



Máster Universitario en  
Filosofía para los Retos Contemporáneos

**SOBRE LOS LÍMITES DEL HUMOR.**

Catarsis y contracatarsis en el programa

'Euskalduna naiz, eta zu? Espainia' de ETB

Trabajo de Fin de Máster

Autora: Maddi Nazabal Etxebeste

Tutora: Cristina Garde Cano

Fecha: 24 de junio del 2024

## ÍNDICE

RESUMEN.....	4
1. INTRODUCCIÓN .....	5
2. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN .....	6
3. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA .....	6
3.1. El universo de referencias .....	6
3.2. ACD y CPL .....	8
4. APORTACIÓN CONCEPTUAL: LA CATARSIS Y LA CONTRACATARSIS .....	9
4.1. La catarsis como purificación colectiva .....	9
4.1.1. Los tres catalizadores de la catarsis .....	12
4.1.2. El género de la sátira .....	21
4.2. La contracatarsis como herramienta de la hegemonía discursiva.....	29
4.2.1. Catalizadores de la contracatarsis: nostalgia, reaccionarismo y folklorización ...	30
4.2.2. La censura en la nueva cultura audiovisual.....	34
5. APORTACIÓN PRÁCTICA: CATARSIS Y CONTRACATARSIS EN EL CASO DE ‘EUSKALDUNA NAIZ, ETA ZU? ESPAINIA’ .....	40
5.1. Análisis y resultados de la catarsis: El capítulo ‘Euskalduna naiz, eta zu? Espainia’ ....	41
5.1.1. Punto de partida: justificación de la muestra .....	41
5.1.2. La sátira política en el País Vasco: Análisis contextual antropológico.....	43
5.1.3. Análisis de Comparatismo Periodístico Literario (CPL) .....	45
5.1.4. Resultados de la catarsis .....	46
5.2. Análisis y Resultados de la contracatarsis: El informe de Covite .....	48
5.2.1. Análisis Crítico del Discurso (ACD) .....	48
5.2.2. Resultados de la contracatarsis.....	49
6. CONCLUSIONES .....	50
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	53
ANEXO I .....	59

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y TABLAS

ILUSTRACIÓN 1. EL PROCESO DE CATARSIS .....	10
ILUSTRACIÓN 2. LA CATÁLISIS DE LA CATARSIS.....	29
ILUSTRACIÓN 3. EL PROCESO DE CONTRACATARSIS .....	30
ILUSTRACIÓN 4. LA CATÁLISIS DE LA CONTRACATARSIS .....	40
TABLA 1. ANÁLISIS CPL EN ‘EUSKALDUNA NAIZ, ETA ZU? ESPAINIA’ .....	45

## RESUMEN

Este Trabajo Fin de Máster se presenta como intento de profundizar en los límites del humor en la sociedad actual. El camino que se propone para ello se realiza de la mano de los conceptos/fenómenos de catarsis y contracatarsis.

La catarsis se define como una purificación colectiva, basada en la incongruencia del humor, la inmersión en un mundo compartido y el uso de ironía, sarcasmo y cinismo que se unen especialmente en la sátira. La sátira por su parte se introduce como género humorístico que se basa en los estereotipos y en el costumbrismo para ofrecer una lectura crítica de la realidad.

En contraste, la contracatarsis es presentada como una herramienta de hegemonía discursiva, con sus propios catalizadores, entre ellos la nostalgia, la folklorización y el auge del reaccionarismo. Se examina su papel en la censura contemporánea, la cultura de la cancelación y la autocensura, destacando los aparatos y medios de difusión de la hegemonía.

El estudio ofrece un análisis práctico del programa "Euskalduna naiz, eta zu? Espainia", justificando la muestra y proporcionando un contexto de la sátira política en el País Vasco. Se aplican ACD y CPL para analizar los resultados de la catarsis en el programa y la contracatarsis en el informe sobre el capítulo presentado por Covite —Colectivo de Víctimas del Terrorismo—, detallando los hallazgos en gráficas resumen.

