone estudiar su complementariedad. Es por ello por lo que, a diferencia de otros investigadores, Traversa ve a la figura como el resultado final del proceso de producción de sentido. Del texto se recorta un resultado – figura- a través del cual se explica el proceso por el cual se construye la figuración:

El paquete de propiedades adjudicada a la figura por desplazamiento de la lengua a disciplinas de investigación orgánica, confiere la suficiente elasticidad para designar un fenómeno, la figuración, que encierra para el caso los modos de semiotización de una entidad identificable, el cuerpo, según un régimen discursivo, el publicitario. (Traversa, 1997, p. 251).

2.b. Mujer/mujeres:

Segundo, como se verá más adelante, uno de los objetivos de esta tesina es reconocer los verosímiles sociales y de género presentes en el objeto de estudio, pero para ello es necesario hacer una distinción con respecto al uso de los términos mujer/mujeres.

Su utilización en singular deberá ser entendida como herramienta analítica, la cual remitirá al invariante referencial - significante de origen en el ámbito de la creación de videos humorísticos en Instagram-. En cambio, cuando se emplee “mujeres” se hará referencia a los modos de semiotización, es decir, la figuración como el resultado de una construcción material de operaciones discursivas a la cual se puede llegar analizando la enunciación que

de la mujer se produce en los vídeos. Por esto mismo, a los fines de esta investigación, se considera que decir figuración “de las mujeres” es redundante porque figuración/figuraciones ya remite a la pluralidad faltante que los estudios de género objetarían.

Se es consciente de que la elección del invariante referencial mujer es el principal disparador de los cuestionamientos históricos abordados desde los movimientos y corrientes de estudios feministas. Incluso, muchas autoras y autores que abordan estudios de género cuestionarían el objeto “mujer” por su expresión en singular. Se entiende que no hay una única forma de ser mujer ni una única forma de representación, tampoco una única manera de abordar teórica y metodológicamente la construcción y el análisis del objeto de estudio. Es por ello que, en este caso, el invariante referencial “Mujer” se toma como categoría analítica, es decir, como el principio unificador del corpus. No obstante, es necesario detallar la enorme disputa que conlleva expresarlo en singular y los campos posibles de estudio por los cuales se podría abordar el objeto.

Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) se pregunta acerca de la singular situación que ocupan las mujeres en la humanidad. Bajo la pregunta “¿Qué es mujer?” se propone desentrañar el peso fisiológico, psicológico y económico que recae sobre dicho concepto, muchas veces abordado desde concepciones teóricas diferentes. Y sostiene:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino (Beauvoir, 1949, p. 109).

Autoras como Donna Haraway (1995) cuestionan la génesis de ser mujer y su consecuente acepción:

No existe nada en el hecho de ser ‘mujer’ que una de manera natural a las mujeres. No existe incluso el estado de ‘ser’ mujer, que, en sí mismo, es una categoría enormemente compleja construida dentro de contestados discursos científico - sexuales y de otras prácticas sociales. La conciencia de género, raza o clase es un logro forzado en nosotras por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo. (p. 264)

Por su parte, Mariela Acevedo (2012), doctora en ciencias de la comunicación social, postula que la mujer es un constructo ideológico complejo siempre en disputa. La autora sostiene que la supuesta universalidad de lo que implica ser mujer depende de los contextos cambiantes en los que esos discursos, para ella heterodesignados, se inscriben. En su estudio sobre las mujeres y las historietas da un listado de las formas que la mujer puede asumir en esos contextos y disputas de poder: “ángel del hogar victoriano, madrespasa servicial y moderna que ‘se realiza’ en el cuidado de los otros, mujer fatal independiente y sin emociones, objeto del deseo masculino siempre deseante, entre las posibles” (p. 5).

Joanne Hollows (2005) se pregunta acerca del lugar desde el cual los estudios culturales abordarían las demandas feministas y las transformaciones que se dieron entre ambas, para ello explora las conexiones entre experiencia y teoría. En cita a Franklin, Hollows coincide en que tanto el feminismo como los estudios culturales tienen relaciones estrechas con el activismo político radical y que se focalizan en el análisis de formas de poder y opresión. Sin embargo, la autora resalta que parte de la crítica del feminismo hacia los estudios culturales es la poca centralidad de las preocupaciones feministas en la agenda de los estudios culturales y la “falta de solapamiento” entre ambos campos.

Hollows retoma el debate sobre las “imágenes de la mujer”, una zona de investigación de mediados de los setenta sobre el papel de los medios de comunicación en la socialización de las mujeres en base a nociones restrictivas de lo que se consideraba feminidad. Con respecto a ello, sostiene que no hay un modelo real de feminidad fijado del todo y en el que las categorías de mujer y hombre sean invariables. Al contrario, la construcción de sentido de lo que es la feminidad se circunscribe a un espacio y tiempo determinados. Es analizando el cómo y no el qué donde se puede reconstruir y ver la puesta en juego de todos los significados en disputa, ya que no se trata de una categoría homogénea.

Como se puede ver, el invariante referencial de la tesina podría abordarse desde distintos puntos de vista. Es por ello por lo que, es importante esclarecer que analizarlo desde un enfoque que prioriza al género requeriría varios puntos a tener en cuenta que, como se dijo anteriormente, exceden este trabajo.

Dado que este estudio tiene como objetivo general analizar la figuración de la mujer en los videos de Instagram, un enfoque los estudios culturales con perspectiva de género implicaría pensar al objeto como una cultura subalterna, históricamente oprimida, en lucha constante por el poder y la ideología en pos de proponer un cambio estructural. Asimismo, si se seleccionara como corrientes los Estudios feministas o interdisciplinarios, se debiera tener presente que el tipo abordaje desde el que se partiría sería la crítica del

euro/etno/cis/heterocentrismo, el patriarcado y las instituciones, pero siempre situado en contextos sociales diversos.

Se descarta dichas corrientes de estudios, por un lado, porque un estudio feminista supondría definir desde qué matriz se estaría abordando al objeto de estudio y los valores históricos que se cuestionarían - no sería lo mismo, la corriente del feminismo latinoamericano que la del feminismo estadounidense, por poner un ejemplo, dado que las demandas no serían iguales -. Además, supondría pensar qué lugar deberían ocupar, conquistar y cuestionar las mujeres en ese cambio y definir la participación que tendrían las diversidades y, por último, pero no menos importante, delimitar qué función debieran cumplir los hombres o las masculinidades alternativas en proceso de transformación. Por otro lado, porque para realizar un estudio culturalista con perspectiva de género se necesitaría estudiar al invariante “mujer” inscripto en la práctica social. Dicha corriente, además, propondrá modificaciones en el funcionamiento de la cultura - en tanto matriz estructurante de la sociedad-, para el cual sería necesario plantear nuevas formas de producción y consumo de un fenómeno histórico en constante cuestionamiento.

En esta tesis se realiza un análisis explicativo del Humor en las figuraciones, que pone el foco en las operaciones discursivas y narratológicas presentes en las escenas enunciativas. Desde este punto de vista, si bien se reafirma que existe una dimensión cultural, la misma queda regalada a lo simbólico, encargada de situar, temporal y espacialmente, el contexto en el cual se construyó el objeto y las implicaciones históricas que hicieron que el significante se convirtiera en el singular capaz de refractar lo plural. El invariante “Mujer” se inscribe dentro de la perspectiva sociosemiótica porque prioriza el análisis en la instancia de producción, dado que busca rastrear en la cadena significativa las operaciones de elaboración presentes en los modos de figurar a la “mujer” en los videos reideros. El recorte temporal de esta tesina descarta las instancias de reconocimiento posteriores a la publicación de los videos en Instagram, esto permite poner el foco en el producto y no en las reacciones que pudieran hacerse de él. Sin embargo, es necesario aclarar que realizar un estudio con perspectiva de género desde la sociosemiótica solo sería posible si se realizara un estudio en reconocimiento, en el cual debiera darse prioridad a los nuevos discursos que producirían los colectivos feministas y, por consiguiente, a la puja por la construcción del sentido entre estos colectivos y las instituciones. Por último, cabe destacar que hacer un análisis desde ese punto de vista implicaría cambiar por completo el objeto de estudio, ya no se preguntaría acerca de los modos de figuración de la mujer, sino que se indagaría en los modos de reconocimiento que los colectivos hacen de la figura “mujer”, por lo que el objetivo final sería registrar los

cuestionamientos que los internautas - en tanto prosumidores- le pudieran hacer al contenido que los humoristas postean.

2.c. Lo reidero/el humor

Tercero, en sintonía con Traversa (2009) y Damián Fraticelli (2023), en esta tesina se encontrarán los términos “lo reidero” y “lo risible” en lugar de lo que suele nombrarse en la jerga cotidiana como “humor”. En palabras de Fraticelli: “usaremos reidero y risible para designar todo aquello que puede generar risa y sólo utilizaremos Humor con mayúscula con un significado equivalente cuando nombremos períodos históricos y mediatizaciones de gran extensión en la vida social como el Humor Hipermediático” (Fraticelli, 2023, p.4).

3. Preguntas y objetivos de investigación

Las preguntas que guiarán la investigación son:

¿Cómo se figura a las mujeres durante la cuarentena? ¿Con qué actividades? ¿Cuáles son los roles y los cuerpos con los que se las representa? ¿Qué tipo de mujeres son mostradas? ¿Cuáles son las operaciones reideras utilizadas? ¿Cómo se posicionan los enunciadores respecto a las figuras representadas? ¿Qué tareas les son asignadas a las mujeres en esas representaciones? ¿Cómo se visualiza la asistencia por otros agentes? ¿Desde qué plano se aborda la sexualidad, su estado de ánimo u otras facetas?

Objetivo general:

- Analizar las figuraciones de la mujer realizadas por humoristas argentinas/os en Instagram desde el 11 al 31 de marzo de 2020.

Objetivos particulares:

- Determinar los procedimientos reideros que se dan en las figuraciones de la mujer.
- Reconocer las argumentaciones y los verosímiles sociales y de género que operan en las figuraciones de la mujer en los videos.
- Identificar las operaciones discursivas generadas por los y las humoristas en la red social Instagram durante la cuarentena.

4. Marco teórico

La perspectiva teórica en la cual se enmarca la tesina es la Sociosemiótica¹, disciplina que permite comprender que las transformaciones sociales están atravesadas por procesos de producción de sentido, producto de la interacción de agentes e instituciones. La manera a través de la cual se accede a estos procesos, en una de sus dimensiones, es a través de los discursos.

A su vez, otra perspectiva fundamental es la teoría de la mediatización siguiendo a los principales pensadores latinoamericanos en donde se entiende a la mediatización como “...todo proceso por el que se exteriorizan las operaciones mentales mediante algún procedimiento que permita trascender el tiempo, el espacio o la interrelación corporal plena, haciendo circular sentido materializado (Verón, 2013; Fernández, 1994; Traversa, 2014, como se citó en Cingolani, 2019, p.18). Entre estos autores se destaca la teoría veroniana y lo teorizado por Traversa posteriormente.

Eliseo Verón (2001) plantea dos etapas de la mediatización que tienen su correlato con las eras moderna y posmoderna. La primera etapa es la de la sociedad mediática en donde se instalan los medios masivos y trazan una frontera entre el orden de lo real y de la representación. Para el autor, los medios masivos vendrían a ser espejos de la sociedad industrial con dos funciones: representar y comunicar. Luego de su consolidación, a partir de la revolución de las tecnologías de la comunicación, este sistema lentamente comienza a estructurarse alrededor del funcionamiento de los medios, los cuales, a partir de este momento, pasan a ser dispositivos productores de sentido. Traversa (1997 y 2007) fue uno de los primeros en reconocer esta característica en la sociedad mediática. Identifica que con el surgimiento de los recursos técnicos se produjo en el componente discursivo un cambio de escala de lo privado a lo público. Este cambio en la materialidad de su invariante referencial, el cuerpo en el marco de su investigación, se explica de la siguiente forma:

Esa entidad ya no es dada a ver sólo por la mediación de una “subjetividad” (...), o bien de representaciones (...), sino por obra de técnicas generalizadas y generalizantes, originadas en la fotografía, junto a sus múltiples variantes y derivados, que hoy se condensan en pequeños artefactos telefónicos (2007; p. 5 y 6).

¹ Dicha perspectiva tiene origen en la Teoría de los Discursos Sociales (TDS) de Eliseo Verón, la cual entiende que la producción del sentido no es solo el producto de la relación entre el contexto político y económico sino que es una de las dimensiones en las cuales se interrelacionan los sistemas. Se descarta otro tipo de perspectivas teóricas para el estudio de lo reidero porque su objetivo no está puesto en elevar el género a lo “alto” de la cultura, ni en la instancia de recepción del contenido, tampoco se buscará desenmascarar las dimensiones del poder presente en los dispositivos, sino que se priorizarán las relaciones entre los sistemas sociales. (Fratlicelli, 2019)

Mario Carlón (2016; 2020), en su apropiación de la teoría de Verón, propone una nueva etapa: la sociedad hipermediatizada. En ella conviven más de un sistema de medios: el masivo, aquél con base en internet y la telefonía. Esta convivencia trajo aparejado un cambio en la producción, circulación y reconocimiento de los discursos sociales. Lo novedoso fue el cambio de escala en la circulación que habilitó que los internautas pasaran a generar contenidos propios, es decir, tener parte en la instancia de producción gracias al surgimiento de las redes sociales y la telefonía con base en internet. Ésto se diferencia de las eras anteriores en donde el sentido era descendente y se producía desde los medios, como productores, hacia los individuos que se encontraban solamente en la instancia de reconocimiento (Verón, 1987).

Así como el salto mediático de las sociedades mediatizadas a hipermediatizadas se dio principalmente en el sistema de medios, también impactó en los niveles sociales y culturales y, sin ir más lejos, en la figuración y en la producción de lo reidero. El impacto en la figuración es importante para poder ver el cambio social y cultural a través de las nuevas prácticas que se producen.

Por su parte, en lo que concierne a la producción del Humor, este cambio, según Fraticelli (2021 y 2023), genera un nuevo dispositivo de lo risible dando origen a la nueva era de la mediatización reidera: el Humor Hipermediático. Esta etapa se consolida como la tercera en la periodización de lo reidero que propone el autor siguiendo las etapas de Verón y Carlón sobre la mediatización. En esta periodización que hace el autor de lo reidero lo novedoso está en que es un modelo para el estudio de las escenas enunciativas que habilitan - no determinan, porque la comunicación no es lineal sino que existe desfase entre producción y reconocimiento - los intercambios comunicacionales. Aunque como se adelantó en el apartado anterior, en esta tesina se estudiarán solamente las escenas enunciativas; y es lo enunciativo lo que define a lo reidero. Es decir, dependiendo de su enunciación un mismo discurso puede ser serio o risible: “el discurso cambia sus condiciones de enunciación, por lo tanto, promueve efectos de sentido que pueden ser distintos a los que generó en un inicio” (2023; p. 19). Cuando se habla de enunciación, se refiere a lo que Oscar Steimberg (1993) define como el “efecto de sentido de los procesos de semiotización por lo que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico” (p. 49). Cabe destacar que en esta investigación se dejará de lado el estudio de los regímenes comunicacionales porque para ello es necesario realizar estudios de mayor profundidad contemplando variables sociodemográficas y entrevistas en profundidad de los creadores de contenido.

En el Humor Hipermediático la producción de contenidos es colaborativa y amateur, se multiplica la oferta reidera y se extiende en la programación, a tal punto de convivir lo risible

con los acontecimientos sociales. Las instituciones adoptan lo reidero como formas de producción de contenido y los representantes amoldan sus comunicados a los nuevos géneros y estilos que surgen. Por último, se da una nueva circulación en donde los discursos se comparten una y otra vez por redes sociales generando nuevos sentidos. En este periodo existe un retorno de la burla premoderna, la cual forma parte del *ciberbullying*. La diferencia con el Humor Mediático y el Humor Mediatizado es que en estas etapas había un solo sistema de medios, el masivo, que producía discursos y, a su vez, los regulaba. Así, algunos géneros premodernos no ingresan a la mediatización y la oferta de estilos depende de la oferta de las instituciones mediáticas. Esto hizo que, por ejemplo, en el Humor Mediático circulara contenido reidero cómico en ciertos segmentos televisivos y, en el Humor Mediatizado, se expandiera a todo tipo de producción de contenidos mezclando géneros y estilos. Así, hay géneros premodernos que no ingresan a la mediatización y la oferta de estilos depende de la oferta de las instituciones mediáticas. Vale aclarar que tanto lo cómico como el humor son los dos regímenes del marco metaenunciativo. Se decide utilizar el prefijo meta para hacer énfasis en el carácter reflexivo e indicativo de lo reidero (Fratlicelli, 2023; p. 24)

Se entiende a lo cómico como aquella enunciación en la que se plantea una asimetría entre el blanco de burla que es ridiculizado y la alianza que conforman el enunciador y el enunciatario. En este tipo de enunciación siempre hay un blanco de burla ridiculizado y, en caso de ser el propio enunciador, éste simula no saberlo. En cambio, en el régimen del humor, el enunciador expone su conocimiento de las reglas y hace que la escena sea más compleja a través de una doble negación (del valor ideal de esas reglas y de esa negación). Esto provoca una afirmación, aunque no equivalente, en donde el enunciador termina obteniendo placer al reírse de sí mismo en una situación penosa. El enunciatario también lo hace, se ríe junto con el enunciador, de sí mismo por identificarse con él en la situación penosa. Se aclara que se contempla el enunciatario ideal, aquél en el que se construye el campo de efectos posibles, y no el enunciatario real ya que implicaría un estudio en reconocimiento.

Dentro de los dos regímenes enunciativos se distinguen cuatro modalidades que, como teoriza Fratlicelli (2019), se definen según la relación entre el enunciador, enunciatario y el objeto de burla. La primera es la del bufón donde el enunciador se encuentra en una relación asimétrica con el objeto de burla, ya que éste último suele ser alguien con poder. El bufón revela verdades que nadie se atreve a decir y, por esto mismo, se encuentra en una relación simétrica con el enunciatario, quien también sufre de los vicios del poder del objeto de burla. En cuanto a la segunda modalidad, la del bromista, hay una similitud con la del bufón solo que no porta un carácter heroico ni el objeto de burla es alguien con poder. La finalidad del bromista es hacer algo gracioso, no decir una verdad, por eso el enunciador se constituye

con superioridad con respecto al objeto de burla. El payaso constituye la tercera modalidad enunciativa. Aquí el enunciador es cómico, ignorando las reglas que transgrede sean leyes sociales o naturales. El enunciatario está en una relación asimétrica, siendo superior al enunciador. Por último, está la modalidad del humorista, en donde el enunciador es también el objeto de burla, es decir, la enuncia y es su objeto a la vez. Da a conocer las reglas que transgrede y se ríe de sí mismo a través de una doble negación que, como fue mencionado, crea una nueva afirmación no equivalente. El enunciatario aquí se posiciona riéndose simétricamente de sí mismo por estar sujeto a las mismas normas que el enunciador e identificarse con él.

Adicionalmente, en esta tesina, tiene particular importancia el *disaster humor*² como tipo reidero dado que, a partir de esta configuración, es que se emplazan los distintos fenómenos risibles como son la sátira política, el humor negro, la burla, la situación cómica, entre otros. Lo risible del *disaster humor*, que “tiene como referente tragedias reales transmitidas mediáticamente” (Fratlicelli, p. 131), puede darse a través de bromas banales -como ponerse muchas capas de ropa e intensificar los cuidados cada vez que se hacían las compras- o morbosas -reirse de los fallecidos por causa del virus-. La particularidad del *disaster humor*, a diferencia de los otros fenómenos risibles, es su anclaje con lo temático. En estudios previos a nivel de predominio temático se llegó a una coincidencia entre los distintos países, lo que llevó a agrupar a los mismos en ocho campos semánticos. Éstos son: problemas del confinamiento (desabastecimiento de productos, convivencia y tareas domésticas, aburrimiento, problemas psicológicos por la soledad); gestión de los gobiernos (extensiones de cuarentena y problemas económicos); prácticas preventivas (ridiculización del lavado de manos y otras medidas sanitarias); antropomorfización de la covid-19 (virus con características humanas); vida luego de la pandemia (dificultad de abandonar hábitos de la pandemia y el aislamiento); culpabilidad de China (lo reidero racista); muerte por covid-19 (síntomas, temor a enfermarse y morir); y transformaciones de la naturaleza (disminución de la contaminación y toma de espacios urbanos por animales salvajes) (Fratlicelli, 2023).

Cesare Segre (1985) distingue la oposición que se da en el ámbito de la narratología entre asunto, tema y motivo. La narratología es la disciplina cuyo objeto es captar la estructura elemental de la significación (Greimas, 1970, como se citó en Segre, 1985) de los relatos. Tzvetan Todorov (1983) en “Los dos principios del relato” postula:

² Objeto de análisis que en norteamérica y europa es considerado un subgénero del humor negro, pero no así en latinoamérica donde aun no es estudiado (Fratlicelli, 2023).

Un análisis narrativo será esclarecedor para el estudio de ciertos tipos de textos y no para otros. Porque lo que examino aquí no es el *texto*, con sus variantes, sino el relato, el cual puede jugar un rol importante o nulo dentro de la estructura de un texto y que, por otra parte, aparece tanto en los textos literarios como en otros sistemas simbólicos. (p. 81)

Al buscar los esquemas narratológicos, esta disciplina se centra en la caracterización, tanto de las funciones como de los temas de los relatos, para encontrar los patrones persistentes y también las variaciones entre texto y texto a lo largo del tiempo. El invariante narratológico se construye por la mediación entre un existente destinado a cumplir un propósito y la proposición de una conducta - para qué se realiza dicha función-.

Lo que interesa aquí, a nivel del relato, son las acciones y descripciones realizadas por los actantes que conforman una escena. En otras palabras, el tema, el argumento y el motivo. Dentro del relato, el argumento es el resumen del texto, es la “enunciación de los términos sustanciales de la historia” (Segre, 1985; p. 342). Segre retoma la dicotomía del tema, en donde se toma como contenido -acercándose al argumento/asunto- y como idea inspiradora. Por ello, la distinción en la que se va a centrar es en la de tema y motivo a los que considera los dos niveles de análisis, dejando en un segundo plano al argumento. La función que cumplen en los textos es formalizar en segmentos de medidas y niveles diferentes para poder distinguir en ellos si se desarrollan nuevas propuestas e interpretarlos en la integración de lo nuevo con lo viejo. Esto simplifica la comprensión ya que son bloques compactos de información estructurada semióticamente (Segre; 1985). En cuanto al tema, éste tiene un carácter metadiscursivo y se distingue solamente en la globalidad de los sentidos del texto. En cambio, los motivos, si bien también tienen carácter metadiscursivo pues un mismo motivo puede estar presente en diferentes temas, se caracterizan por ser las unidades mínimas de significado y por funcionar como “telón de fondo” (Segre; 1985). A diferencia de los temas, los motivos se develan a partir de fragmentos del texto sin necesidad del sentido global del mismo. Un tema puede tener presentes varios motivos.

Por su parte, Rosa Gomez (1996) parte de los dos niveles analíticos de Segre y postula que entre el tema central y los motivos están los llamados temas articuladores que serían un nivel intermedio. En sus palabras, el tema articulador:

...permitiría una descripción más exacta, estructurando y expandiendo los distintos niveles temáticos dentro de la operatoria narrativa del género. De esta manera la

construcción de estos temas articuladores, hacia los que convergen determinadas series de motivos para formar parte del tema central, nos posibilitaría un mayor grado de especificidad a la hora de caracterizar a la telenovela desde la perspectiva temática. (p. 50).

La autora estudia las telenovelas y analiza los temas articuladores en ella así como también los motivos recurrentes que suelen estar presentes. Por ejemplo, partiendo de la hipótesis de Aprea y Martínez Mendoza en la que sostienen que el tema central de las telenovelas es la relación amorosa de “una pareja heterosexual, monogámica y con miras a la construcción de una familia” (Gomez; p.50), postula que un tema articulador sería el acoso de la maldad a la bondad finamente triunfante. Allí algunos de los motivos serían la enfermedad o embarazo fingidos de la villana y que de esa forma logra retener al galán y alejarlo de la heroína, o las extorsiones que sufre la heroína por parte del villano, entre otros.

El modelo narratológico para estudiar la inadecuación cómica es abordado por Juan Alfonso Samaja (2021; en prensa), quien se centra en las acciones vinculadas al momento desencadenante del conflicto narrativo -la fechoría-, y postula a la inadecuación como una de las dos grandes modalidades que describen dichas acciones, siendo la otra la incongruencia. En sus palabras:

La inadecuación se expone como la consecuencia de un proceso de desplazamiento de los elementos de un contexto, que manifiestan una relación concreta y de articulación legítima con su lugar de origen, hacia un segundo contexto, donde dichos elementos quedan abstraídos de su lugar de referencia. La comicidad resulta, por lo tanto, de una indiferenciación inválida de lógicas normativas y dominios inconmensurables: se pretende hacer en el segundo contexto lo mismo que vale para el primero (Samaja, en prensa, p. 2)

Sin ir más lejos, las acciones inadecuadas son aquellas que se producen “por error”, por una alteración de lo canónico pero donde hay una ausencia de proyecto. A partir de este concepto y basándose en la triada kantiana³, el autor compactó y sintetizó las relaciones que se encuentran en los conflictos narrativos reideros obteniendo como resultado tres tipos de

³ relación entre sustancia y accidentes; causa y efecto; y función y sistema

inadecuación (de composición, de proporción y de transacción), cada una con sus propias modalidades.

Es importante tener en cuenta que Samaja considera que la asimetría entre el sujeto productor y el espectador en lo cómico es un problema epistemológico, es decir, de conocimiento. Esa diferencia en el conocimiento se da en lo normativo. Teniendo en cuenta tanto a nivel narrativo la diégesis y la diferenciación entre autor/narrador y, anclado con los niveles de la escena enunciativa propuestos por Fraticelli, es que el autor plantea que lo cómico se da a través de ese desconocimiento de la norma alterada en el sujeto de la comicidad. El espectador sí conoce la transgresión y es éso lo que genera la risa.

En términos narratológicos, el discurso posee siempre una instancia temporal y otra atemporal. La primera remite a su instancia de realización, para la cual depende de la presencia de un autor- quien escribe al momento de elaborar el guión realiza una operación lingüística-. La segunda es doblemente atemporal y opera en el enunciador y enunciatario ideal. Depende en el momento en el cual se está enunciando el discurso y, a su vez, la comprensión de las acciones presentes en el discurso se da recién en la asimilación del contenido (Segre; 1985). Esta disparidad en lo reidero fue estudiada por Steimberg (2001) como cuatro despersonalizaciones en el pasaje del Humor Mediático al Mediatizado. Primero a nivel de dispositivos, dado que en esta etapa la descarga de tensión se da en tiempos de producciones diferentes, la instancia de producción siempre precede al descargo de la risa del público. Segundo, en el humor gráfico sucede lo mismo, pero desde el lado de la enunciación. El autor sostiene que en el pasaje del humor gráfico al humor televisivo se pierde el dispositivo de descarga de tensión y se da una despersonalización propia del medio. Para sortear este escenario, sostiene que la “carencia del sujeto discursivo deberá ser producida por otro -diferente- efecto de enunciación” (p. 5) y, a su vez, que se constituya como un autor más que individual en donde asuma, enunciativamente, rasgos de un segmento sociocultural definido (Steimberg, 2001).

5. Estado del arte: investigaciones previas

Al pensar en la figuración como un resultado del proceso de producción inscripto en un sistema de producción, en este caso el capitalista, en “Cuerpos de papel” (1997) y “Cuerpo de papel II” (2007), Traversa se propone rastrear las figuraciones del cuerpo en la prensa. Engloba dos periodos de análisis, el primero pone el foco en periodo entreguerras – 1918 a 1940 - y, el segundo, en coautoría, aborda el auge del capitalismo en la producción de mercancías en serie – 1940 a 1980 -. La propuesta en ambos tomos es identificar el momento en el cual el cuerpo deja de ser una entidad subjetiva y pasa a ocupar un lugar privilegiado en la sociedad de consumo a través de obras técnicas generalizadas y generalizantes,

circunscritas al discurso publicitario. Se propone estudiar los modos a través de los cuales el cuerpo aparece presentado en las piezas publicitarias, dicho movimiento es el conjunto de operaciones de intersección de textos, que da como resultado una “entidad identificable”, productos de componentes de repetición en serie. José Luis Fernández y Ximena Tobi (2009) realizan una operación similar al describir en “Criminal y contexto: estrategias para su figuración” los modos de representar la criminalidad en el discurso periodístico de la sección los policiales. A través de la pregunta por el sentido figural de personajes amenazantes y del medio en el que se desenvuelven, Fernández y Tobi indagan acerca de la imagen del delincuente que construyen los diarios en el conurbano bonaerense. A diferencia de Traversa que entiende que la retórica fue un campo que utilizó la figura como imágenes en exceso que van más allá del sentido establecido, Fernández y Tobi logran armonizar ese exceso, al identificar el invariante en el “delincuente”. Realizan un estudio en el que priorizan la enunciación y ven a la retórica como una operación a través de la cual se construye el modo de representación. En esta investigación, circunscrita al género de policiales, se concluye que abundan figuras retóricas en las descripciones de las acciones de los actantes, lo cual es propio del género dado que surge a través de préstamos estilísticos de otros formatos como el folletín, la fábula, la mitología, entre otros.

Al situar el estudio de la figuración en el campo del Humor, se rastrearon investigaciones históricas que asocian la representación de lo femenino como ambivalente en el arte renacentista producto de transformaciones sociales y culturales. Esto trajo consigo transformaciones sociales y culturales que reflejaron en producciones humorísticas como manifestación de la angustia masculina. El investigador español, Víctor Lópe Salvador (2016) analiza la figuración femenina en el arte de un grupo de artistas de vanguardia denominados los Incoherentes entre 1882 y 1893. En “Angustia y humor en figuraciones finiseculares de diosas y ramerías”, Lope Salvador estudia la representación femenina humorística que comienza a aparecer luego del declive del cristianismo, o lo que se conoce según Nietzsche como la muerte de Dios, y la instauración de la historiografía de lo femenino como un sujeto con inseguridades en un mundo que se transforma a gran velocidad. En contraposición, el autor identifica que todas las transformaciones culturales de la época están en el cuadro de Félicien Rops, “La tentación de San Antonio”, en donde sostiene que no hay representación más adecuada que la revitalización de la pintura de la diosa tripartita para comprender cómo se figura a la mujer, a fines del siglo XIX, en torno a tres aspectos en una única figura: la diosa tripartita aparece como la creadora o virgen, la sustentadora o maternal y, por último, la destructora, ya sea como prostituta y/o como bruja. En su análisis hace hincapié en la última modalidad donde la mujer es representada como bruja, como entregadora de hombres

al sacrificio, como prostituta, entre otros. Todas estas representaciones recurren a la obra humorística de las vanguardias artísticas.

Otra forma de abordar la figuración desde lo reidero es a través de subgéneros como el humor político. Bernardo Suarez (2018) en "Ríase y vuelva" circunscribe su investigación acerca de las figuraciones en el dispositivo enunciativo del discurso del humor político. Se propone estudiar dos etapas de las escenas enunciativas que concuerdan con momentos históricos de los dispositivos y los soportes, la televisión y el diario. Al haber seleccionado el corpus de dos soportes, el invariante referencial que prioriza es la palabra, en tanto que le permitiría abordar el monólogo televisivo y la columna gráfica en el diario Clarín. Mientras que el humor político de Tato Bores se construye en tiempos de la reapertura democrática (1983-1999) como un observador cínico de la sociedad, en los tiempos de la democracia polarizada políticamente (2013-2015) la figura que se construye en las caricaturas de Alejandro Borenstein es la de un enunciador militante.

6. Metodología

La técnica de recolección de la información es el análisis de discurso el cual, en palabras de Verón (1987): "abre camino al estudio de la construcción social de lo real (...) y no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos" (p. 127). Es importante aclarar que habrá dos dimensiones de análisis, una que remita a lo discursivo para el estudio de las figuraciones y otra que servirá para acceder a la dimensión enunciativa de lo reidero.

La elección de esta técnica, por sobre otras, posibilita abordar con mayor precisión analítica, porque no estudia al objeto significativo de forma aislada - interna o externa- y fragmentaria. Es decir, no describe el contenido de los vídeos debido a que intrínsecamente existe una multiplicidad de lecturas posibles y, por otro lado, tampoco se lo aborda sin tener presente su instancia de realización.

Otro punto para destacar es que no es la naturaleza de los videos la que describe la extensión de las posibles relaciones, sino que dependen de la reconstrucción del analista. Traversa (1997) sostiene: "El solo reconocimiento, entonces, implica un antes que hace posible ahora, trabajo de lectura mediante, reencontrar en esos productos los rastros de su producción y la consecuente diversidad y extensión que ella comprende" (p. 14).

El análisis de discurso de las figuraciones permite reconstruir, a través de la producción material de los videos, qué operaciones analíticas se realizan en los modos de semiotización de la mujer, qué configuraciones estructurales operan en la jerarquización y cómo se modelan

las escenas enunciativas en las producciones reideras. Se toma como punto de partida el modo empleado por Traversa en *Cuerpos de papel I y II* (1997 y 2007) utilizado para justificar el corpus y las configuraciones estructurales a las que remiten las figuraciones. El objeto de estudio “figuración” tiene determinadas restricciones que imposibilitan el abordaje metodológico de su construcción.

En orden de jerarquía, se presentan las instancias de análisis en las que una precede a la otra. La primera, la circunscripción, parte de situar el régimen discursivo en el cual se inscribe la figura - lo reidero. Segundo, explicar a través de qué operaciones reideras se construye la escena enunciativa a partir de los niveles propuestos por Fraticelli (2023). Tercero, identificar las operaciones narratológicas de la escena enunciativa: tema, tema articulador y motivo, y tipo de inadecuación según Samaja (en prensa). Cuarto, una vez que los modos de figuración estén presentes, rastrear las operaciones de producción previas a la elaboración del video.

Como fue mencionado en el apartado de Marco Teórico, lo reidero está determinado por la enunciación del discurso: “el discurso cambia sus condiciones de enunciación, por lo tanto, promueve efectos de sentido que pueden ser distintos a los que generó en un inicio” (Fraticelli; 2023; P. 19). En lo reidero hay dos grandes regímenes enunciativos que son el de lo cómico y el del humor. Se distinguen por el desconocimiento de las reglas y la asimetría que plantean en la escena enunciativa con el enunciatario. En lo cómico, el enunciador desconoce las reglas que operan y hay una asimetría entre el blanco de burla ridiculizado y la alianza conformada por el enunciador y enunciatario. Por el contrario, en el régimen del humor, el enunciador expone su conocimiento de las reglas pero realiza la doble negación mencionada en Marco Teórico. Además, el blanco ridiculizado es el mismo enunciador que obtiene placer de su situación penosa, y el enunciatario se ríe junto con el enunciador por sentirse identificado.

Para explicar las operaciones reideras a través de las cuales se construye la escena enunciativa, se utiliza el esquema del dispositivo enunciativo de las redes sociales mediáticas elaborado por Fraticelli (2023). El siguiente esquema muestra el modo en que las interfaces de las redes sociales mediáticas conforman su dispositivo enunciativo y la propia polifonía que se pone en juego en las redes sociales al momento de crear contenido. La propuesta tiene por objeto identificar las escenas enunciativas para así diferenciar las propuestas reideras de los discursos y los campos de efectos posibles de sentidos y placeres que promueve.

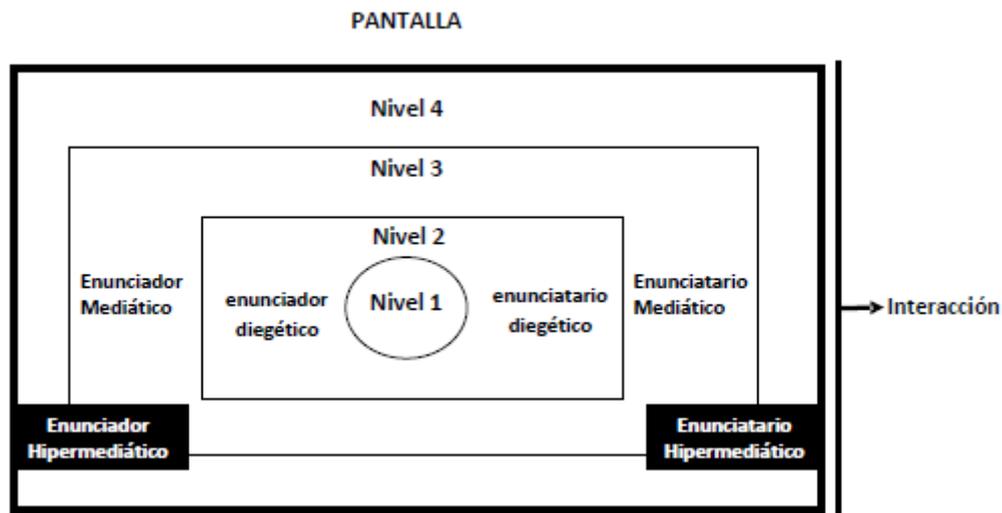


Gráfico 1. Dispositivo enunciativo de las redes sociales mediáticas.

Elaborado por Damián Fraticelli (2023)

Como se observa, el mismo consta de cuatro niveles y es en los saltos de uno a otro en que muchas veces se produce lo risible. El cuarto nivel es propio de la interfaz de las redes sociales mediáticas, mientras que los demás niveles pueden darse en los medios masivos. A continuación se realiza una breve descripción de cada nivel.

El cuarto nivel es el del enunciador y enunciatario hipermediáticos. Es la escena enunciativa macro. El enunciador hipermediático es una figura que se construye con cada cuenta que se abre en las redes sociales y engloba al enunciador de la cuenta y al propietario de la cuenta. Estos dos pueden coincidir como no, en este último caso son lo que se llama cuentas *fakes*. El enunciador de la cuenta es una figura resultado del efecto del nombre de la cuenta y otros componentes asociados en cada enunciación. En cuanto al propietario de la cuenta, surge de una correlación con un ente extradiscursivo que se presupone desde la instancia de reconocimiento. Por último, el enunciatario hipermediático es la figura de a quién se dirige la cuenta.

El tercer nivel es el del enunciador y enunciatario mediáticos que son las figuras del productor y receptor, respectivamente, de cada publicación en las redes sociales. A diferencia del enunciador hipermediático que construye un horizonte de expectativas, el enunciador mediático varía en cada publicación. La propiedades del enunciador de este nivel dependen de los lenguajes que utilice, los dispositivos técnicos, los géneros y estilo (modalidades y clasificaciones discursivas), entre otras cosas (Fraticelli, 2023).

El segundo nivel es el de las escenas enunciativas de cada publicación en donde puede haber múltiples enunciadores y enunciatarios, denominados diegéticos.

Por último, el primer nivel es el de las escenas enunciativas de los enunciados del nivel 2, es decir, de los enunciadore diegéticos.

Continuando con las instancias metodológicas de este estudio y en pos de identificar las operaciones narratológicas de la escena enunciativa, se tendrán en cuenta las tres formas de inadecuación con sus distintas modalidades para clasificar las producciones de los humoristas.

En esta dimensión es necesario esclarecer la prevalencia de lo enunciativo por sobre lo narratológico dado que, como se detalló, lo reidero se construye en lo enunciativo. Además, el análisis de las operaciones narratológicas no estará presente en todo el corpus ya que hay videos en los que no predomina lo narrativo sino lo descriptivo, donde los actores no llevan a cabo acción alguna sino que la describen. En esos casos no será posible realizar un análisis desde lo narrativo y se abordará solamente lo enunciativo y lo temático.

Hecha esta distinción, es en el nivel diegético que se construye la escena desde lo temático, lo argumentativo y los motivos. Para ello, se tendrá en cuenta lo expuesto en Marco Teórico sobre el tema, argumento y motivos para Segre (1985) y el tema articulador para Gomez (1996). Se pone el foco en elecciones presentes para el estudio de las “configuraciones estructurantes de la figuración” (Traversa, 1997), que permiten organizar y jerarquizar las figuraciones del corpus, según el grado de importancia. Se analiza la figuración desde las configuraciones estructurales que Traversa retoma de los “Principios para el análisis del texto literario” propuesto por Segré (1985). A los fines de este trabajo se retoma lo “temático” y lo “argumentativo” como dimensiones, no como variables, que permiten organizar y jerarquizar las operaciones semióticas.

A su vez, para abordar la fechoría - el conflicto narrativo - se tomarán las inadecuaciones que propone Samaja (en prensa) en las escenas. Los problemas de inadecuación pueden ser de composición, de proporción y de transacción.

En los problemas de composición, la inadecuación se da entre una definición de ser y los rasgos asociados a ella. Es decir, es el desajuste entre lo que se presupone y lo que finalmente se expone. Hay dos modalidades: espacial y temporal. En la espacial, un agente es víctima de una broma a partir de la configuración espacial de la escena. En la temporal, en cambio, el desajuste se da en la interpretación que se activa en el relato donde el espectador prioriza la sustancia por sobre el accidente. Samaja da el ejemplo de una escena de Chaplin en la que la esposa le da un ultimátum a su marido pidiéndole que deje de tomar alcohol, a lo que el espectador comienza a ver a Chaplin, de espaldas, moverse espasmódicamente como si estuviera llorando. Sin embargo, al darse vuelta, el espectador

puede ver que en realidad se estaba haciendo un trago y no llorando, por lo tanto prioriza a la sustancia esposo por sobre el accidente, alcohólico.