**Palabras clave:** humor, catarsis, contracatarsis, sátira, censura.

## 1. INTRODUCCIÓN

La motivación principal de este Trabajo de Fin de Máster (TFM) surge de la intención de profundizar en la exploración del humor y sus límites, una temática que inicié hace siete años en mi Trabajo de Fin de Grado (TFG). Durante ese período, se establecieron las bases teóricas sobre las cuales se fundamenta esta investigación, dejando abiertos varios interrogantes sobre el funcionamiento y los límites del humor en distintos contextos.

El principal reto de este TFM ha sido concretar y aterrizar el tema en torno a un caso específico, lo que nos ha llevado a reconfigurar y delimitar con detalle la investigación. La elección del caso concreto, el episodio del programa *Euskalduna naiz, eta zu?* sobre España, emitido el 2 de febrero de 2017 en el canal público ETB, ha sido crucial para esta redefinición, ya que presenta una oportunidad única para examinar los mecanismos del humor en un contexto culturalmente significativo.

Consecuentemente, el objetivo principal de este estudio es mostrar cuáles son y cómo funcionan los mecanismos de la catarsis en el humor, en general, y en la sátira, en particular. Sin embargo, a medida que avanzaba la investigación, se ha identificado un fenómeno adicional que hemos denominado contracatarsis y que, modestamente, creemos que es una de las grandes aportaciones de este trabajo. Este fenómeno implica una reacción opuesta a la catarsis tradicional, y ofrece un nuevo enfoque para el análisis del humor y la sátira.

Así es cómo el objetivo general se ha ido modificando para abarcar una visión más amplia: mostrar cuáles son y cómo funcionan los mecanismos tanto de la catarsis como de la contracatarsis en la sátira y la censura actuales. El objetivo específico de este TFM, por su parte, es analizar los procesos de la catarsis y la contracatarsis, que hemos denominado elementos de *catálisis*, mediante los diversos mecanismos que actúan como *catalizadores*. Esta teoría la hemos demostrado en el caso concreto del capítulo de *Euskalduna naiz, eta zu?*

En conjunto, este análisis ofrece, por un lado, una comprensión de cómo y por qué el humor puede provocar reacciones y transformaciones en la ciudadanía. Y, por otro, ofrece herramientas que se pueden extrapolar a futuros análisis de expresiones humorísticas.

## 2. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN

El presente trabajo se construye sobre dos preguntas de investigación que en este caso funcionan como hipótesis.

Por un lado, la primera hipótesis es que el humor y, en concreto, la sátira política motiva una catarsis mediante la exageración y la caricatura que permite a una comunidad afrontar un trauma y transformarse. De la mano de esta hipótesis se trabajará la subhipótesis de que la construcción de personajes estereotipados sirve a la sátira para evidenciar los defectos que uno mismo se niega a mirar de cara y eso permite una toma de conciencia crítica sobre uno mismo y su colectividad. Para verificar tanto la hipótesis como la subhipótesis se analizará el capítulo sobre España del programa *Euskalduna naiz, eta zu?* emitido en 2017 en la ETB.

Por otro lado, la segunda hipótesis es que la censura acostumbra a funcionar mediante un proceso que en este trabajo bautizamos como *contracatarsis* mediante el cual impone su hegemonía discursiva. En este caso, la subhipótesis es que la contracatarsis se caracteriza por una simplificación caricaturesca y falaz que, al contrario de la sátira, impide comprender la complejidad del trauma a una comunidad y la transformación. Para probar esta segunda hipótesis y su correspondiente subhipótesis se realizará un análisis del informe presentado por la asociación Covite —Colectivo de Víctimas del Terrorismo— sobre el capítulo de España del programa *Euskalduna naiz, eta zu?*

## 3. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

### 3.1. El universo de referencias

El trabajo que presentamos a continuación se inspira en muy distintas tradiciones. En la primera parte de la discusión conceptual, y para poder desarrollar los conceptos y las metodologías que usaremos en la segunda parte, hemos necesitado, por un lado, describir la sátira política como género, sus estructuras y construcciones narrativas. Para ello, hemos trazado un recorrido por los estudios de la retórica y la lingüística aplicada. Empezamos analizando los orígenes del humor a partir de autores clásicos como Aristóteles, Teofrasto y Quintiliano, hasta llegar a autores más contemporáneos como Bajtin, gran referente del formalismo ruso, Ballart y Marchese y Forradellas.