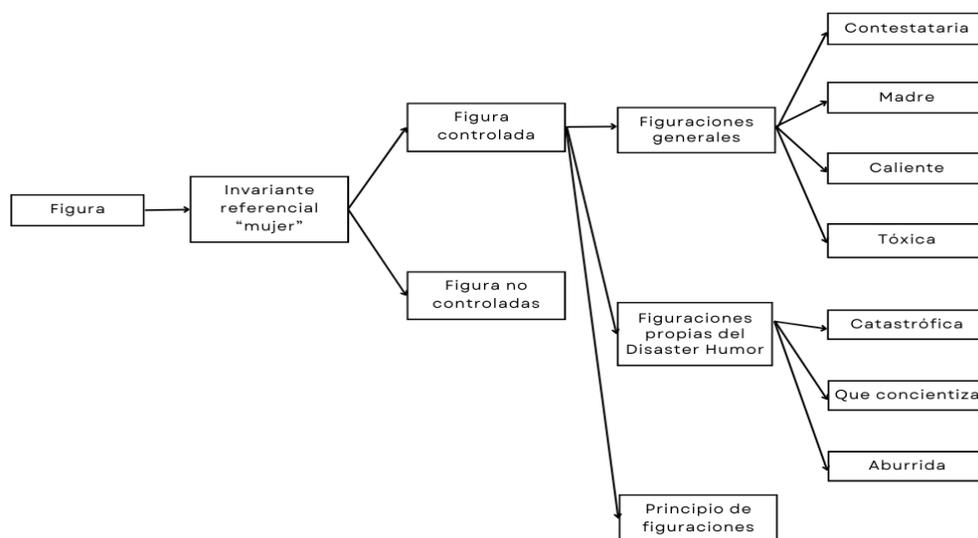
En cuanto a la segunda inadecuación, de proporción, el desajuste está entre la acción y el resultado. Hay dos modalidades según Samaja: de efectos divergentes y de efectos concurrentes. Los efectos divergentes son los no planificados que están en el lugar de los deseables. Un agente lleva a cabo una acción que no sale como lo esperada, causando frustración en él por la disparidad entre acción y resultado. Hay dos tipos: la acción propia es la causante de la frustración vía la valorización de algo como esencial y de una segunda cosa como secundaria pero donde finalmente lo secundario también era esencial, o es otro por medio de un engaño que frustra las expectativas de un tercero (Samaja; en prensa). La diferencia entre ambos tipos de frustración es el error de cálculo y el conocimiento: en el primero, el sujeto no hace todo lo que debe para que la acción salga bien o con el resultado esperado y desconoce el proceso en su totalidad para cumplir con el objetivo; mientras que en el segundo, el sujeto hace todo lo que se propone pero desconoce la veracidad de lo que ese otro le solicita y asume que será él quien asuma las consecuencias. Samaja da como ejemplo de este segundo tipo de frustración la broma de invitar a alguien a una fiesta de disfraces para que vaya vestido según el código de ésta pero que en realidad no lo sea, haciendo que solo esa persona vaya disfrazada a la fiesta.

En cuanto a los efectos concurrentes, el foco está puesto en el proceso y ya no en el producto. Samaja lo llama lateralización de la causa. Lo que importa aquí es la validez del proceso. El ejemplo que da el autor es la escena de Chaplin que usa una fuente de un lobby como si fuera la pileta de baño. El personaje comienza a realizar su rutina de lavado de dientes y peinado pero en la fuente y con instrumentos propios del lugar en el que se encuentra: en vez de cepillo de dientes usa el tallo de una planta, el vaso de agua para el enjuague bucal lo saca de la fuente en lugar de la habitual canilla del baño. De esta forma, el efecto risible está focalizado exclusivamente alrededor de la causa más que en el efecto. Por otra parte, esta desproporción también puede darse en una oposición entre lo grande y lo pequeño: la acción se realiza y se cumple pero, en palabras del autor, “no son los resultados lo que resulta problemático, sino unos medios puestos en funcionamiento que se revelan completamente desmedidos. La causa genera de más, produce una plusvalía que el efecto no parece poder asimilar” (Samaja; en prensa; p.13). Por último, la desproporción en esta modalidad puede estar en llevar a cabo una acción extremadamente elaborada para un resultado que no requiere tanto ingenio. Como ejemplo de ésto, el autor da una escena en la que para salar la comida el actor lleva a cabo un mecanismo muy elaborado con hilos y poleas que puestas en funcionamiento logran el objetivo, pero que sencillamente podría solucionarse agarrando la sal y vertiéndola en la comida.

Finalmente está la inadecuación por problemas de transacción que se da entre paradigmas: un elemento con su propia lógica de funcionamiento está presente en un contexto ajeno que difiere en esa lógica. Ésto deriva en un problema de conocimiento que reside en que “se desconoce la singularidad de lo que está presente, y se asume que se está operando sobre un continuo, cuando en verdad se ha manifestado una diferencia” (Samaja; en prensa; p. 14). En este tipo de inadecuación hay dos modalidades que no son excluyentes entre sí: solamente el sujeto inserto en ese contexto ajeno desconoce su inadecuación, o todo el conjunto narrativo la desconoce.

En la primera modalidad la oposición ignorancia-sabiduría se da en el desconocimiento del sujeto de los valores o competencias que debe tener para ser parte de ese nuevo contexto o llegar a determinado objetivo. En cambio, la comunidad conoce esos requisitos y juzga al sujeto desconocedor rechazándolo. La diferencia con la segunda modalidad está en que en este caso la comunidad se equivoca y permite el ingreso del sujeto desconocedor a ese contexto y le encarga una tarea que no podrá cumplir. El espectador conoce esa inadecuación y será testigo de cuando la comunidad la descubra.

En el siguiente esquema se adelanta la estructura que tendrá el análisis del Corpus. Para ello es necesario reconstruir el circuito significativo entre la figuración y sus condiciones de producción.



*Gráfico II. Estructura del Corpus.
Elaboración propia.*

A partir de esta dimensión se construyen dos grandes figuras que son producto de las condiciones productivas: las controladas y las no controladas. Se denomina figuración

controlada a los modos de semiotización que implican una elaboración previa antes de ser subidos como contenido definitivo a su Instagram. Esa elaboración involucra: armado del guión, actuación -que incluso requiere, tal vez, un re-grabado de contenido hasta que cumpla con las exigencias de su autor- y montaje -edición con música o efectos especiales-, entre otras técnicas.

Por su parte, las figuraciones no controladas son aquellas cuya grabación simula ser el momento en que ocurre la escena. Es decir, un contenido que se produce “aquí y ahora” y que tiene potencialidad de ser reutilizado posteriormente. En esta categoría están los llamados “vivos” e historias de Instagram subidos luego como videos en el *feed* del humorista. Si bien pueden tener un armado de guión previo, lo que caracteriza a esta categoría es que acontece en el momento y no permite el re-grabado o el volver a hacer el contenido.

Es necesario hacer una aclaración antes de continuar. Si bien se entiende que luego de la grabación del vivo hay una decisión por parte del humorista en subir el contenido e, incluso, una selección o recorte de toda la grabación, esto no implica que la figuración sea controlada. Esto se debe a que, como se mencionó, la semiotización ocurre en el momento, sin posibilidad de una grabación, y en simultáneo hay usuarios que miran ese contenido mientras acontece. Sin embargo, el grado de control no postula que exista una relación lineal con los efectos. Es decir, se sigue comprendiendo que el sentido circula, que existen desfases entre la instancia producción y la de reconocimiento.

Diferencias teóricas y metodológicas con Oscar Traversa:

Al tomar como concepto principal la figuración y como punto de partida la metodología que plantea Traversa (1997 y 2007), es necesario remarcar algunas diferencias entre esta tesina y su estudio. Se considera que abordar el objeto de estudio de la forma en la que él lo hace sería inabarcable por varios motivos:

Primero, el fin que persigue Traversa, en ambas producciones, es identificar en la figuración el proceso por el cual el “significante flotante” se construye por el monopolio de la producción y el desfase entre los sistemas simbólicos. Es decir, pretende entender a la figuración como la estructura. Dicho punto de partida remite a la obra de Lévi-Strauss (1950). Sin embargo, el fin de esta tesina no es reconocer la estructura presente en lo que se refiere al corpus, sino que solo se busca analizar la figuración desde configuraciones estructurantes.

Segundo, el “motivo” como dimensión cultural desde Segre fue adicionado al momento de la inscripción porque permite reconstruir las determinaciones culturales presentes en los textos que impactan en la figuración.

Tercero, el régimen discursivo en el cual se instala esta investigación es el reidero, no la publicidad. La elección de este régimen por sobre otro se constituye como la primera instancia de análisis de las escenas enunciativas en las producciones reideras. Las herramientas para su abordaje se retoman del esquema del dispositivo enunciativo de las redes sociales mediáticas elaborado por Fraticelli (2023).

Cuarto, se adiciona para el estudio de las operaciones narratológicas, herramientas propias del estudio de lo reidero según la tipología de Samaja (en prensa).

7. Corpus

El corpus está compuesto por una selección de 17 humoristas de diferentes regiones de Argentina que publicaron contenido audiovisual risible en Instagram durante el período del estudio. La elección de los y las humoristas es la siguiente: 8 cuentas autoadministradas por mujeres y 9 por humoristas hombres. A nivel geográfico, 13 instagramers producen contenido desde AMBA y 4 desde el interior del país, - aunque en la actualidad, uno de ellos reside en Capital Federal-. En total, está conformado por 209 videos de los cuales: 132 son de contenido reidero producido en pandemia; 65 de contenido aleatorio de los humoristas; y 12 de contenido grabado previo al ASPO, los cuales fueron identificados por haber sido grabados en las funciones de *stand up* presenciales de los humoristas o porque en la descripción del video decía “#TBT” - acrónimo que en inglés significa Throwback Thursday, y en español su traducción sería “jueves de volver al pasado”-, o vivos de Instagram.

Los humoristas que componen el corpus son: @belulucius; @connieballarini; @daliagutmann; @danilachepi; @darioorsi; @droganacional; @ferminbo; @juampigon; @laluchona_oficial; @lucasspadafora; @malepichot; @martarresok_; @mguinzburg; @nataliacarulias; @pablitocastilloo; @tinchoo.ruiz; @waliturriaga.

El recorte temporal abarca contenido publicado entre el 11 y el 31 de marzo de 2020 - momento en el cual se percibe un incremento de aparición en escena, alusiones enunciativas y menciones temáticas relacionadas a la pandemia como fenómeno posible-. La elección del periodo se construyó en base a un híbrido de tres instancias: la aparición del primer caso por coronavirus en Argentina - el 3 de marzo-, el comienzo de la cuarentena nacional - el 20 de marzo- y su posterior extensión - el 31 de marzo y en adelante-. La fecha de inicio de la delimitación temporal se debe al incremento temático en las publicaciones de los humoristas sobre la existencia del virus, a pesar de que faltaran días para el anuncio del 19 de marzo del presidente de turno, Alberto Fernández, en donde decretaba el ASPO.

Todas las publicaciones de los humoristas fueron sistematizadas en una base⁴ cuya versión final posee los siguientes criterios: nombre de la cuenta; link del video; fecha de publicación; breve descripción de la misma; y niveles de los enunciadores según el esquema de Fraticelli (2023); régimen enunciativo predominante.

El invariante referencial “mujer” es el principal organizador del conjunto heterogéneo de vídeos seleccionados. La repetición en serie de ese significante hace posible su percepción analítica, el cual permite reconocer en los modos de figurar, el origen y el resultado de la figura como despliegue de una potencialidad:

El término *figura* se torna una herramienta de utilidad analítica, cuya generalización permite la descripción de los funcionamientos discursivos más allá de la arquitectura formal de los objetos, y de la noción de figura como algo previsto por la pragmática de lectura del texto. (Moyinedo en Traversa; 2007; p. 136)

Es importante destacar que todos los humoristas a lo largo de sus publicaciones en algún momento utilizaron el hashtag #Quedateencasa; #Yomequedoencasa;; #Coronavirus #Cuarentena a modo de embajadores de la salud o de la normativa vigente en el momento para evitar el contagio y la propagación del virus. Algunos de los humoristas incluso hicieron alusión a este tipo de contenido previo a que se decretara el ASPO. Hay otro tipo de producciones que fueron descartadas por ser producciones en las cuales el enunciador hipermediático se distancia de la enunciación reidera para dirigirse a su enunciatario ideal con videos de concientización desde lo serio. Algunas de estas publicaciones refuerzan el llamado a la acción y el compromiso ético que muchos instagramers tuvieron en momentos de incertidumbre colectiva por la falta de lineamientos por parte del gobierno y el Ministerio de Salud.

7. a Instagram como elección de soporte y dispositivo:

La sociedad hipermediática vino de la mano del surgimiento de un nuevo sistema de medios con base en la telefonía e internet que habilita la circulación del discurso ya no desde las instituciones solamente sino también desde enunciadores amateurs. La elección de Instagram como soporte material de los videos se debe a que existe una diversidad de productores de contenido y a que engloba contenido reidero de muchas plataformas. En ella conviven humoristas emergentes con humoristas de soportes tradicionales más reconocidos,

⁴ Se adjunta en el apartado Anexo

algo característico de la sociedad hipermediática como ya fue mencionado en el marco teórico.

Otra característica que tiene Instagram es que permite producir contenido pensado para ese soporte y *repostear* el de otras plataformas. Como se comentó anteriormente, la nueva direccionalidad de la red permite que coexistan diferentes productores de contenido. A partir del visionado de videos, se realiza una clasificación de acuerdo con los tipos de enunciadores hipermediáticos que construye cada cuenta, dentro de la cual se identifican cuatro grandes grupos. El primero está compuesto por los humoristas que vienen de otros soportes, como el teatro o la televisión, los cuales en algunos casos son productores de Stand Up: @connieballarini, @daliagutmann, @darioorsi, @juampigon, @mguinzburg, y @nataliacarulias. La particularidad de este grupo es que interactúan constantemente entre los sistemas de medios y el contenido es el mismo en ambos soportes, se destaca la unipersonalidad del humorista por sobre representaciones actorales que pudieran aparecer.

Un segundo grupo se construye por la producción de contenidos específicos para redes: @laluchona_oficial, @lucasspadafora, @pablitocastilloo, @tinchoo.ruiz, y @waliturriaga como Jenny La Paraguaya. Estos humoristas son enunciadores amateurs que, a diferencia del grupo anterior, producen contenido en redes a través de personificaciones artísticas que los hicieron conocidos en las redes.

Un tercer grupo lo constituyen aquellos productores que aparecieron en medios tradicionales, como la radio y la televisión, y canales de YouTube, con sketch o novelas, los cuales en la actualidad producen contenido para nicho: @droganacional como Guille Aquino, y @malepichot. Estos humoristas tienen la particularidad de compartir el contenido fragmentado, como una especie de resumen - en el caso de Guille, promocionando el contenido que primero saldrá por YouTube- o de tiradas por capítulos que logra concluir con la acumulación del día a día de los actantes. Al igual que el primer grupo, predomina el humorista por sobre el personaje. Algunos apuntan a producir contenido multiplataforma.

Y, por último, aquellos *instagramers* que producen contenido reidero esporádico pero que no es ésta su principal fuente de ingresos: @belulucius, @danilachepi y @martarresok_. Al igual que el segundo grupo, predomina el *instagramer* por sobre el contenido y, a diferencia del resto, poseen diferentes rubros de trabajo.

Mientras que en otras redes como Facebook y X – ex Twitter- el texto es el principal conductor y el material audiovisual adjunto es un componente secundario que acompaña al texto, en Instagram las imágenes y los videos adquieren un rol protagónico. En el reporte “News Digital

Report” elaborado por Reuters Institute (2020), Instagram se posiciona en Argentina en el cuarto lugar del ranking de consumo, de acuerdo con una medición realizada en abril de 2020. En el cuadro “Top social media and messaging” anexo a continuación, se muestra que el 55% usa Instagram para ver contenidos de todo tipo, mientras que el 23% lo utiliza como fuente de información sobre el coronavirus. Según los investigadores María Elena Bitonte y Ariel Gurevich (2022): “las plataformas de comunicación a distancia se han convertido en reservorios del lazo social. Desde el aspo #QuedateEnCasa – hashtag que sobredetermina cualquier acto de comunicación – expresa en forma de consigna una posición (física y moral) de cuidado” (p. 153).

TOP SOCIAL MEDIA AND MESSAGING

Rank	Brand	For News	For All	Rank	Brand	For News	For All
1	Facebook	65% (+2)	82%	4	Instagram	23% (+5)	55%
2	WhatsApp	38% (-1)	83%	5	Twitter	14% (-1)	22%
3	YouTube	26% (+1)	71%	6	Facebook Messenger	10% (-1)	38%

Gráfico III. Top social media and messaging.

Extraído de News Digital Report (p.88), por Reuters Institute.

Los humoristas de las cuentas seleccionadas, durante ese periodo, publicaron contenido de todo tipo: videos sobre concientización, el día a día de la convivencia en familia, fotos de sus familiares o videos grabados previos al aislamiento y, además, se unen a las tendencias. Dichas formas de prácticas de socialización en Instagram son globales: “Celebrities and influencers play an outsized role on these networks, with some sharing music, running exercise classes as well as commenting on the wider health issues. Almost half of our 18–24 respondents in Argentina (49%) used Instagram” [celebridades e influencers juegan un destacado rol en estas redes, y algunas comparten música, dan clases de ejercicios así como también comentan sobre problemas de salud más amplios. Casi la mitad de nuestros encuestados de 18 a 24 años en Argentina (49%) usaron Instagram] (Reuters institute and University of Oxford; 2021, p.13).

Incluso, en los encuestados de 16 a 64 años, Instagram se posicionó como una de las plataformas preferidas de los argentinos durante el confinamiento. La agencia creativa We are Social y la herramienta de administración de redes, Hootsuite, en el informe “Digital 2021: Global Overview Report” sostienen que, como se puede observar en el gráfico debajo, en 2020 la red social ocupa el cuarto lugar.

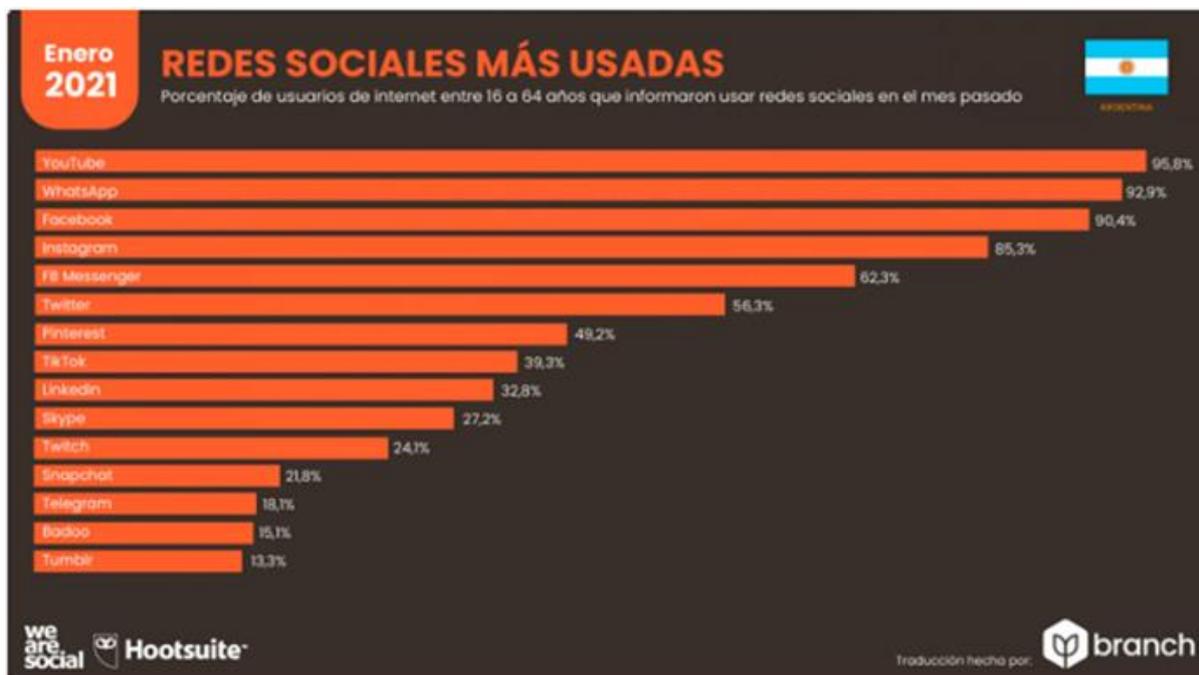


Gráfico IV. Redes sociales más usadas.

Extraído de *Digital 2021: Global Overview Report*, por We are Social y Hootsuite

7.b. El otro lado de las mujeres en pandemia:

El 19 de marzo el presidente de la Nación, Alberto Fernández, anunció el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) con el objetivo de proteger la salud pública y en el marco de la declaración de pandemia emitida por la Organización Mundial de la Salud (OMS) de acuerdo con la evolución de la situación epidemiológica. A través del decreto 297/2020 [Poder Ejecutivo Nacional] – con una duración de 11 días, del 20 al 31 de marzo - estableció que:

...las personas deberán permanecer en sus residencias habituales o en la residencia en que se encuentren a las 00:00 horas del día 20 de marzo de 2020, momento de inicio de la medida dispuesta. Deberán abstenerse de concurrir a sus lugares de trabajo y no podrán desplazarse por rutas, vías y espacios públicos, todo ello con el fin de prevenir la circulación y el contagio del virus COVID-19 y la consiguiente afectación a la salud pública y los demás derechos subjetivos derivados, tales como la vida y la integridad física de las personas. (Decreto 297 de 2020 [con fuerza de ley]. Aislamiento social preventivo y obligatorio. 19 de marzo de 2020. D.O. No. 15887/20).

Como se comentó anteriormente, para el análisis de esta tesina se relevó el contenido de los 17 humoristas durante todo el 2020. En un principio, se trató de hacer un análisis diacrónico que abarcara todo el año, teniendo como referencia los comunicados presidenciales y el sistema de fases previsto en base a la evolución de casos en las distintas zonas geográficas del país. Para contextualizar esos recortes se relevaron decretos y notas periodísticas en busca de acontecimientos importantes que marcaran agenda. Los principales sucesos registrados fueron: los *runners* de Palermo, la conferencia del Ministerio de Salud en donde se incentivaba la práctica del sexting, la disputa entre el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires por el traspaso de la Policía Federal y la coparticipación entre Nación y CABA, y el paso de ASPO a DISPO, entre otros.