Por otra parte, también hemos querido analizar la sátira política desde el punto de vista de los estudios culturales, para entender de qué manera el género permite procesos catárticos en las comunidades en las que se practica. Así es como hemos recuperado autores como Eagleton, Burke o Elliott. No hemos querido tampoco abandonar una descripción acerca de los efectos que provoca la sátira política en las audiencias desde la filosofía aplicada a partir de las aportaciones de autores como Bergson, Carroll, Frankl.

Asimismo, para cerrar esta primera parte de reflexión conceptual, hemos conceptualizado la contracatarsis a través de aquellos autores que han tratado los efectos de la censura y la cancelación en la nueva cultura audiovisual y en la sátira aplicada a la política en el Estado español y en la sociedad vasca, tales como Perceval, Amonarriz y Soto, Torné, Luque, Gómez, entre otros.

Una vez planteada la discusión, hemos aterrizado nuestros conceptos a partir de dos metodologías, ambas provenientes de los estudios del discurso, que nos han permitido analizar un caso concreto, el del capítulo sobre España del programa *Euskalduna naiz, eta zu?*, emitido en 2017 en la televisión pública ETB y censurado a raíz de la denuncia interpuesta por la asociación Covite, que publicó un informe completo sobre los motivos de su crítica. La primera de estas metodologías es el Comparatismo Periodístico Literario (CPL) propuesto por Chillón en 1995. Este análisis nos ha permitido demostrar las lógicas narrativas que permiten construir un proceso catártico canónico.

Por otra parte, hemos utilizado la metodología propuesta por los autores del Análisis Crítico del Discurso (ACD), tales como Halliday, Wodak, Meyer, Van Dijk, Giró o Perales, para desde la semiótica y la gramática social tratar de analizar cómo el informe presentado por Covite debe ser leído atendiendo a sus usos ideológicos en un contexto muy determinado, lo que nos permite demostrar cómo dicha entidad pretende mantener el *statu quo* contra el proceso catártico que busca producir en las audiencias el capítulo *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia* de ETB.

### 3.2. ACD y CPL

Antes de cerrar este bloque introductorio, creemos necesario detallar en qué consisten las dos metodologías que hemos utilizado para probar nuestras preguntas de investigación. Por una parte está el Comparatismo Periodístico-Literario (CPL) que, como hemos dicho, fundó en 1995 Albert Chillón desde los estudios de género en el periodismo. Como explican Gayà Morlà et al. (2024), dicho análisis bebe de la idea que propuso Claudio Guillén (1994) en *Entre lo uno y lo diverso* (1985), gracias al cual hemos podido llevar a cabo un análisis narratológico que incluye un trabajo historiológico (significación en su contexto), genológico (opciones e hibridación en los formatos), tematólogo (presencia y ausencia de temas, motivos y arquetipos) y morfológico (decisiones estilísticas).

En el fondo, como recoge Garde Cano (2022), este tipo de análisis discursivos hunde sus raíces en “una matriu narrativa que dona sentit a aquesta idea concreta de temps a través dels relats, que són el substrat que alimenta les narracions, i que ens construeix culturalment” (p. 67). Duch (2002) afirma que “per a l’èsser humà, l’espai i el temps, allò que Merleau-Ponty designava amb l’expressió ‘espai i temps antropològics’, constitueixen una matriu interpretativa engendrador de significacions i possibilitats, somnis i desigs, angoixes i foscors, la qual emmarca i determina tot allò que és capaç de comunicar l’èsser humà i, al mateix temps, li atorga la fesomia pròpia d’algú comunicat i/o incomunicat” (p. 32). Analizar cómo se construyen esas narraciones desde el CPL, por lo tanto, es comprender con qué intención poética un autor ha pretendido transformar el mundo simbólico en común.

Por otra parte encontramos el Análisis Crítico del Discurso (ACD), una metodología nacida a partir de la lingüística sistémica funcional de Halliday, que propone prestar atención a la función social del lenguaje y, por lo tanto, a su contexto comunicativo (Halliday y Hasan, 1980). En definitiva, el objetivo principal del ACD es el estudio de la ideología en el lenguaje (Wodak, 2003). Dicho método se propone investigar, tal y como recuerda Perales (2012), la desigualdad social en los usos del lenguaje y busca que los investigadores adopten una posición política frente a los discursos que estudian (Van Dijk, 2003).



Si la comunicación es eminentemente una práctica social lo ha de ser también, de hecho, política y, por lo tanto, constituye en sí misma una acción que pretende transformar el universo simbólico de los que participan en ella. En definitiva, el ACD tiene como función “desvetllar les tensions o desigualtats socials que sujeuen en tot acte discursiu” (Perales, 2012, p. 94). Para ello, el investigador debe desenmascarar a los que abusan de los altavoces discursivos para transformar en un sentido egoísta a las audiencias.

#### 4. APORTACIÓN CONCEPTUAL: LA CATARSIS Y LA CONTRACATARSIS

##### 4.1. La catarsis como purificación colectiva

“Hay un tipo de humor que no funciona como negación. Su propósito no es rechazar el dolor, sino permitir que el dolor resuene en el propio discurso, extrayendo los elementos cómicos de un abismo de sufrimiento o ansiedad, rabia o humillación, para investirlo con la autoridad de dicha experiencia. Al expresar lo inexpresable, en un sentido más riguroso que si uno se pone a proferir insultos o a soltar obscenidades, el humor permite trascender el trauma en cuestión y no limitarse a negarlo; se trata de un ejercicio que exige valor y sinceridad. En cuanto método para liberar a los demás por medio de confesiones similares, esta clase de humor negro también es una forma de comunicación y de camaradería” (Eagleton, 2021: 165).

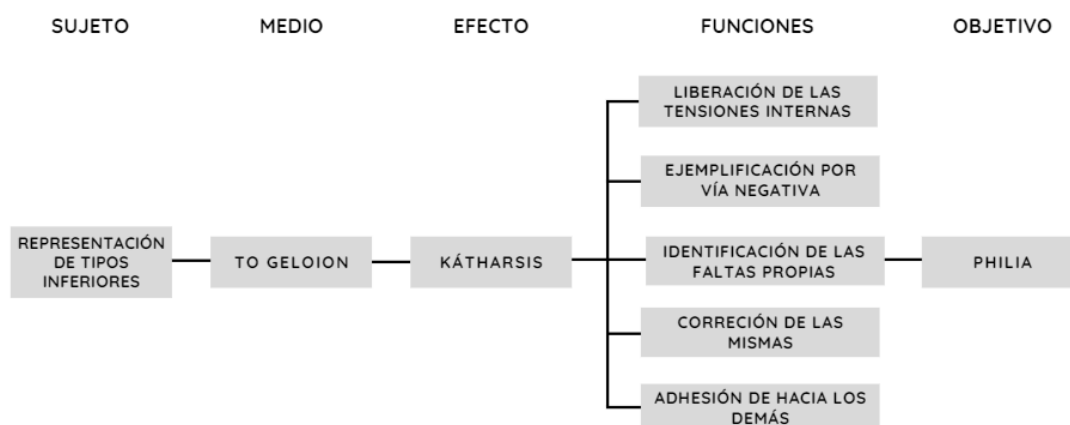
Hay un tipo de humor que afronta el dolor sin negar ni minimizar las experiencias traumáticas. El dolor, nos dice Eagleton, como un medio para confrontar y procesar esas experiencias. Este tipo de humor reconoce la realidad del sufrimiento y lo aborda directamente, por lo que permite a las personas encontrar un sentido o una salida emocional a través de la risa. Al reírse de sus propias tragedias, las personas pueden desactivar la intensidad del dolor, transformando lo traumático en algo manejable y compartido. Este proceso catártico puede ser terapéutico, asegura el crítico inglés, ya que fomenta una distancia crítica y facilita la comprensión y la aceptación de la situación.

De este modo, el humor ayuda a expresar lo inexpresable, a trascender el trauma creando un espacio donde las personas pueden compartir sus experiencias dolorosas en un entorno de apoyo mutuo (Kropotkin, 1902/2020). La confesión compartida y la risa conjunta establecen un vínculo de solidaridad, transformando la vulnerabilidad individual en una fortaleza colectiva.

Este tipo de humor no solo permite expresar lo que normalmente sería inexpresable, sino que también actúa como un puente que une a las personas a través de sus experiencias comunes. La capacidad de reír juntos frente a las adversidades fortalece las relaciones, fomenta la empatía y crea una sensación de pertenencia y comunidad. Es en este contexto es donde toma significado el fenómeno de la catarsis.