A pesar de que la primera idea fue tomar los videos de los humoristas en torno a la agenda política y mediática, se decidió como fecha final el 31 de marzo dado que, con el paso del tiempo, se observó una gran disminución en la creación de contenido audiovisual que tuviera en cuenta los objetivos de esta tesina. Se perdió el interés en la creación de videos reideros con temática de cuarentena donde aparecieran las mujeres en escena y, adicional, se produjeran figuraciones en la que se ignorara por completo el contexto de encierro. El único quiebre encontrado en la producción del sentido, de acuerdo con el esquema de fases por segmentación geográfica para la administración de la cuarentena, se produjo el 26 de abril cuando algunas provincias del interior del país pasaron a “Fase 3” lo que implicaba que se flexibilizaran los permisos de circulación en dichas zonas. Eso distinguió el contenido de solo uno de los humoristas (@laluchona_oficial) del interior del país que hizo hincapié en el tema con respecto a los humoristas residentes en AMBA, razón por la cual también se descartó esta fase como punto de inflexión. En base a todas estas razones, la delimitación final se realizó contemplando la riqueza presente en las producciones discursivas en donde los significantes mujer y pandemia convergen.

Mientras que en el relevamiento anual de las cuentas se nota una gran disminución acerca de contenido referido a la pandemia y abundan colaboraciones entre humoristas que emulan una vida idílica, previa a la existencia del virus, hay tópicos que provienen de organismos internacionales y oficinas nacionales que no son mencionados. A partir del mes de abril de 2020, se dan a conocer indicadores – sociales, económicos y habitacionales- alarmantes acerca de la situación de encierro en Argentina. Según un informe de la Cepal (2020) acerca de la contracción económica que había afectado negativamente la ocupación de las mujeres y aumentado la precarización de las condiciones laborales: “Se estima que la tasa de desocupación de las mujeres alcanzaría un 22,2% en 2020 (si se asume la misma tasa de

participación del 2019), lo que implica 12,6 puntos porcentuales de variación interanual". (Comisión Económica para América Latina y el Caribe [CEPAL], 2021, p2)

Adicionalmente, la economía del cuidado no remunerado, según el informe de la ONU "The Shadow pandemic", se posicionó como el principal indicador de desigualdad entre los géneros.

Existen grandes desequilibrios en la forma en que se distribuye el trabajo de cuidados no remunerado en función del género. Antes de que la COVID-19 se convirtiera en una pandemia universal, las mujeres dedicaban tres veces más tiempo que los hombres al trabajo doméstico y de cuidados no remunerado. Esa economía invisible tiene un peso real en la economía formal y en la vida de las mujeres. (Organización de Naciones Unidas [ONU], 2021, p 13)

El 20 de marzo – día de comienzo del ASPO-, la línea 144 registró un aumento del 25% en llamadas por casos de violencia doméstica (Organización de Naciones Unidas [ONU], 2021, p.25). Sin ir más lejos, según un informe de la Oficina de la Mujer de la Corte Suprema de Justicia de la Nación (OM - CSJN), en el 2020 hubo a nivel nacional un total de 251 femicidios, dentro de los cuales se contabilizan 244 asesinatos de mujeres cis, 6 mujeres travestis/trans y 1 no identificada. El Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina publicó una serie de datos estadísticos, que rastreaban la tasa directa de personas en situación de violencia de género y los decesos registrados en los informes y, en lo que respecta a la situación de encierro, abril de 2020 se posicionó como el mes que más casos de femicidios registró.

La OM - CSJN (2021) entiende que no es un suceso aislado:

Al contrario, una vez que se implementó el ASPO el 20 de marzo hasta el 7 de junio de 2020 a nivel nacional, se incrementaron los casos en 37,5% respecto de igual período del año 2019, ya que pasaron de 40 hechos en 2019 a 55 en el 2020. De todas maneras, esta coincidencia no implica necesariamente causalidad. Por último, cuando se dividió el territorio nacional en zonas de ASPO y de DISPO a partir del 8 de junio hasta el 31 de diciembre (con algunas modificaciones), permitiendo una mayor cantidad de actividades y de circulación en algunas jurisdicciones, se produjo

una caída del 8% respecto del año anterior: de 138 casos en 2019 se pasó a 127 en 2020. (p.20)

Hechas las aclaraciones que se consideran necesarias para comprender el contexto y recorte espacio-temporal del corpus, se avanza hacia su análisis en pos de cumplir con el objetivo general de esta tesina: analizar las figuraciones de la mujer realizadas por humoristas argentinas/os en Instagram durante la primera semana y días previos al ASPO por covid-19, junto con sus objetivos particulares: determinar los procedimientos reideros que se dan en esas figuraciones; reconocer sus argumentaciones y los verosímiles sociales y de género; e identificar las operaciones discursivas generadas por los y las humoristas.

8. Análisis

Como fue mencionado en el apartado de Metodología, el corpus se divide en una primer estadio en figuras controladas y figuras no controladas. Lo que las distingue la una de la otra no es el momento de publicación o emisión del video en la cuenta de Instagram, sino sus condiciones productivas (Verón 1987). Las figuras no controladas son aquellas en las que el video fue emitido de forma sincrónica, es decir, en vivo y en directo a través de las historias de Instagram y, luego, subido como publicación al *feed* del humorista. También forman parte los videos subidos bajo el hashtag #TBT, los cuales o son grabaciones de presentaciones en teatros o televisión de los humoristas en sus shows en vivo, con público presencial, o son entrevistas en las que participaron, o bien son *reposteos* de producciones reideras viejas. Es decir, #TBT engloba todo el contenido previo al periodo delimitado por el corpus y que no hace mención a la pandemia o virus covid-19. En cambio, la categoría de figuras controladas está constituida por videos con una elaboración previa que fueron guionados, grabados y editados con antelación de forma asincrónica a su publicación pero mencionan al coronavirus, lo que implica que fue producido en el corto plazo.

En el período estudiado, sólo el 6% de los vídeos son parte de la categoría figuras no controladas. El foco de este estudio está en las figuras controladas debido a que se busca analizar la figuración de la mujer en la pandemia, razón por la cual se descartó del análisis de los videos el subgrupo #TBT - en total 10 videos-. Asimismo, se detectan otros tipos de videos que se los agrupa bajo el nombre de “vivos de instagram” y que también son descartados por ser figuras no controladas - en total 2 videos-. Como su nombre lo indica, este subgrupo contiene videos que son grabaciones de los vivos de instagram y que luego subieron a su perfil como publicación en el *feed*. Solo se registran dos producciones con dichas características: una de @juampigon con una seguidora y otra de @connieballarini.

Realizadas estas aclaraciones preliminares, se exponen a continuación las figuraciones a las que se llegó a partir del análisis del corpus y se reconstruye su circuito significativo y condiciones de producción para un mayor entendimiento. Cada subtítulo tiene su correlato con el modo de ver o aludir que se registra en el análisis, algunos producto de la repetición en serie. Estos están divididos en figuraciones Generales, dado que tienen presencia previo al ASPO, y aquéllas Propias del Disaster Humor debido a que su desarrollo es consecuencia de la pandemia. Por último, se agrega un apartado - “Principio de Figuraciones”- que consiste en apariciones en escena de la mujer pero que, dada su presencia espontánea, no se consideran figuración en términos de Traversa.



Gráfico V Distribución del corpus.

Elaboración propia

8.1.1. La mujer contestataria:

Esta figuración se construye a través de personajes que confrontan los ideales y normas que la sociedad impone. En estas construcciones los y las humoristas toman las críticas o imposiciones que agentes externos o la sociedad realizan sobre la mujer - ya sea sobre el “deber ser”, su rol en la sociedad, el ideal de belleza, u otras cuestiones- y, a través de procedimientos reideros que permiten reapropiarse de la narrativa, realizan una crítica. Dicha figuración se encuentra en las producciones reideras de @malepichot, @droganacional y @martarres_.

- @Malepichot

Malena Pichot es una actriz y comediente de televisión, cine y teatro, y también una reconocida militante feminista que produce contenido a través de distintos soportes permitiendo así la distribución de material a través de múltiples plataformas, es decir,

multiplataforma (Guerrero 2011). Durante el periodo estudiado, produjo un segmento denominado “La Pande”, que se fue discontinuado con el tiempo, pero aún en la actualidad publica contenido reidero de esa serie. Dentro del recorte seleccionado, se rastreó el surgimiento del formato al 25 de marzo del 2020. En tanto enunciador hipermediático, se construye como feminista, militante, con críticas en sus contenidos. En su enunciación, simula ser una persona que no le importa lo que piensen u opinen de ella. El enunciatario hipermediático ideal son militantes feministas y personas que compartan mirada crítica y opiniones afines.

En los vídeos subidos durante el periodo que abarca este estudio, se construye como mujer introspectiva que durante el confinamiento tiene que convivir en soledad y aislamiento, en donde el único intercambio comunicativo que tiene es con sus pensamientos. A través de recursos técnicos, ella aparece duplicada, lo que hace que a nivel diegético haya dos agentes: Malena- en tanto actor - y su conciencia - en tanto personaje-.



Figura 1

La *instagramer*, en esta serie de videos, produce humor del colectivo: se ridiculiza a sí misma en la situación penosa pero, a través de la operación del desdoblamiento - incluso en su caso enfatizado con la duplicación de su fisonomía - toma distancia de esa situación y habilita la risa. A través de frases como “¿Te vas a poner las pilas?¿Vas a hacer algo?”, “Bueno ya, se te acabó, no tenés wifi, no te anda nada. Menos mal porque estabas viendo Sex and the City desde el principio. ¿Te acordas lo que hay que trabajar con vos? Estar viendo todo el tiempo series desde el principio. O sea ya, perdida en cualquier lado”; “¡Muy depre!”; la

conciencia opera a modo de un alter ego, que posee cualidades opuestas al perfil de la enunciativa hipermediática. La voz interior, con entidad propia, tiene por función maltratar a la actante principal por medio de múltiples operaciones: en cuanto modalidades reideras emplea procedimientos de lo cómico degradante: la burla y la sátira. En ambos existe un objeto ridiculizado, en el primer caso, gira en torno a propiedades del referente y en el segundo, se focaliza en la conducta y moral. Si se analiza el régimen enunciativo de los videos de este segmento, se detecta un procedimiento humorístico a nivel del enunciativo hipermediático y uno cómico a nivel diegético. En ellos se encabalga la sátira - moderna en este caso - en donde se hace crítica a esos mandatos impuestos y formas de ser y hacer de la mujer en general y de la mujer en pandemia. Por ejemplo: “¿Sabés qué vamos a hacer? Te vas a bajar Tik Tok y vamos a hacer una buena coreo desnudas. (...) Porque no importa lo que hagas acá, lo que importa en las redes es estar desnuda”.

La identificación entre enunciativo y enunciatario y que habilita lo humorístico se da en el nivel hipermediático. Ésto se debe a que, como se comentó en el marco teórico, la actriz se ubica dentro de un segmento sociocultural específico que permite que el enunciatario se reconozca a sí mismo también en esa situación penosa (Fratlicelli; 2023). La escena enunciativa se enmarca en la cuenta @Malepichot y, a nivel de enunciativa hipermediática, aparece como militante feminista que cuestiona los valores y exigencias de la sociedad patriarcal.

Los cuestionamientos sociales acerca de la productividad y el uso/mal uso del tiempo libre se ven problematizados en situación de aislamiento. Las críticas de este tipo, que le hace la conciencia a Malena, influyen en la complicidad que entabla @malepichot con su colectivo. Las marcas que construyen ese cariño al colectivo (Fratlicelli, 2023) están presentes en los discursos, en cada mirada a cámara y, en un caso en particular, en el empleo de material intertextual que remite a la portada del libro “Enojate hermana” - libro de autoría de la propietaria de la cuenta -, como se puede observar en la Figura 2. De esta forma, mediante el uso de esas operaciones, la enunciativa hipermediática invita al enunciatario ideal a reírse con ella de esa escena en posiciones simétricas. Otra condición de producción detectada es la implementación de la bombacha en escena, la actante aparece con las piernas abiertas y deja ver su ropa interior. Esa marca se remonta al personaje de la empleada pública encarnado por Antonio Gasalla.



Figura II

En cuanto a las operaciones narratológicas, en todos los videos se puede ver a Malena realizar alguna acción considerada improductiva, por ejemplo cantando y tocando la guitarra, viendo la televisión, maquillándose, hasta que llega la conciencia e irrumpe esa actividad con constantes críticas. En términos de Samaja, el problema de inadecuación es de proporción con la frustración como efecto divergente. El tema de los videos en su mayoría es la inseguridad personal y los temas articuladores que median con los motivos son la introspección y la productividad. Son los motivos los que regulan la conducta y accionar de Malena, éstos se hacen visibles a través de las críticas de la conciencia: "¿Te vas a poner las pilas? ¿Vas a hacer algo? Porque dos semanas así, ya está"; "¡Me aburro! ¡La gente se está suicidando!"; o "Ya hay mil boludas con ukeleles, ¡Basta!".

La construcción del segmento #LaPande muestra el "lado b" de la actante. Mientras que Malena como enunciadora hipermediática es alguien crítica hacia la sociedad, una persona que confronta las desigualdades machistas y no le importa el qué dirán, ésta vez decide mostrar a través de su cuenta una faceta de sí misma vulnerable, que "sufre" esa presión interna desde su conciencia. En producciones previas Malena se construye como "ella contra el mundo": ella es feminista y el mundo trata de cambiarla. Ahora, el mundo está internalizado en la cabeza de Malena y se aprecia esa lucha constante entre el deber ser como mujer femenina, delicada, productiva, sumisa, entre otros, impuesto por la sociedad y el deber ser feminista. Entonces, a través de ese procedimiento humorístico realizado por el enunciador hipermediático es que se aprecia un agente con miedos a no encajar o pensamientos y dudas que se acercan a las imposiciones culturales de género. Y es eso mismo lo que la acerca a su colectivo porque son vivencias compartidas.

- **@droganacional**

En el caso de Guille Aquino, construye una figuración de mujer contestataria abordada desde la perspectiva de género y diversidades. @Droganacional, quien en su descripción de cuenta avisa que es Guille Aquino, se caracteriza por subir contenido fragmentado en donde anticipa con videos más cortos lo que publicará días después. En el período estudiado, subió tres videos de los cuales el primero es una anticipación del tercero. A los fines de este estudio, se toma el segundo - "El día de la mujer" - publicado el 16 de Marzo a modo de reconocimiento del 8 de Marzo -8M-. Si bien el video fue grabado previamente al decreto del ASPO, hay una mención al virus y fue subido dentro del recorte temporal, por ello mismo se lo contempla. Por otra parte, el tercer video se descarta debido a que no se termina de concretar la figura de la mujer, ya que la misma aparece como un sujeto secundario "neutro" que tiene pocos momentos de aparición en escena e intervenciones.

Guille Aquino es un actor, guionista y humorista argentino reconocido por sus videos de YouTube "El sketch" en donde hace contenido reidero teniendo en cuenta los acontecimientos del momento. Sus videos se destacan por tomar los principales discursos instalados en la sociedad sobre un tema y llevarlos a lo reidero, explotar los estereotipos al máximo y criticarlos, para luego volver al punto de partida de su discurso. Por ejemplo, durante la época del mundial se borró casi todo conflicto social y estaba la frase "Argentina, el mejor país". Luego de ganar el mundial, Guille está en un bar e, instantes después de levantar la copa, los personajes a su alrededor comienzan a decir que Argentina es "un país de mierda", a lo que él tratará de contrarrestar. Ellos le darán todos los argumentos en contra y que circulaban antes del mundial, mencionando también temas políticos como los planes, la economía, el narcotráfico en Rosario, entre otros. Luego de múltiples discusiones defendiendo el lema de "Argentina, el mejor país", el remate final será él diciendo al ver a la policía en sus motos, "¡Qué país de mierda!".

A nivel de la escena enunciativa, coincide el enunciador hipermediático con el diegético. La mayoría de los videos de @droganacional suelen pertenecer al régimen de lo cómico aunque transita por momentos el humor. La modalidad empleada por el humorista es la sátira ya que hay una crítica sobre los modos de actuar y pensar de la ciudadanía y las acciones de los políticos. En "El día de la mujer", la modalidad de lo reidero predominante es la sátira posmoderna, caracterizada por ser lugar de denuncia el objeto de burla. En dicho sketch se ridiculiza el discurso de género y diversidades. Ambos actantes enuncian discursos y acciones estereotipantes y discriminatorios de la sociedad.

A nivel diegético aparecen Guille, como hombre blanco cis heterosexual de clase media ,y Julieta, una mujer trans a la que él saluda por el día de la mujer. El sketch se articula a modo

de debate, donde el blanco de burla va cambiando según quien tenga la palabra. La diégesis avanza a través de un juego entre el conocimiento-desconocimiento del personaje de Guille que tratará de *mansplannear*⁵ a Julieta en múltiples ocasiones, por ejemplo, le dice a ella que va a explicarle lo que es ser mujer y el origen de la conmemoración del 8M como jornada de lucha y no como celebración. Sin embargo, la operación no es simétrica: incluso cuando el momento de hablar es de Guille no sólo el blanco de burla es Julieta, sino que él mismo se ridiculiza al adoptar la modalidad del payaso, es decir, simula no saberlo.

Mientras que Aquino siempre está a la defensiva, Julieta tiene un desarrollo de diálogos más extensos y, debido a que se construye como una fuente autorizada, realiza argumentaciones que incluso por momentos hace que se abandone lo reidero. La riqueza de este sketch se da en que se construye una escena enunciativa polifónica compleja (Fratlicelli, 2015) en la que el enunciador y enunciatario hipermediáticos, el enunciador diegético y el público espectador no forman un territorio aislado sino que entre ellos se establecen continuas interacciones. Por ejemplo, existe una transición en la que Julieta imita espacialmente el discurso de un noticiero con una enunciación seria en la que brinda datos estadísticos a nivel mundial sobre racismo, catástrofes naturales y problemas socioambientales. Luego del monólogo, @droganacional se siente discriminado y es esta autopercepción la que cambia la movilidad del discurso, se vuelve risible nuevamente. A través del remate final del video y en su pretensión por ridiculizarla, el humorista propietario de la cuenta termina por reafirmar la identidad de género de ella. Es en esta escena enunciativa final que se da el giro inesperado, ya que luego de múltiples discusiones y diferencias, ambos acuerdan tener una segunda cita, a lo que ella le pregunta si tiene auto para que la pase a buscar. Como él no tiene vehículo, ella le reprocha y Guille termina el sketch diciendo “típico de mina” reconociéndose el lugar que antes le negaba: ser mujer.

A diferencia de otros humoristas, en esta cuenta el nivel mediático cobra protagonismo. Es en estas partes donde el enunciador hipermediático invade la diégesis corriendo al diegético, donde tanto Guillermo como Julieta le anticipan a sus enunciatarios que no va a ser una cita fácil. La mirada a cámara irrumpe el relato, en la que cada vez que ambos actantes utilizan dicho recurso, pareciera que se dirigen cada uno a sus colectivos. Mientras que Guille lo emplea para hacer comentarios banales como que nunca van a ganar un Martín Fierro digital o afirmar “Así se conquista a una mina”, Julieta lo usa para solicitar paciencia a los enunciatarios en ese sketch. Esas anticipaciones tienen por función afianzar el vínculo entre

⁵ El mansplanning es un término utilizado en las situaciones en las que un hombre pretende enseñar o explicar algo de forma condescendiente a una mujer sin tener en cuenta el conocimiento que ella puede llegar a tener sobre ello. Es decir, el hombre se pone en un papel pedagógico para con la mujer solo por el hecho de ser mujer y asumir que es inferior en conocimiento.

enunciador y enunciatario hipermediáticos al realizar humor del colectivo, que vendría a ser un mimo hacia el conjunto de seguidores de cada uno. En palabras de Fraticelli (2015) que analiza este recurso en los sketch de los programas cómicos de televisión:

“Esa mirada es, en el esquema aquí planteado, el procedimiento propio de un enunciador diegético, sin embargo, su destinatario no es el enunciatario diegético sino el enunciatario genérico o la figura enunciativa del público espectador. Su efecto enunciativo es el de mirar a los ojos a quien está mirando la pantalla“ (p. 80).

Al utilizar el procedimiento humorístico de la sátira posmoderna, el carácter intertextual adquiere particular importancia, dado que es en los discursos culturalmente reproducidos que la misma opera. Sin embargo, no busca ironizar con ellos ni trata de suplir desbalances, sino que niega dicha expectativa de clausura y se inscribe en el saber compartido que toma como punto de partida, en este caso, el discurso anti trans y diversidades (Fraticelli, 2012). Al reapropiarse de esas formas de decir, los discursos convencionales operan como una restricción naturalizada cultural y arbitraria del verosímil, conforme a las leyes del género. Christian Metz (2002) en “El decir y lo dicho en el cine” sostiene que lo verosímil es lo potencialmente verdadero. Si bien se refiere al nuevo lenguaje que se produce en el cine, dicha característica está condicionada por la reiteración de discursos convencionales. La censura del verosímil cae sobre todos los temas, como clasificación de cosas, es decir el modo en el que el film habla de lo que habla (Metz 2002). En este tipo de videos, la diferencia opera entre lo que se ve - la reafirmación de un discurso anti diversidades de género - y lo que el espectador debe reconstruir como verdadero - que el actor se construye como objeto cómico y reafirma valores morales con los cuales no concuerda-.

Las operaciones narratológicas presentes a nivel temático giran en torno a la discriminación de las identidades de género alternativas. Dado que la característica de este humorista es producir contenido extenso, dicha cualidad, en el orden de lo temático permite modificar constantemente la escena narratológica al introducir dentro del tema principal otros alternativos sin perder el hilo. La idea articuladora de la escena narratológica es la cita romántica, que coincide con la celebración del día de la Mujer, en ella se establece un diálogo argumental entre ambos actantes que disienten acerca de los principios y estereotipos de ser mujer trans. A diferencia de otros humoristas en los cuales se construye el relato en torno a un solo tema central, Aquino en el video aborda subtemas relacionados con la construcción de las masculinidades frágiles, el racismo encubierto en la “aceptación” a las disidencias, la fisonomía corporal de la mujer trans -como tener tetas o ser femenina y que su contextura no se acerque a lo asociado a lo masculino, por ejemplo-. A través de preguntas incómodas

acerca del tipo de feminismo con el cual la actante concuerda, @droganacional emula ser un presentador de televisión que por hartazgo concluye con la frase “Así es como se encara una mina”, en presentación del sketch. Después del paneo, el actante masculino logra develar la identidad de género de su cita, en el orden de los motivos, como se puede ver en la reconstrucción del diálogo debajo, se asombra por la apariencia y rasgos físicos de Julieta:

Guille Aquino: Ey

Julieta: ¿Qué?

G: Ey, Sos trans

J: (a cámara) Paciencia con este sketch

G: ¡Pero tené tetas!

J: Sos muy observador

G: ¡Y pelo largo y ropa ajustada!

J: Tampoco estoy en rata blanca

G: Y, en serio, con todo respeto, si me permites decírtelo ¡Guay tenés tremendo culazo!

J: Si, y también soy un ser humano eh

G: Y sos sexualmente atractiva

J: Ok, ¿para vos eso es un problema?

G: Si, es lo que más me indigna e interpela.

J: ¿Vos viniste con la patrulla de la Biología o qué mierda?

G: Ok, la pregunta que nos estamos haciendo todos ...

J: Nadie se está haciendo ninguna pregunta

G: Gua.. soy como ... ¿soy como uno de esos gays homosexuales?

J: Ok, vos tenes la masculinidad muy frágil.

G: Bueno, mirá quién verga habla.

J: Ok, no sos gay, pero sos un pelotudo importantísimo.

G: ¡Si, bueno, pero por lo menos yo no lo ando escondiendo!

J: ¡Pero yo no estoy escondiendo una mierda”

G: En serio, Julieta, no puedo creer que me hayas mentido todo este tiempo.

j: No te conozco, hablamos tres palabras

G: Y en tres palabras te entraban todas las letras L,G,B,T,I,Q

J: ¿Vos qué querés? ¿que yo me ponga un cartel? ¿Multicolor arcoiris?

G: No, pero lo metés en la conversación.

J: Si, claro. Hola, soy Julieta. Lindo día, no menstruo.

La inadecuación predominante en este video es la de validez del proceso donde el efecto risible gira en torno a la causa y no al efecto. Es decir, a través de las idas y vueltas del discurso y del juego del conocimiento-desconocimiento es que avanza la narración y el conflicto.

Las operaciones discursivas presentes en el video remiten a Los Simpsons. El actante masculino elige para romper el hielo dos frases célebres de la serie animada de televisión estadounidense para acercarse a su cita. En la primera escena, le propone a Julieta elegir entre flores o bombones, a lo que la actante opta por las flores, el remate lo utiliza Guille al develar “Perfecto porque no había bombones” - frase utilizada por el abogado Lionel Hutz en referencia a la caja de pizza vacía-, acto seguido Guille, con movimientos de brazos, dice:

“Voy acercarme haciendo esto”. A lo que Juli responde: “Y si te seduzco va a ser por tu culpa” - reapropiación de una frase utilizada en una discusión entre Bart y Lisa-. Por otra parte, de modo más general y proveniente del repertorio reidero argentino, se puede tomar como condiciones productivas los sketch de Micky Vainilla de Peter Capusotto y sus Videos, donde se utiliza la misma modalidad reidera, la sátira postmoderna.

- @martarresok_:

Mariana Tarres es una humorista e influencer argentina. Como fue comentado, su actividad principal no son las redes sociales sino su marca de ropa *plus size*⁶ lo que hace que su contenido sea en parte reidero -principalmente en la pandemia - y en otra parte contenido de promoción de su ropa especialmente luego de la pandemia. Como enunciatadora hipermediática se caracteriza por subir videos bajo el formato de Tik Tok - como *trends* o mímica de una escena - pero también contenido puramente propio reapropiándose de la crítica que hacen otros sobre su cuerpo o el cuerpo de otras mujeres. Es decir, ella en tanto mujer contestataria polemiza con quienes hacen comentarios malévolos sobre la fisonomía o deber ser de las mujeres. El enunciatario ideal es aquella mujer, empoderada o no, que recibe críticas sobre su cuerpo, especialmente por parte de hombres con los que establece vínculo sexual o amoroso, y se ve afectada por los ideales de belleza que impone la sociedad.

Los videos en donde la figuración construida es la contestataria pertenecen al régimen de lo cómico. Hay una identidad entre el enunciadador hipermediático y el diegético y, en complicidad con el enunciatario hipermediático, ridiculizan y degradan a un tercero, que es quien critica su cuerpo. Esta degradación se lleva a cabo mediante chistes cómicos y adjetivos descalificantes hacia la otra persona. Por ejemplo: “un flaco me dijo ‘sos re linda de cara, lástima que sos gorda’. ¡¿Lástima?! Lástima me das vos que no te pienso dar bola; hay que tener chorizo para revolver este guiso, ¡Pelotudo!”

En cuanto a las operaciones narratológicas, se dan problemas de inadecuación por transacción, particularmente, de la primera modalidad en donde hay una oposición entre ignorancia y sabiduría sobre los valores que operan en cada paradigma. En ese antagonismo: “el ignorante pretende unirse a gente contraria, a los que tienen sagacidad y perspicacia para diferenciar a los suyos, y mantener alejados a los ajenos” (Samaja, en prensa, p.16). Entonces, @martarresok_ rechaza a esos candidatos que critican su cuerpo por no cumplir los requisitos o tener mismos valores a los de ella, específicamente sobre los ideales de belleza.

⁶ Talla grande

La belleza, sus ideales y la imposición de cuerpos hegemónicos son el tema general de los videos que tienen como tema articulador las citas románticas, las conversaciones en las citas y - en pandemia - a través del uso de aplicaciones de citas, aparecen sujetos con los que entabla conversaciones con fines sexuales. Entre los motivos se destaca el comentario acerca de su corporalidad o gordura donde sostienen que la ropa le marca la vulva o sobre la oferta de candidatos que puede llegar a tener y la posibilidad de elección que tiene ella como mujer gorda, por ejemplo: “me dice: ‘no, porque si sos flaca me vas a dejar’. ¡¿Qué!? ¿Por qué?. ‘Sí - me dice- porque cuando seas flaca vas a tener un montón de candidatos detrás tuyo, me vas a pegar una patada en el orto’. ¡¿Perdón!? Ahora siendo gorda tengo un montón de candidatos y ahora siendo gorda, si quiero, te meto una patada en el orto”.

Comentarios finales:

La estructura a partir de la cual se presentan los modos de figurar de los humoristas se realiza de forma individualizada dada la complejidad de las producciones de cada una de las cuentas.

La dificultad y riqueza de estudiar lo enunciativo es que, si se analizara sin tener en cuenta los distintos niveles que operan en la escena enunciativa, se quedaría con un sentido parcial del régimen que está operando en los modos de figurar. Es decir, a nivel diegético se vería la crítica de la sociedad a esa mujer que no cumple con la norma de cómo debe verse para ser considerada tal, las tareas que suele hacer y lo que suele pensar en cuarentena, lo que la sociedad exige como productivo para no perder el tiempo en la casa viendo la televisión por ejemplo. Ahora bien, sumando el nivel hipermediático, se llega a una construcción de sentido en donde se ríe de todas esas normas impuestas, se las critica ridiculizándolas, y degrada el discurso serio socialmente aceptado en muchos ámbitos, específicamente en las producciones de Malena Pichot y Guille Aquino donde hay un encabalgamiento de la sátira. Entonces, a partir de los cuatro niveles de la escena enunciativa y su análisis en conjunto es que se termina construyendo una figura de mujer que protesta, brusca o violentamente, contra los mandatos establecidos, se ríe de ellos pero aun así sabe que siguen rigiendo sus conductas. En el caso de @malepichot y de @droganacional realizando humor del colectivo, mientras que @martarresok_ opta por lo cómico degradante.

8.1.2. La mujer madre:

Este modo de ver y aludir a la mujer gira en torno a la maternidad y la vida en cuarentena asociada a los cuidados de sus hijos y tareas del hogar. La angustia, la falta de tiempo libre, el enojo, la frustración y el hartazgo al encierro son las emociones que más caracterizan a esa madre. Este modo de figurar posee una larga trayectoria porque exceden la

hipermediatización y mediatización, dado que es un rol social históricamente asignado a la mujer. Es recurrente en humoristas como @danilachepi, @daliagutmann, @belulucius, @waliturriaga y @laluchona_oficial - estos dos últimos con particularidades que se verán más adelante-.

Los videos que componen esta figuración pertenecen tanto al régimen enunciativo de lo humorístico (@belulucius y @danilachepi) como de lo cómico (@danilachepi, @daliagutmann, @waliturriaga y @laluchona_oficial).

En el caso de @belulucius, por ejemplo, se selecciona una parodia que realiza al reversionar la canción Una cerveza de Ráfaga. El enunciador diegético, en identidad con el hipermediático, se ríe de sí mismo en complicidad con el enunciatario hipermediático de todas las tareas que realiza como madre y lo que implica una rutina así; una vida que ahora da a entender la realizará su marido durante la cuarentena, o que por lo menos tendrá un acercamiento a lo que es en la realidad:

Un rivotril me voy a clavar,
un rivotril me voy a clavar pa' relajarme.
de este quilombo
De este quilombo, de acá
La cuarentena hay que respetar y en familia
vamos a estar,
todos en casa, ¡dios mio!
Y a mi marido, yo algo le quiero aclarar:
sí, a vos
Porque vos que del laburo te quejás,
y con los nenes querés estar, hoy tenés la
oportunidad

para jugar todo el día.
Querés estar en mi lugar, no vas a poder ni cagar
ya no tenes privacidad y no la vas a recuperar
nunca, jamás
Porque vos vas a aprender a cocinar, los pañales
vas a cambiar
y yo me voy a relajar como si fuera un spa
el piso vos vas a baldear, les vas a hacer de
merendar
la cama vos vas a estirar
a ver si ahora me envidias, si me envidias
¡eh papi, que envidia! ¡alta envidia!

A su vez, la humorista realiza un challenge en donde la voz en off de ese desafío da dos opciones y Belu tiene que decidir cuál prefiere. La primera es quedarse en casa en cuarentena con los hijos y el marido. La segunda nunca se llega a saber porque la enunciativa diegética, en identificación con la hipermediática, insiste en elegir la segunda sin pensarlo o dudarlo - ya que cualquier otra opción será mejor que convivir en familia-.

Por su parte, @danilachepi realiza también un mecanismo enunciativo humorístico en donde ríe de sí misma a través de un desdoblamiento pero que, a diferencia de Belu Lucius, se centra en las emociones por las que transita durante la pandemia mientras trata de entretener a su hija Isa cuando le dice que se aburre. Sin embargo, también publica contenido del orden

de lo cómico al rebajar al enunciador diegético, quien ya no está en coincidencia con el hipermediático sino que construye varios personajes estereotipados para reírse de ellos. A cada figura materna del grupo de “Mamis del colegio” - formato previo que retoma para adaptarlo a la cuarentena- se le asigna una cualidad conforme a su desenvolvimiento dentro del grupo de Whatsapp. Los personajes son degradados por el enunciador mediático a través de las siguientes descripciones: la insufrible, la que no agarra una, la que no aguanta a nadie, la que se queja por todo y la colgada. Esta última, por ejemplo, personifica a una madre anticuada con la tecnología, que pregunta por el chat del grupo: ¿Alguien sabe quién es Yahoo? Porque abrí el mail y dice que puede contener virus y yo no tengo barbijos.



Figura III

Este video tiene la particularidad de tener una participación de la maestra, la cual es encarnada por el actor @andrespomiro. Entre las tantas intervenciones que tiene el grupo de las mamis del colegio, se destaca un diálogo entre una de las madres y la maestra:

La que se queja por todo: Che acá estoy leyendo la cantidad de actividad que mandó esta mina. ¿Pero qué se cree? ¿Qué es la venganza de las señas contras las mamis? Por favor, que venga a mi casa, que me dé la mitad del sueldo y que le enseñe ella al pibe. ¡Por Dios!

La maestra: Hola mamis, pasaba a recordarles que yo sigo en el grupo, desde la pérdida del busito de Cami. Y a la mami que está un poco nerviosa porque la nena tiene muchas actividades, que no las haga, que no las haga si la que se perjudica es ella. ¿Quiere la mitad de mi sueldo? Le doy la mitad de mi sueldo. ¿Quiere mi cuerpo? Le doy mi cuerpo.

Esta producción engloba recursos técnicos propios de cada uno de los integrantes. Es decir, La Chepi interpreta a sus personajes y Pomiro interviene a través de audios compartidos por sus seguidores, de otros grupos de WhatsApp.

Por su parte, el procedimiento enunciativo de @daliagutmann es complejo porque oscila entre lo cómico y lo humorístico y por tener una marcada participación de los cuatro niveles de la escena enunciativa reidera. Sus producciones parodian a los programas de entretenimiento o videos tutoriales. En las operaciones se encuentra al principio de los videos un distanciamiento entre el enunciador hipermediático y el diegético. Este último es rebajado cómicamente y puesto en ridículo por el propietario de la cuenta. La complejidad radica en que, en lo diegético, no hay un personaje construido que permita diferenciarlo del hipermediático, pero tampoco hay una identificación plena ya que Dalia simula ser una *instagrammer* que realiza un tutorial, por ejemplo, aunque sin lograr una individualidad como tal. A su vez, en la diégesis, mediante recursos del enunciador mediático - pantalla en blanco y negro simulando *back stage* de esa producción -, el enunciador hipermediático irrumpe en la escena con un procedimiento humorístico. Ésto genera que, en el remate final, cuando la acción de Dalia es arruinada por sus hijos, se produzca una identificación entre enunciador hipermediático, diegético y enunciatario hipermediático que torne el régimen enunciativo a lo humorístico. Por ejemplo: en el sketch en que simula ser una *instagrammer* que realiza el tutorial para tender la cama, el enunciador diegético es rebajado por la forma de hablar y actuar - tono de voz y piruetas que hace para extender la sábana -, o por dejar ver su corpiño color rosa debajo del pijama. Como todo tutorial, enumera los pasos a seguir. En un momento, como se aprecia en la Figura IV, el enunciador mediático irrumpe a partir de efectos blanco y negro que simulan ser el detrás de escena o *blooper* con un título que dice “la peor le pongo a Seba” mientras forcejea con las almohadas mientras les pone la funda para llevarlas a la cama. Esa participación del mediático sirve para generar una identificación con el enunciatario que luego se completará al final del sketch cuando, una vez tendida la cama, los hijos lleguen corriendo, suban a ella, y la desarmen. A lo que Dalia, como enunciatadora hipermediática en confluencia con el diegético, dice con desilusión “acabo de hacer un tutorial”.



Figura IV

Ahora bien, ese remate tiene una doble función: la enunciativa como fue comentada y la narratológica. La segunda sirve para dilucidar el tipo de inadecuación predominante en la escena: la frustración por problemas de proporción por efectos divergentes. El tema articulador es el aburrimiento familiar y el video en su totalidad es descriptivo. La actante se propone realizar una acción, pero no llega a completarla por la interrupción de agentes externos, su familia. Al igual que con el tendido de la cama, ocurre cuando trata de divertir a los hijos y les propone saltar en la cama elástica. Todos saltan y, cuando es el turno de Dalia, los hijos comienzan a pedirle cosas o decir que es su turno no dejándola saltar a lo que ella les grita y les dice que se vayan, luego llorando se pregunta “¿cuándo termina la cuarentena?”.

Esta forma de figurar a la mujer, agobiada por el cuidado y responsabilidades maternas durante la cuarentena, se asemeja a como aparece en escena Jenny La Paraguaya - @waliturriaga-. La diferencia está en que ésta última trata de ocultar para el afuera todas las imperfecciones y miente sobre el comportamiento de sus hijos y marido durante el ASPO. La enunciadora diegética le grita a los hijos para que hagan la tarea del colegio y pelea con su marido para que los obligue a hacerla y en cambio éste se pone a ver televisión con ellos. Sin embargo, luego La Jenny envía un audio al grupo de madres y les dice que sus hijos ayudan en todas las tareas de la casa, están al día con lo escolar y que su preocupación es que no se diviertan lo suficiente.

Instagramers como @daliagutmann, @belulucius y @danilachepi eligen mostrar la maternidad como es día a día, con sus altibajos. En cambio, el personaje de @waliturriaga también expone la rutina en familia y encierro, pero las situaciones son exageradas, por ejemplo: cuando La Jenny le solicita a su esposo para que los hijos hagan la tarea, éste termina siendo un niño más: se pone a ver televisión con ellos, se hacen los dormidos cuando la madre los llama. Sin embargo, para el exterior simula tener una familia perfecta, como se comentó anteriormente, lo cual vuelve cómica la situación de la maternidad idealizada con los hijos perfectos.

Una madre que es hija:

Un caso particular y que se considera importante destacar en este modo de figurar de @laluchona_oficial, ya que no se asemeja al de los demás humoristas. En este caso se la figura como madre adolescente con preocupaciones de la edad pero, a la vez, aparece en su faceta de hija. En los sketch en que esta figuración es la principal, aparece La Luchona con su madre y siempre se suele mencionar a sus hijas. La progenitora de La Luchona es construida de forma similar a como ya se comentó lo hacen otros humoristas, con enojos y

frustración por el comportamiento de sus hijos pero, en este caso, el personaje porta mayor violencia.

La particularidad de la figuración de este humorista es que la denominación de su cuenta crea un horizonte de expectativas que luego no se condice con lo que se ve en los videos. El término luchona - de procedencia mexicana - se emplea como reconocimiento al esfuerzo de las madres jóvenes o adolescentes solteras que se hacen cargo de la crianza y mantenimiento económico de sus hijos, sin una figura paterna presente y que aporte con los gastos. En la reapropiación argentina, esta denominación se utiliza de forma despectiva. Se hace hincapié en que no cumple su rol social como madre sino que se prioriza ella como adolescente por sobre sus hijos. Para que la luchona exista como tal, es necesaria la construcción de dos agentes: uno por ausencia -figura paterna- y otro por presencia - abuela materna-. En el caso de @laluchona_oficial, el padre no aparece en escena el padre, pero sí existe en la diégesis a través del relato de la actante.

A nivel de la escena enunciativa, el enunciador hipermediático es el personaje, La Luchona, del cual no hay indicios sobre su correlación en la realidad. Es decir, es una cuenta fake a pesar de que el personaje sea antropomórfico y no sea un meme. La luchona es un personaje muy bien trabajado por parte del creador de la cuenta, construye un retrato de ese estereotipo, y mediante operaciones de lo cómico degradante, se ríe de él y lo ridiculiza. Lo que hace el enunciador hipermediático es degradar cómicamente al enunciador diegético que en la diégesis es una adolescente que quiere salir de fiesta o se alegra porque va a poder dormir hasta tarde por la suspensión de las clases de sus hijas por la pandemia. La figura de autoridad del hogar, encarnada por la mujer adulta - la abuela-, le reprocha a La Luchona ese deseo de salir todo el tiempo en vez de trabajar para mantener a sus hijas. Y es a través de los motivos - hacerse cargo de la crianza de los hijos y el sustento económico- que temáticamente rompe con el horizonte de expectativas. Unido ésto al análisis de la escena enunciativa, posicionan al enunciador diegético como objeto de burla. Entonces, a partir de esta ridiculización es que La Luchona, como enunciador hipermediático, se ríe del diegético rebajándolo. .

Este modo de figurar como madre adolescente no es un formato común en programas reideros, fundamentalmente nacionales. Esto quizá se deba a que siga siendo una temática que es tabú en Argentina. En términos de Todorov (1994), la sociedad provoca una penalización que se practica en el individuo mismo - autocensura - impidiéndole tratar ciertos temas tabú, como por ejemplo, la necrofilia, el incesto, amor de más de dos. Solo en la película "Cien veces no debo", dirigida por Alejandro Doria en 1990 se trabaja el abordaje de un embarazo adolescente desde lo cómico. El *film* plantea conflictos intrafamiliares en torno

a la noticia, la búsqueda constante por saber quién es el padre, dado que se desconoce la identidad de éste, y se proponen alternativas como el aborto o la adopción. Sin embargo, el personaje de Del Boca comparte ciertos rasgos con @laluchona_oficial: ambas poseen fuerte dependencia de los adultos del hogar, fundamentalmente en la toma de decisiones y acompañamiento en las etapas de la maternidad, en el caso de Del Boca de los personajes interpretados por Luis Brandoni y Norma Leandro y @laluchona_oficial de su madre - mujer experimentada en la crianza que aparece como agente externo encargado de regular la conducta de la actante-. Aunque el “Luchona” es un concepto que se popularizó en Argentina en los últimos 10 años para aludir al embarazo adolescente y la crianza monoparental, en “Cien veces no debo” se aborda el periodo de gestación de la adolescente, pero no las implicancias diarias que la maternidad conlleva. La brecha generacional se manifiesta en lo referido a la figura masculina progenitora. En tanto que, en el film uno de los conflictos narratológicos es la búsqueda de un padre o la necesidad de la presencia de uno, en las producciones reideras de la *instagramer* es necesario la ausencia del progenitor en su totalidad, no hay interés por el padre como alguien presente o que aporte económicamente, directamente hay un borramiento de la figura paterna.