Fue el filósofo griego Teofrasto, discípulo de Aristóteles, uno de los primeros en definir y profundizar en el concepto de catarsis —término inventado, de hecho, por Aristóteles— en sus reconocidos *Caracteres*. En la siguiente gráfica se resume su visión. En ella se puede observar cómo la representación de tipos inferiores mediante la risa (*gelos*) produce una catarsis que no se limita a la risa conjunta, sino que, según Teofrasto, abre la puerta a diversas funciones, como la liberación de tensiones, la identificación de las faltas propias o la adhesión a los demás.

Ilustración 1. El proceso de catarsis



Fuente: Ruiz, 2015.

Pero para poder extrapolar este proceso de catarsis según Teofrasto a la actualidad, primeramente, profundizaremos en el concepto tanto como nos sea posible. Para empezar a aproximarnos a la catarsis, tomemos la definición de Marchese y Forradellas (2013) en su ya clásico *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*:

Según Aristóteles, es el efecto purificador de las pasiones que se produce en el receptor de la poesía y, especialmente, de la tragedia. Aristóteles subraya su aspecto irónico por medio del cual incluso lo feo puede convertirse en una especie de catarsis. (p. 60)

En la introducción del ya mencionado libro de Teofrasto, Elisa Ruiz realiza, así mismo, un recorrido que une el concepto de catarsis con los caracteres de Teofrasto. Ruiz subraya como clave el libro II de la *Poética*, que se perdió y en el que probablemente Aristóteles profundizó en el concepto de la *risibilidad* y trazó las líneas maestras de una estética del hecho cómico. Sin embargo, algunos pasajes de las obras que han llegado hasta nuestros días aún nos pueden ayudar a completar esta definición.

Por un lado, en *Poética*, Aristóteles ofrece una definición literaria de la catarsis como antagonica de la tragedia, como recuerda Ruiz (2015):

En dicha formulación se subraya el papel que desempeña la imitación de personas inferiores. De ello se deduce que, para conseguir una semejanza con la realidad, es preciso reproducir los hechos de la vida cotidiana y el lenguaje natural que se emplea en tales circunstancias, ya que, en ambos niveles —la situación y la elocución—, es donde puede desencadenarse el mecanismo psíquico de la risa. El ejercicio de esta facultad procura una felicidad interior en el individuo y favorece su estado de disponibilidad hacia los demás. Es, por tanto, una fuente de cohesión social y, por ende, de filantropía en su acepción aristotélica. (p. 19)

Por otro lado, en *Ética Nicomáquea IV 8*, Aristóteles presenta tres tipos de personas que accionan los procesos de catarsis: “[..] el que se caracteriza por su agudeza y sus dos contrafiguras, tanto por exceso como por defecto, esto es, el bufón y el rudo. En este orden de cosas, el cultivo del ingenio tiene como corolario la liberalización de las tensiones interiores” (Ruiz, 2015, p. 19). Esta capacidad de liberación de las tensiones es la que denomina Aristóteles catarsis y, sobre ello, Ruiz aún señala:

Cabe suponer que la *kátharsis* es un efecto que también puede atribuirse, por extensión, al género cómico. La mera descripción de determinados comportamientos o su puesta en escena son un vehículo idóneo para, a través de su ridiculización, provocar una sonrisa que despierte en el individuo la *eunoia* y, al tiempo, fomente los vínculos de solidaridad. (Ruiz, 2015, p. 20)

Ruiz recuerda que la *kátharsis* puede atribuirse al género cómico —lo que identificaría con el concepto de *gelos* de la gráfica anterior— y que la ridiculización de ciertos comportamientos puede despertar la *eunoia* o buena voluntad. Es decir, según Teofrasto, a través de la catarsis se fomentan actitudes de buena voluntad y solidaridad, y se fortalecen los lazos sociales.

De hecho, la ridiculización es un recurso central en el género cómico. Consiste en presentar determinados comportamientos, características o situaciones de una manera exagerada, absurda o burlesca con el propósito de poner de manifiesto sus defectos o inconsistencias. A través de la burla y la ridiculización, el género cómico no solo busca entretener sino también educar y provocar una purificación emocional en la ciudadanía, la *kátharsis*, que la ayuda a ver y corregir comportamientos inapropiados o dañinos.