8.1.3. La mujer caliente:

Esta figuración se construye a partir de actantes que hacen visible su deseo y/o abstinencia sexual dado el contacto cero con otras personas durante el ASPO. La mujer aparece en escena conectada al disfrute sexual pero saliéndose de los parámetros normales y llegando a tener una obsesión o adicción al punto tal que sus parejas -siempre hombres- no soportan tener tanto sexo, como es el caso de Darío Orsi con su novia. Este modo de ver y aludir a la mujer está presente de forma recurrente y como figuración principal en las producciones de @waliturriaga, @darioorsi y @martarresok_. En cambio, en el contenido subido por @juampigon, @tinchoo.ruiz y @pablitocastilloo dicha forma de figurar se presenta más esporádicamente o incluso como características de personajes secundarios.

Con una enunciación cómica donde el objeto de burla es esa mujer desesperada por tener relaciones sexuales, los humoristas producen sketches donde el personaje principal es exagerado, con acciones bruscas o que portan cierta violencia que denota abstinencia y los ridiculiza, como es el caso de Jenny La Paraguaya - personaje de @waliturriaga - y Sol, la novia de @darioorsi quien ya ni siquiera busca tener el consentimiento de su pareja. La fantasía sexual es también un recurrente en las puestas en escena. Jenny La Paraguaya incluso cuando recuerda “su primera vez” deja entrever en el discurso cómico prácticas cuestionables como seguir el acto sexual mientras la pareja está desmayada por la intensidad del momento. Este personaje es el más emblemático de la categoría: es una mujer en sus

cuarenta, con marido e hijos, que tiene abstinencia sexual y fantasea con otros hombres, especialmente jóvenes “veinte años menor que me haga recordar toda esa época de sexo desenfrenado con música de Bon Jovi de fondo”. Esos deseos y características aparecen mediante monólogos, canciones conocidas reversionadas con temática sexual o videos al estilo de “fin del mundo” sobre un virus llamado “cotorravirus” que ataca a personas como ella y cuyos síntomas son “fuertes secreciones felpúdicas, hemorragia de flujo, alta fiebre en la entrepierna, dificultad para respirar como si fueran gemidos involuntarios, tos de buscona y nostalgia de garganta profunda...”.

Una forma más moderada se puede ver en los videos de @pablitocastilloo y @tinchoo.ruiz. En estos humoristas, la mujer caliente aparece con puestas en escena que imitan Tik Toks o videollamadas con amigas en el caso del primero, y en el segundo, charlas telefónicas entre amigas aburridas en el aislamiento donde mencionan la necesidad de tener relaciones o simulan ser vivos de Instagram donde *bebotean*⁷ con sus seguidores. Cabe destacar que es en las producciones de @tinchoo.ruiz donde se muestra la ruptura de la cuarentena y, particularmente en uno de esos videos, hay un contraste entre el hombre al que la policía lo detiene por salir a comprar una Coca-Cola y la mujer cuya justificación es “yo solo quería ver a mi chongo, extraño el perreo”. En cuanto a @pablitocastilloo, el deseo sexual es mostrado como una característica más secundaria de su personaje - una adolescente que se podría catalogar como *milipill*⁸ -. Ésto lo hace a través de chistes con doble sentido mientras muestra la cola. Este cambio en la forma de aparecer en escena de la mujer se puede asociar al enunciatario ideal al que ambos humoristas construyen: un enunciatario joven, aun más, adolescente, que no tiene las preocupaciones del mundo adulto sino que es alguien a quien la pandemia viene solamente a arruinar o interrumpir su vida social - en estos videos no hay preocupación por los familiares o presencia de ellos, sino que siempre hay mención a los amigos o se realizan actividades como cortarse el pelo una misma o bailar Tik Toks-.

⁷ Verbo utilizado comúnmente por jóvenes que implica subir fotos o videos atractivos físicamente en las redes sociales con la finalidad de conseguir candidatos sexuales. Su adjetivación es beboteo. (Definición de elaboración propia)

⁸ Término despectivo proveniente de la conjunción de los dos nombres femeninos: Milagros y Pilar. Es utilizado para referirse a las adolescentes o jóvenes de nivel socioeconómico medio-alto que siguen las tendencias de moda de un estilo particular y buscan mostrarlo en las redes sociales así como también hacen visibles sus consumos costosos . También se las caracteriza por ser autorreferenciales y estar condicionadas por los mandatos de género. Es decir, se la considera una mujer superficial y con pensamientos banales y sin profundidad. (Definición de elaboración propia)



Figura V

La figura de la milipili, como tal, es un personaje que se trabaja desde hace un par de años con el humorista Julián Kartun como “Caro Pardiáco”. También se rastrean rasgos actitudinales descontracturados, muecas faciales y posturas corporales sensuales (como hacer puchero en cámara o insinuar una parte de su cuerpo) presentes en el personaje de Paola Argento - interpretado por Luisina Lopilato - en *Casados con Hijos*. Otro rasgo que comparte la adolescente de @pablitocastilloo y Paola es la ingenuidad y los pensamientos banales con que se construyen los personajes en la puesta de escena.

La mujer caliente abordada desde un régimen enunciativo del humor está presente de la mano de @martarresok_ que invitará al enunciatario cómplice a reírse de sí misma al no entrar en el jacuzzi para bañarse con sus chongos, o a reírse sobre la escasa cantidad de personas que le escriben. De esta forma corre el foco de mujer exagerada o desesperada debido a la abstinencia y lo hace de manera más sutil y en torno a un deseo sexual de un agente externo sobre ella, pero donde en realidad está proyectando sus ganas de tener relaciones en esa doble negación que permite el humor. Por ejemplo, aparece desnuda en el jacuzzi y habla de manera sensual: “me estoy bañando en el jacuzzi y no empiecen picarones ‘ay mar, dale, invitame’ ¡¿A dónde querés que te invite?! ¡No ves que soy gorda y de pedo entro sola!

Como se pudo ir detectando a lo largo de las síntesis de estos videos, en ellos hay un predominio de lo temático por sobre lo argumentativo. Incluso en la mayoría de ellos los agentes no tienen por objetivo el cumplimiento de una función sino que la escena se desarrolla de modo más descriptivo, como si fuera un retrato de la figura.

Las operaciones discursivas de la figuración de mujer caliente pueden asociarse al sketch Sambucetti dentro del programa Poné a Francella. En él aparece la señora De Roble - Florencia Peña- como jefa y Sambucetti - Guillermo Francella-, un contador empleado de ella. La estructura narrativa del sketch consiste en que cada vez que Sambucetti entra a la oficina de De Roble por una consulta, ella lo acosa a un punto tal que lo comienza a desvestirlo hasta que alguien irrumpe en la oficina. En algunas ocasiones, la señora De Roble confiesa soñar con Sambucetti, balbucear su nombre y que su marido le pregunte quién es “Sambu”. La fantasía y el nivel de excitación de De Roble pueden verse como condiciones de producción de los humoristas tratados en esta figuración. También Moni Argento de Casados con Hijos posee estas características de deseo sexual imparable que son mostradas a partir de movimientos corporales y cambios en el tono de voz que denotan abstinencia. Este modo de figurar ya estaba presente desde los inicios de los programas cómicos

A lo largo de la historia de la comedia argentina se registra una figuración de la mujer caliente que va de la mano con la seducción y de un rol pasivo, al revés de lo que se construye en los videos seleccionados. El foco en esos sketch está puesto en la mujer que sigue los cánones de belleza de la época - flaca, alta, vestida con minifalda o escotes que dejan ver su voluptuosidad y hasta corpiño- que, de forma inocente pero denotando deseo, seduce al hombre. A su vez, con ese objetivo, muchos de estos personajes agarran las manos de los hombres y las llevan a sus senos o se le acercan hasta estar pegados y provocar excitación colocándose como objeto sexualizado. Lo grotesco en esas modos de ver y aludir sigue estando presente en los humoristas hombres - @waliturriaga; @pablitocastillo; @juampigon - con pelucas, barba o pelos en brazos y piernas, mostrando partes del cuerpo, mal maquilladas, entre otros, que se remontan a personajes como La empleada Pública y Barbara don't worry de Gasalla, Violencia Rivas de Capusotto, por ejemplo.

Autosatisfacción:

Por otra parte, se observa una aparición de la masturbación en la mujer que en producciones reideras previas no existe. La irrupción en escena de estas figuras con juguetes sexuales, que hablen con naturalidad de la estimulación sexual propia o del consumo de pornografía con naturalidad es una ruptura importante. Tanto Jenny La Paraguaya como el personaje de @juampigon “Alessandra Teapoya, la sexópata” - que remite a la reconocida sexóloga puertorriqueña Alessandra Rampolla - hacen alusión a la masturbación femenina. Este último personaje aparece en escena con un juguete sexual con forma de pene. Nuevamente aparece esa adicción u obsesión sexual exagerada en la que le propone a Juampi atarse ella el juguete a la cintura y que él “se ponga en cuatro”. Pero ante la negativa de éste con cara de rechazo,

Alessandra irá al baño a “hacer un sexting” con su chongo con “*fotico y videico*⁹ bien pervertido”. Y agrega: “eso sí, voy a buscar otro juguete porque éste, con tantos días de encierro, va a quedar finito”. Incluso, el remate se da a través del chiste “yo acabo y te ayudo”, donde acabar porta el doble sentido por su acento puertorriqueño y usa “acabar” como es usual en otros países para decir terminar y el verbo acabar en referencia a llegar al orgasmo. Por su parte, Jenny La Paraguaya hará mención al recordar su primera vez teniendo sexo que se sentía una experta porque ya a los dieciocho años “tenía tanto porno acumulado en la cabeza y tanta automanoseada”. Es decir, hay una nueva forma de figurar más allá de lo que es la mujer caliente en la que esa mujer puede autosatisfacerse y no depender de un otro, históricamente hombre.

8.1.4. La mujer tóxica:

En sintonía con la figuración de la mujer caliente, la mujer tóxica se sale de los parámetros normales de los celos que se pueden experimentar en pareja y llega a una forma de ver y aludir a la mujer que es exagerada, hiperbolizada, donde esos celos llevan a una violencia de tipo psicológica con gritos y frases amenazantes a través de monólogos en los que el hombre tiene poca o nula participación. @waliturriaga, @laluchona_oficial y @tinchoo.ruiz son quienes modelan de esta forma a la mujer, quien incluso con una sola frase como “vos sabrás” le hace una escena de celos a su marido como es el caso de Jenny La Paraguaya con Juan Carlos.

En todos los casos las producciones pertenecen al régimen enunciativo de lo cómico, algunos a partir de la construcción de la escena y otros al degradar al enunciador diegético y ridiculizarlo vía la exageración. Esa toxicidad, o celos fuera de control, son característicos de Jenny La Paraguaya quien porta mucha violencia al hacerle planteos a Juan Carlos. En el siguiente ejemplo a partir de una conversación con su marido, Jenny comienza a subir el tono de voz con cada pregunta hasta perder el control y parecer una loca:

Juan Carlos: Jenny, mira que sos celosa y desconfiada...
Jenny: ay, pero por favor, ¿celosa y desconfiada yo? pero quién te mete todas esas cosas en la cabeza... ¿Quién fue? ¿Quién te mete todo eso en la cabeza? ¿Que fue la otra? ¿esa cachiperona, esa cachicalienta, esa fue? ¡Decime quién fue! Seguro que fue la otra con la que andas, decime ¿fue tu amante, verdad?

La verbosidad es clave en esta figuración ya que hace imparable el discurso de la mujer y al impedir que el hombre pueda intervenir. La Luchona, por ejemplo, al hacer su cuestionamiento tapa con su ataque de celos y violencia lo que le dice la otra persona cuando

⁹ Imita acento puertorriqueño

ella lo llama por videollamada para constatar dónde se encuentra pasando la cuarentena. O utiliza a sus hijas y les consulta cómo fue el día con su padre y la nueva novia para obtener información sobre ella e inmediatamente compararse si ella es más rubia o rubia teñida, si cocina bien o mal. Celos o toxicidad que lleva a un lugar de no importancia lo que le dicen sus hijas respecto a su día.

La aparición en escena de la tóxica poseída por los celos también es personificada por @tinchoo.ruiz con una mujer que incluso llega a revolearle ropa y luego una silla a su novio. Es decir, complementa la violencia verbal y psicológica con la física. Algo a destacar es que este personaje porta una ciclotimia propia de la violencia psicológica que el enunciador hipermediático plantea asociada a estar menstruando, ya que en la descripción del video escribe “cuando tu novia está en sus días”. Esos cambios de humor, que pasan de llanto y tristeza a cuestionamientos y gritos, a frases como “te amo, sos el amor de mi vida”, construyen la escena cómicamente al ver también en la diégesis al novio que se queda en silencio o hace acotaciones que logran enojar cada vez más a su pareja. A partir de la sospecha desenfrenada de infidelidad, el agente femenino distorsiona lo que él le está diciendo. Así, la mujer en escena se vuelve objeto de burla y es rebajada por el enunciador hipermediático en complicidad con el enunciatario hipermediático.

Ella: ¿A dónde querés salir hoy que te haces el bueno?

Novio: A ningún lado

Ella: ¿Por qué haces que tus amigos me manden mensajes para que salgamos? Te odio. Hoy no salís con tus amigos. Ay, ¡hacé lo que quieras! Ves que me calentas arriba pero no abajo, todo mal haces vos.

(hiato temporal entre una escena y otra)

Ella: Anoche soñé algo con vos boludo

Novio: ¿Qué cosa?

Ella: Que me engañabas (Novio se hace la señal de la cruz) ¿Quién es Diana?

Novio: no, fue el autocorrector era días no Diana

Ella: ah bueno, ya te iba a castrar jaja te amo amor

Novio: yo tambien

Ella: ¿no tenés nafta, no? si no vas a ver a esa Diana. Si no me querés andate, ahí tenés la puerta. Ay no te quiero, no te soporto, no me des besitos, no te hagas el cariñoso, salí.

En todas estas escenas predomina una inadecuación según Samaja de efectos concurrentes donde se lateraliza la causa. El foco está puesto en los planteos que hacen las mujeres a sus parejas hombres y no si efectivamente hay engaño por parte del otro. Esos planteos tienen como tema principal la infidelidad o presunto engaño y como temas articuladores, la desconfianza, la presencia de otra mujer en la vida de él, la rivalidad entre mujeres, el deseo sexual. La diégesis avanza a través del motivo de la monogamia. Las acciones y formas a través de las que se trabaja dicho tópico son: realizar videollamada para ver dónde se

encuentra la pareja, hablar verborragicamente con monólogos extensos y tirar miradas acusadoras o revolear ropa o sillas a la pareja.

En las producciones reideras nacionales no se encuentra una figuración tal como fue descrita la mujer tóxica. Sin embargo, se pueden rastrear algunas características que pueden considerarse condiciones productivas de este modo de aparecer en escena. En lo previo, la mujer que desconfía del marido o cuestiona su paradero puede encontrarse en sketch como Abelardo en Poné a Francella, por ejemplo. Sin embargo no es propiamente una mujer celosa o, en este caso tóxica, sino más bien desconfiada fundamentado en que su marido se ausenta por largas horas con excusas que no llegarían a justificar su paradero. En este tipo de producciones el foco está especialmente en el hombre quien va en busca de una joven que no es su esposa, y su pareja, que al principio no desconfía de la infidelidad pero luego sí, queda relegada a un segundo plano en donde su función es frustrar el cumplimiento del objetivo de su marido, aunque sin saberlo. Por otra parte, en cuanto a la violencia de los personajes más allá de los celos, puede encontrarse gritos y monólogos fervientes en Maria Elena Fuseneco de Casados con Hijos o en Violencia Rivas de Capusotto.

8.2. Figuraciones propias del Disaster Humor:

Las figuraciones a continuación se enmarcan en el tipo de reidero que se denomina “Disaster Humor”. Según Christie Davies (2003), una de las causas que aparece en las condiciones de producción de este fenómeno es “la mostración repetitiva de las imágenes de las tragedias y su tratamiento sensacionalista y moralizante sería lo que provoca que los espectadores generen chistes” (Fratlicelli 2023, p. 132). Dado que esta tesina se enmarca en el periodo del comienzo de la emergencia sanitaria por covid-19 en Argentina, resulta importante tomar como punto de partida la sobreproducción discursiva de dicho acontecimiento, para luego dimensionar su reapropiación como fenómeno reidero. Días previos al comienzo de la cuarentena, la cobertura 24/7 de las agendas mediáticas de los medios y las redes sociales – en tanto producción institucionalizada y amateur –privilegia el avance del virus y sus consecuencias como temática principal. Mientras que este tipo de contenido prima en los dispositivos tradicionales, como la televisión y los diarios, en redes sociales el tratamiento que se le da al contenido es más diverso. El contexto de emergencia sanitaria habilita dos procesos: la digitalización de la vida cotidiana y la viralización de la comunicación (Bitonte.M y Gurevich.A p. 153 2022). Las redes sociales se prestan al servicio del aislamiento, enfatizan que el contagio del virus es físico y es por ello que promueven el contacto social a partir de dicho soporte. En cuanto a la producción reidera, considerada alternativa, se construyen figuras que refieren a la mujer en prácticas equivalentes, antagónicas e invisibilizadas acerca

de la situación de aislamiento social y preventivo obligatorio. Dichas construcciones se producen dentro del Disaster Humor, como componente del humor hipermediatizado:

“Estas observaciones nos demuestran que la regulación de lo reidero en las redes sociales no es equiparable a la de los medios de comunicación masiva porque las censuras institucionales son más blandas, se producen posteriormente a la producción y son ineficientes, lo que hace que el disaster humor aparezca tempranamente como lo hace en la oralidad.” (Fratlicelli, 2023 p.133)

Uno de los campos semánticos en que se enmarca el abordaje del covid-19 es a través de los problemas de confinamiento que aparece según la tipología reconstruida por Fratlicelli (2023) de la siguiente manera:

“El acopio exagerado por temor al desabastecimiento (especialmente de papel higiénico), la difícil convivencia familiar, las complicaciones del trabajo en la casa, la acumulación de tareas domésticas y laborales, el aumento de peso, el aburrimiento, los problemas psicológicos por la soledad, la ineficiente educación a distancia” (p. 136)

Otro abordaje se realizará a través de los cuidados preventivos, ya sea didáctico o no, e involucra prácticas sanitarias como: “ridiculizaciones del lavado de manos, el distanciamiento social, el uso del barbijo y demás medidas sanitarias” (Fratlicelli, 2023, p. 136), y de la muerte por covid-19 que abarca también el miedo al contagio y sus síntomas.

8.2.1. La mujer catastrófica:

La característica de este modo de figurar alude a las consecuencias que genera el comienzo del ASPO en el país. Durante el periodo estudiado, los humoristas suelen representar a mujeres que realizan múltiples actividades, dentro de las cuales se requiere que salgan de sus casas o que deseen salir de las mismas. El modo de presentación de las escenas concuerda en que existe una suerte de psicosis colectiva en la que hasta la mínima actividad en el exterior representa peligro. Para dar cuenta de esta figura, se agrupó la producción de dos humoristas que elaboraron videos con esta temática: @nataliacarulias y @daliagutmann. Ambas son productoras de stand up y pertenecen al primer grupo mencionado, también hacen teatro y realizan colaboraciones entre sus cuentas.

En el caso de @nataliacarulias, la productora de contenido elige el miedo al contagio por covid-19 como temática principal al explotar los futuros posibles como la transmisión del virus dentro del grupo familiar. La misma publica periódicamente videos en los que habla acerca de la odisea que implica salir del hogar, sumado al desabastecimiento de los proveedores de insumos necesarios. Los motivos se presentan a través de los cuidados preventivos recomendados por las instituciones sanitarias y se repiten de la siguiente manera: “Esto es muy delicado, ya lo sabemos. Tenemos que cuidarnos entre todos. No tenemos que salir de casa. Lo menos posible, solo para ir a comprar. Ir a comprar. La menos cantidad de veces posible”; “Está claro que hay que salir lo mínimo posible. Tengo todo en la cabeza, lo que necesito para salir una sola vez. ¡Vamos!”, “¡Me toqué la cara y toqué la bolsa! ¡Nos vamos a morir todos!”.

El problema de proporción es el de la frustración que, en términos de Samaja (en prensa), comienza con la realización de una causa, pero en la misma descuida factores secundarios que, a la larga, terminan siendo importantes. A Natalia se le presenta un problema contingente o imprevisto a la hora de realizar las compras en el supermercado. Al regresar a su hogar y haber comprado -causa principal-, Carulias entra en crisis por tocarse accidentalmente el rostro sin haberse higienizado previamente -causa secundaria pero que termina siendo la principal-.

Carulias produce contenido desde el régimen de lo cómico, pero posee procedimientos humorísticos. Su estrategia se encabalga en el humor porque construye un enunciador hipermediático que sabe del miedo a morir por el virus y, a nivel del enunciador diegético, se autodegrada al conocer la exagerada paranoia de la actante, la misma se ve reforzada en las intervenciones que realiza el enunciador mediático, a través de frases como: “Fundamental el de cowboy” - al hacer referencia a la forma de vestir empleada para ir al supermercado -; “ Quemá la ropa” - cuando la actante comienza a desvestirse-.



Figura VI

En cuanto a condiciones de producción, apunta a hacer *storytelling* en confinamiento, a través de un video testimonio comenta su rutina como si fuese el fin del mundo, un recurso utilizado en películas apocalípticas. El remate aparece cuando la actante se encuentra frustrada por algún error de procedimiento cometido, como tocarse la cara después de haber realizado las compras en el supermercado. Asimismo, en otro video, titulado “Operación Chino” - en referencia a la película Misión Imposible, recurso al que recurre con el empleo de la cortina musical utilizado en el *film*- muestra los artilugios que hay que hacer, en cuanto a vestirse y desvestirse correctamente cuando le toca ir al supermercado. En vez de poseer armas o instrumentos detectivescos, Carulias saca de su cartera productos de limpieza y los emplea para tener el mínimo contacto con las superficies exteriores. Por otra parte, otras producciones a las que puede asociarse la forma en que es figurada la mujer es, en los videos de Natalia Carulias con su pánico y estrés desmedido, al personaje interpretado por Antonio Gasalla, Esther Estrés y al famoso músico, Peter Panic, interpretado por Peter Capusotto. Ambas formas abordan la paranoia desde el extremo, con desconfianza, inseguridad, angustia y miedo irracional hacia lo que sucede en la sociedad y en el interior de los círculos íntimos.

Por su parte, @daliagutmann produce contenido de régimen cómico en donde el enunciador diegético es el objeto de burla. Es ridiculizado mediante un optimismo exagerado por el tono de voz y por agradecer la existencia de objetos en este mundo, por ejemplo, un matafuegos. Esta *instagramer* se encuentra en esta categoría por hiperbolizar lo catastrófico y llegar al punto tal de empezar a apreciar la vida.

En cuanto a lo narratológico, predomina el retrato por sobre el relato, por lo que no hay inadecuación en términos de Samaja. Solo existen descripciones banales y el agente no tiene una función en sí más que apreciar la vida y comunicarla. El exceso de optimismo ante situaciones trágicas puede asociarse a figuras televisivas como: Claudio María Domínguez o, en redes sociales, Nati Franz. Por su parte, el modo de vestir y de ver la vida, la importancia en los objetos inanimados, la falta de interés de su pareja y los movimientos corporales de Dalia Gutmann pueden asociarse al personaje de Moni Argento en Casados con Hijos.

8.2.2. La mujer que concientiza:

Otra de las formas de figurar a la mujer durante el periodo estudiado es la de la mujer preocupada por lo que está pasando en el mundo real y busca concientizar sobre el tema. Se centra en la categoría de cuidados preventivos dentro del Disaster Humor. A través de canciones reversionadas mayormente, o escenas risibles pero que oscilan con el discurso serio a partir de frases como “quédate en casa” o “al virus lo combatimos quedándonos en

casa”, se busca ser como una especie de embajadora o influencer de las medidas que rigen en ese momento para evitar el contagio.

Entre los humoristas que adoptan el rol de portadoras de esos mensajes se encuentra @laluchona_oficial con mayor frecuencia, y con pocas producciones pero con un pedido similar @waliturriaga y @belulucius. Ésta última con una reversión de la canción “Ahora te puedes marchar” de Luis Miguel en la que dice, junto con su hermana y madre: “si viniste de viaje y querés salir; quedate en tu casa no podés venir; el coronavirus podés transmitir; quedate en cuarentena no te hagas el gil”.

En el caso de @waliturriaga, en una identidad entre el enunciador hipermediático y diegético, pide a su enunciatario que se quede en casa pero su discurso oscila entre lo serio y lo risible al realizar argumentaciones que en algunos casos son rematadas con chistes. Ejemplo de esto es cuando Jenny dice que hay que cumplir el aislamiento pero afirma que entiende lo que eso cuesta porque ella tampoco soporta a su marido. De esta forma busca identificación y concientización con su enunciatario ideal - la mujer que no soporta a su esposo durante la cuarentena- mediante un chiste que la coloca en una situación de empatía para con sus seguidores.

Por su parte, en las producciones de @laluchona_oficial también hay un vaivén entre lo serio y lo risible ya que la enunciación seria es irrumpida o rematada por chistes cómicos que rebajan al enunciatario. El enunciador diegético se dirige directamente a través de pronombres personales de la segunda persona del singular y, a través de chistes con insultos lo rebaja.

Este modo de figurar es a través de descripciones del contexto de pandemia en el cual los humoristas @belulucius y @waliturriaga refuerzan mediante discursos pedagógicos reideros los recaudos sanitarios. En estos se busca explicar información al respecto y justificaciones acordes con las peticiones solicitadas. En cambio, el discurso construido por la @laluchona_oficial apunta a influir en el comportamiento a través de la manipulación con insultos en chistes cómicos que varían según las producciones: mujer a la que le gritan “cornuda” por romper la cuarentena, hombre que le hace caso a su mujer - coloquialmente denominado “pollera” o “pollerudo” - y hombre al que su mujer engaña. El siguiente caso es un ejemplo de esto último: “Ey vos, ¿vos querés saber con quién te *guampea* tu mujer o no? Ahora tenés un método: quedate en tu casa”

8.2.3. La mujer aburrida:

La figuración de la mujer aburrida utiliza el confinamiento como el causante principal del aburrimiento, no depende de una actividad en particular sino que existe por el conjunto de actividades a realizar con el fin de combatir el aburrimiento. En este modo de figurar no se encuentran inadecuaciones reideras en el plano narratológico ya que las acciones operan en un plano más descriptivo y no funcional. En ella se trabaja la productividad e improductividad, la hiperactividad, la pérdida de tiempo, la elaboración de quehaceres domésticos o realización de actividad física, entre otros. El eje central de esta figuración es realizar alguna actividad en cuarentena, pero la misma no afecta el orden de los motivos. Los recursos empleados por los humoristas son variados: tutoriales, storytelling, reuniones de autoayuda, musicales, lectura de diarios íntimos, entre otros. Este modo de figurar está presente en la mayoría de los humoristas, entre ellos se destacan las cuentas de: @belulucius, @mguinzburg, @martarresok_; @juampigon; @tinchoo.ruiz; @connieballarini; @nataliacarulias; @daliagutmann; @pablitocastilloo.

Mujer fitness

Durante el periodo seleccionado, tres influencers realizan ejercicio durante el confinamiento, solo que a través de herramientas diferentes. Mientras que dos de ellas - @belulucius y @martarresok_ - ponen en escena una parte de su cuerpo como protagonista de la actividad, los senos, la tercera - @laluchona_oficial - solo se graba de cuerpo entero.

El régimen enunciativo utilizado por @belulucius es humorístico con procedimiento cómico. Ella es filmada por su esposo mientras realiza ejercicios de cardio. El procedimiento cómico se ve en la sexualización de la construcción del video en el nivel diegético. El actante masculino convierte a la humorista en objeto reidero del discurso, degradado por sus movimientos bruscos. Mientras graba a la actante desde múltiples planos, él entona el estribillo de la canción “Diosa” de Los Auténticos Decadentes, el cual hace referencia a los pechos de ella. Al ritmo de “Tus pechos bambolean como tormenta tropical”, hace gesticulaciones bucales de índole sexual en compás del tiempo de trote de la actora. Si bien el tipo de plano cambia, todas las tomas tienen por objetivo enfocar cómo rebotan los senos de la humorista mientras ella trota, salta y hace lagartijas. Sin embargo, a nivel hipermediático se realiza una enunciación humorística debido a la coincidencia o identificación de la enunciativa hipermediática con la diegética, lo cual habilitan un desdoblamiento que invita al enunciatario a reírse de y con ella.

Por su parte, el régimen enunciativo de @martarresok_ es cómico. Ella se posiciona como la bromista y se encarga de parodiar a la actriz mexicana, @barbaraderegil la cual se volvió viral en la red social tik tok por su "Rutina para sonreír". En la misma, la actriz realiza actividad física - en confinamiento - con un espíritu extremadamente optimista para los hechos que estaban aconteciendo. @martarresok_ toma este video como intertexto de su producción. El mecanismo por el cual lo trabaja es a través de pantalla dividida, del lado izquierdo se sitúa Tarres y, del lado derecho, De Regil. La propietaria de la cuenta sigue cada una de las indicaciones con movimientos exagerados y, por momentos, gesticula con la cara a cada una de las indicaciones del video. Si la De Regil solicita que sonría, la influencer lo hace, pero de manera horrorizada. La parodia llega al extremo en el que @martarresok_ introduce una dona en su boca y sonríe aún más pero por satisfacción a la comida. Al igual que Lucius, elige mostrar el movimiento brusco de los senos con el salto por el ejercicio, pero lo hace con movimientos intencionales y dándose latigazos con la toalla en su espalda. Por último, @laluchona_oficial comparte el video en que hace Zumba. Sin embargo, la disposición del espacio y las luces de colores imitan ser las de un lugar de baile. La música que suena de fondo es "Tusa" - unas de las canciones más escuchadas en el verano 2020-.



Figura VII

Mujer cantante

También otra figuración que se desprende del aburrimiento es la de la mujer cantante. Si bien esta forma de figurar se emplea a modo de concientización de los cuidados preventivos, también fue empleado para visibilizar el aburrimiento o las tareas rutinarias del hogar. El régimen enunciativo que predomina en esta figuración es el humorístico, dado que el *instagrammer* invita al enunciatario a reírse de sí mismo, a sentirse identificado con las

actividades a realizar y a pregonar por el modo en el que se transita la cuarentena en el hogar. @belulucius realiza tareas rutinarias con reversión de la canción “La macarena” como barrer, ordenar la ropa, planchar, cocinar, entre otras actividades diarias. @waliturriaga modifica la letra del tema “Sin pijama” de Becky G y Natti Natasha, adaptando la obra a la vestimenta adecuada para estar de entrecasa en la cuarentena: “La tengo clara, estoy encerrada en casa, paso esta cuarentena en pijama, en pijama”.

Como condiciones productivas se puede remontar a Les Luthiers, Peligro Sin Codificar, Peter Capusotto y sus videos y VideoMatch en los cuales las reversiones de las canciones fueron muy utilizadas en las producciones reideras para tratar distintos temas.

Mujer chismosa

Otra forma de combatir el aburrimiento es a través de los chismes, el recurso empleado por @waliturriaga y @laluchona_oficial, @tinchoo.ruiz es a través de las llamadas telefónicas, mientras que algunos de los humoristas emplean el recurso de la videollamada. Por su parte, @pablitocastiloo realiza *trends* de Tik Tok e historias de Instagram, retratando su *timeline* en cuarentena, justamente este enunciador es aquél perteneciente al grupo cuyo enunciario ideal son los espectadores juveniles.

Retomando formatos previos

Otras humoristas aprovecharon para retomar formatos anteriores y adaptarlos a la cuarentena. Por ejemplo, @daliagutmann realiza un video de “Dalia catadora de baño” en el baño de su casa. “Espero pronto poder conocer tu baño, y que termine esta cuarentena que estemos vivos todos”. El régimen enunciativo de este video es cómico porque hay una búsqueda de convertirse en un blanco risible. Sin embargo, el procedimiento es humorístico porque en realidad hay una identificación entre el enunciador hipermediático y el diegético, y el diegético realiza una operación humorística (expone que es obsesiva, que su baño está algo sucio, y todas situaciones penosas de las que toma distancia mediante el rebajamiento risible), pero esa operación humorística no construye una enunciación humorística. Por su parte, @mginzburg, se propuso escribir un diario en cuarentena y leerlo todos los días, como lo hacía previamente con su Diario del '94. El régimen enunciativo es humorístico, pero con tintes nostálgicos. Malena se propone contar su día a día desde su propia perspectiva, pero desde el neo humor. Las operaciones que realiza son similares a las del humorista Alberto Olmedo, Fraticelli (2013) las describe de la siguiente forma:

Olmedo, por ejemplo, suele presentarse como un hombre común, esforzado, que trabajaba de actor y tiene que batallar con los problemas que surgen en la vida. Sus comentarios suelen ser melancólicos y, cuando ya parece deprimido y desesperanzado, hace algún chiste burlándose de sí mismo. (...) En esos momentos surge el chiste humorístico. Se construye un enunciatario-espectador que se identifica con el capo cómico en tanto integrantes sufrientes de la clase media trabajadora que logran obtener placer burlándose de su penosa situación. p.17

8.3. Principio de figuraciones:

En este apartado se encuentran principios de figuración que, dada su poca repetición en la cuenta de los humoristas o por no encontrar semejantes en otras cuentas, no fueron tomadas como figuraciones en sí tal como ya fueron presentadas.

Como parte de este agrupado se encuentra @laluchona_oficial en la modalidad de bufón dentro del régimen de lo cómico. Aquí la mujer aparece contra los políticos y no está asociada al hecho de ser mujer. En ese sketch en particular, La Luchona le dice por llamada telefónica lo que todo ciudadano querría decirle a la diputada que incumplió la cuarentena. Videos de esta índole no fueron encontrados en todo el corpus con la excepción de un solo video de @waliturriaga en donde realiza una crítica al presidente por no pensar en las mujeres cuando extiende la cuarentena, ya que son ellas las que tienen que soportar a sus maridos en la casa pero como él en su día a día tiene muchas reuniones no lo ve porque a Fabiola no le pasa. Entonces, la mujer como bufón en cuanto a medidas de la cuarentena no existe como una repetición que permita detectar un modo de ver y aludir de la mujer en escena. Podría asociarse a la figuración de mujer contestataria, pero se decidió no hacerlo ya que a nivel hipermediático los enunciadores no son asociados con esta figuración sino que predominan otras que construyen el perfil hipermediático del humorista. Como sostiene Fraticelli (2023):

“Una diferencia fundamental entre ambos es que mientras el Enunciador Hipermediático construye un horizonte de expectativas en el intercambio, el Enunciador Mediático puede variar en cada publicación. Así, por ejemplo, un *instagramer* puede constituirse en un Enunciador Hipermediático risible porque publica frecuentemente videos cómicos, pero ser un Enunciador Mediático serio en una publicación donde llora la pérdida de un ser querido”. (p. 32).

Otro caso similar pero con respecto a la mujer madre es el de @connieballerini y @nataliacarulias. Las humoristas realizan un video juntas de “Escuela para mamás” en donde Natalia le da consejos de crianza para el “hijo” de Connie, su perro. Es una parodia a la escuela virtual. No se considera una figuración en sí porque hay un solo video y en ningún otro caso se le da trato de humanos a los perros u otros animales.

Por otra parte, en las producciones de @tinchoo.ruiz aparecen en escena o se mencionan personajes que rompen la cuarentena, no por estar en contra de las medidas sino por querer socializar. Éstos salen a bailar o a tener encuentros sexuales. Esta mención o breve aparición en escena se relevó en muy pocos videos y del mismo humorista siempre, por lo que se determinó que no constituye un modo de figurar de la mujer al mismo nivel que, por ejemplo, la mujer tóxica o caliente, pero sí importante de comentar ya que la ruptura del ASPO fue un acontecimiento importante a nivel social.

Finalmente, agrupadas bajo el tema del romance, se encuentran dos videos de diferentes humoristas que se consideran relevantes por incluso ser idénticos en cuanto a tema articulador y motivos. Éstos son el video de @darioorsi y el de @connieballarini, cuyo tema articulador es la cita en cuarentena y sus motivos el uso del papel higiénico como servilleta y el inodoro como mesa, entre otros. A su vez, @daliagutmann con el objetivo de revivir la pasión en la pareja, da tips o consejos donde siempre Sebastián la contradice o la deja como objeto de burla.

9. Conclusiones:

A lo largo del análisis, y teniendo en cuenta los objetivos y preguntas que guiaron esta investigación, se llegó a distintas conclusiones concernientes a los modos de figurar de la mujer durante el período del 11 al 31 de marzo de 2020.

En primer lugar, la misma figuración es construída desde los dos regímenes enunciativos reideros. En algunas producciones operaron en distintos niveles de la escena enunciativa tanto lo cómico como el humor - denominadas Con Procedimiento (mixtos) - y, en otras, hubo un predominio de un solo régimen. Como se observa en el Gráfico VI, la mayoría de los videos relevados fueron cómicos - 97 publicaciones -, pero hubo presencia de lo humorístico – 24 publicaciones - .

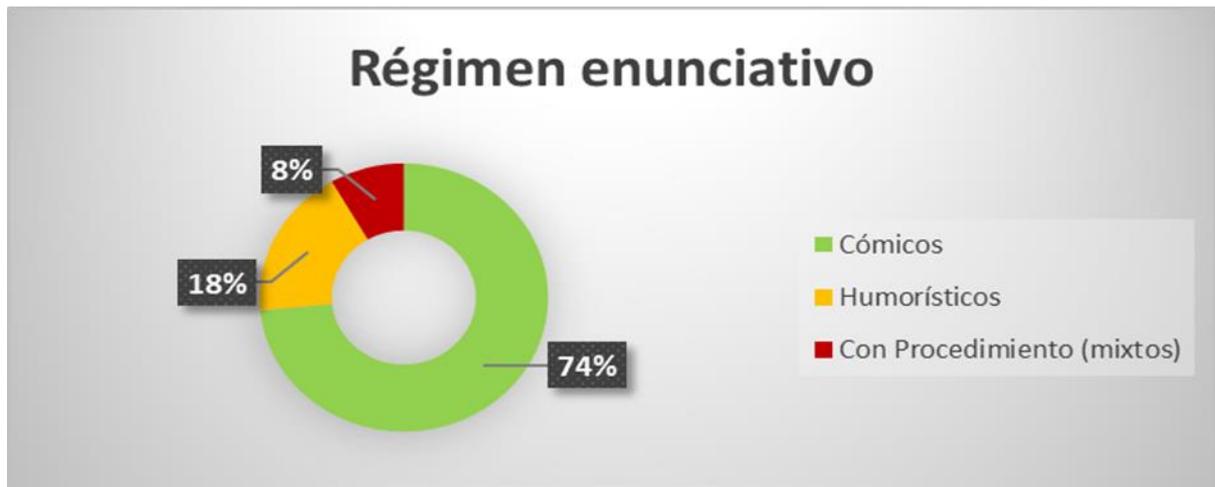


Gráfico VI. Régimen enunciativo.

Elaboración propia

En cuanto a los humoristas, sólo uno de ellos es cuenta fake - @laluchona_oficial- ya que el enunciador hipermediático no existe por fuera de las redes sociales. Luego, hay humoristas que aparecen como “ellos mismos”, es decir hay una identidad entre enunciador hipermediático y diegético - y otros que desarrollan personajes - no hay identidad-. Estos últimos, en el nivel diegético, suelen mostrar el día a día de sus creaciones. El caso de @mguinzburg se considera una excepción ya que también muestra su rutina con la lectura de sus diarios. A su vez, ella y @malepichot, producen contenido en serie, es decir, como una continuación por capítulos. La primera retoma un formato previo “Diario del ‘94”, y la segunda, crea un nuevo sketch, “#LaPande”. El resto de los humoristas no tienen continuidad temática y de formato en sus producciones.

De modo general, se detalla en el Gráfico VII la incidencia de cada figuración. Para ello se contempla la totalidad de los videos que remiten a los modos de ver y aludir de la mujer analizados en este estudio. Se observa que la mujer aburrida, figuración propia del disaster humor, fue la que mayor producción tuvo en el período seleccionado.

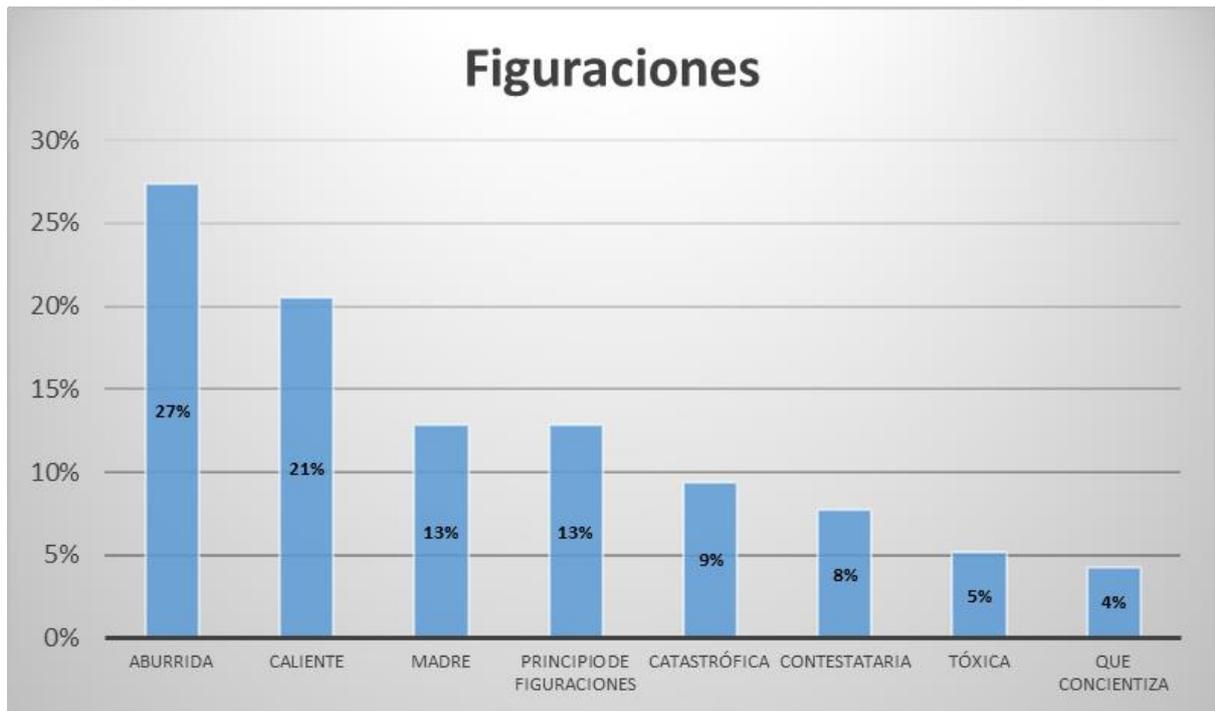


Gráfico VII. Figuraciones.

Elaboración propia

En lo que respecta al análisis de la escena enunciativa, se pormenoriza en el Gráfico VIII, como complemento de los anteriores, la distribución y predominancia de las figuraciones por régimen. Como fue analizado en el apartado correspondiente, se observa que el régimen cómico fue utilizado para reforzar los estereotipos y mandatos sociales. Las producciones son acompañadas por chistes cómicos o parodias. En muchas de ellas, se visibilizan tareas históricamente asignadas a la mujer pero no construyen una narrativa de cuestionamiento. El uso del humor en las producciones reideras ayuda en la visibilización de roles y tareas pero se queda en la empatía como proceso de identificación -como se explicará en los párrafos siguientes - como es el caso de las figuraciones propias del disaster humor - aburrida, catastrófica y que concientiza-. Por otra parte, como se observa en el gráfico, en la mujer contestataria, la mitad de los videos son mixtos, es decir, los regímenes de lo cómico y el humor operan ambos con fuerza en distintos niveles de la escena enunciativa. En ellos se detectó el uso de la sátira como procedimiento de lo cómico degradante para cuestionar los mandatos de género establecidos. Quienes lo utilizan son los *instagramers* @droganacional y @malepichot que producen contenido de nicho y realizan lo que se denomina “humor de colectivo”.

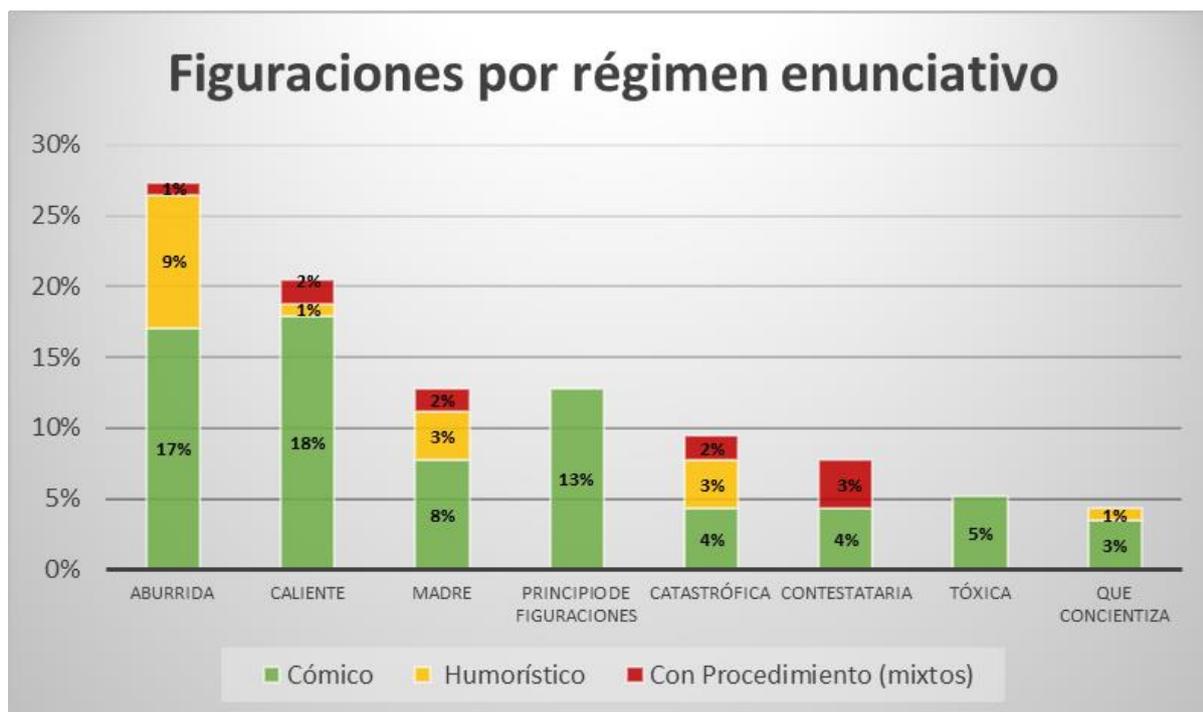


Gráfico VIII. Figuraciones por régimen enunciativo.

Elaboración propia

Se esperaba que, dada la baja regulación institucional en redes sociales, el contenido reidero pusiera en debate la figura de la mujer construida históricamente por los medios masivos. Sin embargo, la mayoría de los productores de contenido de las cuentas seleccionadas optan por recrear las reglas institucionales de lo reidero televisivo en sus videos. La mujer que aparece en escena persigue, desmedidamente, el canon de belleza impuesto por la sociedad, aunque el resultado siempre sea errático. Sin ir más lejos, la fisonomía grotesca por parte de los humoristas hombres refuerza la construcción de los personajes como objetos de burla, a partir del uso de pelucas despeinadas, la panza al aire, los pelos, la barba, los movimientos exagerados, los cambios en el tono de voz como recurso. También emplean como características de su personalidad marcados cambios en los estados de ánimo vinculados a trastornos mentales, históricamente asociados al sexo femenino, como la histeria, la ciclotimia, la bipolaridad y la esquizofrenia. Todos estos mecanismos, terminan por reproducir el modo de ver y aludir a la mujeres que se instaló en las producciones en la mediatización, como la figura de la mujer caliente. En esta última, como así también en la mujer tóxica, predomina ampliamente un tratamiento desde lo cómico degradante.

No sucede esto en las figuras abordadas desde el régimen del humor. De las figuraciones generales, cobra protagonismo la mujer madre porque la identificación con el enunciatario ideal recae en el vínculo materno. La empatía opera en las tareas asignadas a los cuidados de otras personas y el mantenimiento del hogar como así también en las emociones

expresadas: irritación, cansancio, angustia, miedo. En cambio, las figuraciones del disaster humor abordadas desde el régimen del humor, como la aburrida y la catastrófica, invitan a reírse de sí mismas creando una identificación con su enunciario ideal por la situación de confinamiento compartida. Son mujeres que realizan ejercicio, cantan, llaman a las amigas o algún familiar por no saber qué hacer, se asustan cuando tienen que salir a hacer las compras ante la posibilidad de contagio. Abordan el aislamiento obligatorio desde un lado más empático, ponen en escena vivencias compartidas.

En el orden de lo temático, hay figuraciones en donde predomina lo descriptivo en el relato, pero los actantes no completan ninguna acción. Hay retrato de los agentes aunque no hay desenlace narratológico, lo que implica que no exista inadecuación. Estas producciones sirven para caracterizar los modismos actitudinales presentes en las figuraciones, como telón de fondo de la personalidad que construye cada intérprete. Ello, sumado a las producciones en donde sí hay argumentación/acto narrativo, construye la figuración.

Las acciones que realiza la mujer y las tareas asignadas son siempre las del ámbito doméstico: limpieza, crianza, abastecimiento de suministros, entre otros. En ninguna producción se realizan otras tareas como hacer *home office*, ni tampoco las mujeres figuradas aparecen como personal esencial o profesionales. Por otra parte, la asistencia de los agentes es variada. En el caso de los hijos, son representaciones que demandan atención constante, tiene hiperactividad por el aburrimiento y desinterés en las tareas escolares y del hogar. El agente esposo/padre se construye como indiferente en los quehaceres y en cuidados parentales. En el caso de Sebastian Wainraich, esposo de Dalia Gutmann, tiene falta de voluntad pero posee autoridad dentro del hogar. En cambio, Juan Carlos, esposo de La Jenny, emula ser un hijo más y es plenamente sumiso. Estos agentes externos que conviven con la figura principal terminan por frustrar las acciones de esas madres. El rol del novio está subordinado a los deseos sexuales e inseguridades de las figuras objeto de esta tesina. En el caso en el que aparece la abuela la asistencia es total, regula la conducta de la figura principal constantemente. En el orden de los motivos, la figura mujer es interpelada para cumplir con el rol social establecido en los distintos papeles, sin un cuestionamiento previo, salvo los casos que fueron nombrados anteriormente. En la mayoría de los casos, aparece con el único fin de ser mujer, novia, madre. Excepto en aquéllos que es empleado como recurso de cuestionamiento. También exigencias asociadas a estos roles son la productividad, la realización de las tareas de la casa y el abastecimiento, y el cuidado y entretenimiento de los hijos. Otros motivos también presentes que modelan a la figura son la monogamia, el ideal belleza y hegemonía corporal.

Por otra parte, como fue mencionado, la producción reidera se enmarca en el Disaster Humor. En el periodo abarcado por el estudio, se construyen figuraciones propias de este tipo reidero y temático - la catastrófica, la que concientiza y la aburrida - pero, a la vez, otras más generales y con existencia previa no dependientes de una catástrofe - la contestataria, la madre, la caliente y la tóxica-. Sin embargo, en las figuraciones generales hay mención del virus y el ASPO, aunque no como temática principal.

Ahora bien, no todos los humoristas tratan estos temas, pero sí hay una mención al menos como forma de concientización. Es decir, a nivel hipermediático todos los humoristas utilizan el hashtag #quedateencasa o #yomequedoencasa a modo de embajadores de la salud o influencers para con sus enunciatarios, lo que no implica que a nivel diegético la figuración predominante en cuestión sea la de mujer que concientiza. El hashtag es una herramienta adoptada por los humoristas y no modifica el régimen enunciativo de los videos. En las figuraciones de anti cuarentena y aburrida que, como se vio se quejan de la cuarentena y quieren que termine, hay también un uso del #quedateentucasa. En cambio, en las figuraciones propias del Disaster Humor, los temas predominantes son del orden de los problemas del confinamiento, los cuidados preventivos y el miedo a la muerte o al contagio.

Por otra parte, se esperaba que el Disaster Humor se encontrara en humoristas que produjeran humor de colectivo no ligado a cuidados preventivos ni a problemas del confinamiento sino sobre el miedo a la muerte por covid-19 o que versaran sobre la suba de contagios de forma políticamente incorrecta. Más bien se advierten enunciaciones de tipo pedagógicas al respecto pero no una mención explícita sobre la muerte o la suba de contagios.

En cuestiones más generales, los humoristas que son nativos digitales, producen figuraciones que apelan a un enunciatario ideal adolescente o de mediana adultez. En estos casos aparecen construcciones mediáticas que refuerzan conductas asociadas a los adolescentes (hacen trends de tik tok, emulan ser un influencer, quieren salir a bailar, rompen la cuarentena). Por otro lado, los humoristas mayores figuran de otra forma: son madres, hijas, novias y esposas, hacen las tareas diarias de la casa. Por último, solo la cuenta de @laluchona_oficial es considerada un caso border ya que a nivel diegético oscila entre los roles de ser madre y ser hija y rompe con el horizonte de expectativas que plantea desde el nombre de su cuenta para ridiculizar ese estereotipo. Es una eterna adolescente con preocupaciones de esa edad, pero que a la vez es madre que relega a sus hijas a un segundo plano.

Otro punto a destacar, como se mostró previamente, figuraciones como la Mili Pili, la Luchona y la Tóxica poseen su correlato en el humor mediatizado. La acepción a dicha terminología

es novedosa por la reclasificación de estereotipos femeninos que engloba en una sola categoría. Estas maneras de ver y aludir son empleadas por la generación millennial/centennial para adjudicar cualidades físicas y actitudinales a personas, de manera peyorativa y así encasillarlas en un grupo social determinado. Por ejemplo, la milipili que incluye en su descripción a la cheta, la hueca, la tonta, la superficial, la agrandada; La Luchona resume las cualidades de: madre, adolescente, descontracturada, soltera, experimentada sexual, que convive con sus padres. En el caso de la figuración de mujer tóxica en las producciones previas los celos o lo que hoy se llama toxicidad era una característica secundaria que no hacía a la figuración de ese personaje, sino que más bien era un matiz. Con la hipermediatización comienza a haber producciones reideras en la que esa característica emerge como principal y empieza a mezclar otras ya trabajadas como la violencia y la verborragia. Todos estos modos de ver y aludir fueron encasillados a partir de una categoría descriptiva que predominaba por sobre la otra.

Con respecto a los datos estadísticos reconstruidos en el apartado “ El otro lado de las mujeres en pandemia”, solo @danilachepi, @daliagutmann, @nataliacarulias, @belulucius y @waliturriaga optaron por mostrar las tareas del hogar, pero no desde una sobrecarga de trabajo ni como un complemento de su vida laboral externa al grupo familiar. Asimismo, como se vio en la mujer tóxica, siempre la violencia era ejercida por la mujer y no por el hombre, algo que se contrarresta con el informe de la OM - CSJN.

Como comentario final con respecto a esta tesina en general, queda pendiente para futuros análisis el abordaje del objeto de estudio desde una perspectiva de género. Si se buscara enriquecer el estudio de las figuraciones, un abordaje desde la dimensión cultural de las corrientes feministas sería un camino apropiado para complementar este análisis. La cultura, donde actualmente predomina una matriz heteropatriarcal, es un campo en disputa constante y de profundo cuestionamiento a las instituciones. En este estudio, al priorizar el análisis explicativo de lo enunciativo, discursivo y narratológico, lo cultural quedó relegado a la dimensión simbólica, encargada de situar temporal y espacialmente el contexto en el cual se circunscribe el objeto, pero no lo cuestiona ni propone cambios o alternativas. Por último, es necesario aclarar que la perspectiva teórica que podría proponer dichos cambios es la cultural.

10. Bibliografía

Acevedo, M. (2012). Una aproximación al cruce entre “lo popular” y “lo femenino” en las historietas. Avatares de la comunicación y la cultura, (3). Recuperado en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/4749/3880>

Bitonte, M. E., y Gurevich, A. (2022). Aislamiento social, preventivo e indicial. Pedagogía viral del contacto en Hepp, A. y Olivera, G. (Ed.), *Mediatizaciones*. (pp. 151-164). UNR Editora. <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i37>

Bourdieu, P., Chamboredon, J-C. y Passeron, J-C. (1975), El oficio de sociólogo, Siglo XXI.

Burkart, M.; Fraticelli, D.; Várnagy, T. (coord.) (2021), El humor hipermediático. La nueva era de la mediatización reidera. Arruinando chistes. Panorama de los estudios del humor y lo cómico (151-169). Editorial Teseo.

Carlón, M (2016). Apropiación contemporánea de la teoría comunicacional de Eliseo Verón, en E. Vizer y C. Vidales (coords.) Comunicación, campo(s) teorías y problemas. Una perspectiva internacional. Editorial Comunicación Social.

Carlón, M. (2020). Circulación del sentido y construcción de colectivos: en una sociedad hipermediatizada. Nueva Editorial Universitaria - UNSL. ISBN 978-987-733-240-7

Cingolani, G. (2019). Interfaces y mediatizaciones entre individuos y colectivos sociales. InMediaciones de la Comunicación. InMediaciones de la Comunicación 2019 - VOL 14 / N° 1- ISSN 1510-5091 - ISSN 1688 (EN LÍNEA) - 17 - 23

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), 2021. La autonomía económica de las mujeres en la recuperación sostenible y con igualdad. Recuperado de: <https://repositorio.cepal.org/items/02481a1f-a217-4763-8de8-16f49951966d>

De Beauvoir, S. (1949). El segundo sexo.

Fernández, J. L., y Tobi, X. (2009). Criminal y contexto: estrategias para su figuración. LIS Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada, (pp 41-71).

Fraticelli, D. (2023). Humor hipermediático. Una nueva era de la mediatización reidera. Editorial Teseo.

Fratlicelli, D. (2021), Enunciación y humor en las redes (o cómo estudiar memes sin perder el chiste), La trama de la comunicación. <https://latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/779>

Fratlicelli, D. (2019a), El ocaso triunfal de los programas cómicos: De Viendo a Biondi a Peter Capusotto y sus videos. Editorial Teseo.

Fratlicelli, D. (2019b). Los colectivos mediáticos de las redes. Algunas observaciones desde el humor¿ y más allá?. InMediaciones de la Comunicación, 14. pp 47-63.

Fratlicelli, D. (2015). Lo risible en los programas cómicos. Una tipología del chiste, lo cómico, la chanza y el humor televisivos. Versión. Estudios de Comunicación y Política, 75-84.

Fratlicelli, D. (2013). Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post-televisivo. Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

Fratlicelli, D. (2012). El arte de las parodias en YouTube: el caso Trololo en Carlón, M. y Scolari, C.(Comps.), Colabor_arte. Medios y artes en la era de la producción colaborativa (pp. 43-68).

Gómez, R. (1996). "Temas articuladores en el género telenovela". En Soto, M. (coord.) Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor. Editorial Atuel, colección del Círculo.

Guerrero Pérez, E. (2011). El ecosistema multiplataforma de los grupos televisivos españoles: los formatos de entretenimiento. Revista Comunicación y Hombre [en línea], 7, 85-103. Recuperado el 10 de diciembre de 2011, de http://www.comunicacionyhombre.com/pdfs/07_e_enriqueguerrero.pdf

Haraway, D. J. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza (Vol. 28). Universitat de València.

Hollows, J. (2005): "Feminismo, estudios culturales y cultura popular" en revista Lectora n 11 (2005) Traducción de Pau Pitarch. Original en Feminism, Femininity and Popular Culture, Manchester, Manchester University Press, 2000.

Hootsuite y We are Social. (2021). Redes sociales más usadas. En Digital 2021: Global Overview Report.

Levi -Strauss, C.(1950) "Introduction a l'oeuvre de Marcel Mauss", en M. Mauss (Ed), Sociologie et anthropologie. Editorial PUF.

Lope Salvador, V. (2016). Angustia y humor en figuraciones finiseculares de diosas y ramerías (No. ART-2016-102607).

Metz, Ch. (1978). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?" En Lo verosímil. Editorial Tiempo Contemporáneo.

Moyinedo, S. (2007) Cuerpo y figura en Oscar Traversa (Ed), Cuerpos de papel II. (pp. 133 - 148). Editorial Santiago Arcos Instrumentos.

Organización de Naciones Unidas (ONU), 2021.The Shadow pandemic. Recuperado de: <https://www.unwomen.org/en/news/in-focus/in-focus-gender-equality-in-covid-19-response/violence-against-women-during-covid-19>

Organización de Naciones Unidas (ONU), 2020. Informe de políticas. El impacto del Covid 19 en las mujeres. Recuperado de: <https://unsdg.un.org/es/resources/informe-de-politicas-el-impacto-de-la-covid-19-en-las-mujeres>

Oficina de la Mujer de la Corte Suprema de Justicia de la Nación (OM - CSJN), 2021. Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina. Resumen de la edición 2020. Recuperado de: <https://www.csjn.gov.ar/omrecopilacion/omfemicidio/mapafemicidio2020.html?anio=2020>

Poder Ejecutivo Nacional (2020). Decreto 297 de 2020 [con fuerza de ley]. Aislamiento social preventivo y obligatorio. D.O. No. 15887/20.

Reuters Institute y University of Oxford (2021). Top social media and messaging. En News Digital Report.

Samaja, J. (capítulo de libro en prensa) Sobre una nueva lista de categorías. Cuestiones trascendentales en torno a las modalidades de la inadecuación cómica.

Samaja, J. (2019) Licencia para matar (de risa). Identificación, narrativa y diferencia epistemológica entre productor y receptor del efecto cómico. En M. Burkart, D. Fraticelli y T. Várnagy (2019). Arruinando chistes. Panorama de los estudios del humor y lo cómico (pp. 73-

107).

Saussure, F. (1945). *Lingüística general*. Editorial Losada.

Segre, C. (1985). "Tema/motivo", en *Principios de análisis del texto literario*. Editorial Crítica.

Steimberg, O. (2001). *Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico en Signo y seña*. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Steimberg, O. (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Editorial Atuel.

Steimberg, O. (1982) *Utopías periodísticas argentinas: el uno, el otro y el espejo*. *Medios y Comunicación*, 24-39.

Suárez, B. (2018). *Ríase y vuelve. Figuraciones en el dispositivo enunciativo del discurso del humor político*.

Todorov, T. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán..

Todorov, T. (1983). *Los géneros del discurso. Los dos principios del relato*. 1978. Editorial Waldhuter Editores

Traversa, O. (2009). *Notas acerca de lo reidero en las tapas de revistas. Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, 5, 49-63. Recuperado en: <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/523>

Traversa, O. (2007), *Las memorias de la publicidad. Cuerpos de Papel: figuraciones del cuerpo en la prensa 1940 - 1970*. Editorial Santiago Arcos Instrumentos.

Traversa, O. (1997), *Cuerpos de Papel: figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Editorial Gedisa.

Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Paidós.

Verón, E. (2001 [1984]). "El living y sus dobles. Arquitecturas de la pantalla chica", en *El cuerpo de las imágenes*. Editorial Norma.

Verón, E. (1987), El sentido como producción discursiva. La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad (124-133). Editorial Gedisa.

11. Anexo:

En el siguiente apartado se adjunta la versión final de la base utilizada para sistematizar el corpus. En ella se encuentran los criterios detallados anteriormente: nombre de la cuenta; link del video; fecha de publicación; breve descripción de la misma; y niveles de los enunciadores según el esquema de Fraticelli (2023); régimen enunciativo predominante.

Link de acceso: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1-OI9J6G1JaX2XE8PICBT-ueQO7t973UlyDS9YAABxn4/edit?usp=sharing>