#### 4.1.1. Los tres catalizadores de la catarsis

##### La incongruencia como base del humor

El humor es un rasgo inherente a toda manifestación humana. Puede ser un texto, un chiste que se expresa en un espacio y momento concretos, una viñeta, un programa de radio o televisión, un cómic, una obra de teatro o una película. Eso sí, estas manifestaciones son consideradas humorísticas por su capacidad para generar una situación psicológica concreta en los demás. Este estado psicológico, que suele ser agradable, algunos autores lo han denominado *entretenimiento cómico* (Carrol, 2014). Al estado psicológico en cuestión, por lo general, también se le pueden asociar gestos como la risa.

Teniendo como base esta idea, podemos preguntarnos qué tiene el humor para poseer semejante poder. A lo largo de la historia, se han propuesto diversas respuestas. No pocas veces se ha subrayado que el humor tiene un carácter burlón, una tendencia a la infravaloración; que el humor es el medio de expresar la superioridad sobre el otro. Entre estos autores encontramos a Thomas Hobbes, que en su obra *Leviathan* describe la carcajada como la consecuencia del triunfo de los que se imponen sobre los demás y de su repentina gloria: “[...] is caused by some sudden act of their own, that pleases them [...] or by comparison whereof they suddenly applaud themselves” (Hobbes en Morreal, 2002). No se puede negar que a veces tomamos así el humor, pero todo indica que esta cualidad no siempre es necesaria. Así ocurre, por ejemplo, cuando uno se ríe de sí mismo.

Otras veces los autores han querido recordar el carácter tranquilizador del humor. En estos casos, se presenta el humor como herramienta para huir de una situación difícil. Evocando un caso extremo, el psiquiatra y pensador Viktor E. Frankl describe así el papel que desempeñó el humor en los campos de concentración:

El descubrimiento de algo parecido al arte en un campo de concentración sin duda sorprende, pero aún más sorprendente es que allí también hubiera sentido del humor; claro que un humor apagado y de escasa duración. El humor es otra de las armas del alma en su lucha por la supervivencia. Es sabido que el humor, más que cualquier otra cosa en la existencia humana, proporciona el distanciamiento necesario para sobreponerse a cualquier situación, aunque sea un instante. (Frankl, 2015, p. 48)

Sin negar que se puede encontrar el sentimiento de superioridad en algunas piezas de humor, y sin negar el carácter tranquilizador que tiene el humor, se puede decir que hay un concepto más general que sirve para caracterizar el género. Este es el concepto de *incongruencia* (Carroll, 2014). La incongruencia puede ser una característica más general de las mencionadas anteriormente, ya que está presente cuando utilizamos el humor como muestra de superioridad o cuando nos servimos del humor para aliviar una situación. La incongruencia puede explicar esos matices que tiene el humor. Terry Eagleton estaría de acuerdo, ya que según él: “La gente puede reírse de las deformidades ajenas no solo, o en ningún caso, a causa de una sensación de superioridad, sino porque son incongruencias [...]. Sonreímos ante las personas excéntricas, los bichos raros, porque alteran nuestras estereotipadas expectativas” (Eagleton, 2021, p. 88).

Pero ¿qué es la incongruencia? Una posible explicación es la siguiente: vivimos inmersos en sistemas normativos (Berger y Luckmann, 1966/2003). Estas normas pueden ser costumbres, leyes, reglas, estereotipos o clasificaciones, entre otras. Está claro que nuestra vida está llena de dichas reglas: en las comidas, en el lugar de trabajo, al hablar, al discutir, en todo tipo de relaciones... El humor nos invita, precisamente, a replantearnos estas reglas o realidades establecidas. Muchas veces, el humor pone sobre la mesa una (o varias) de esas reglas o pautas y, al mismo tiempo, revela algo que colisiona con esa norma. Decir *choque* es otra manera de decir *incongruencia*. “El humor surge de un choque entre cosas incongruentes: un repentino cambio de perspectiva, un deslizamiento imprevisto del significado, una discordancia o una discrepancia muy llamativa, una desfamiliarización momentánea de lo familiar, etc.” (Eagleton, 2021, p. 86).

Según la teoría de la incongruencia, el objeto del entretenimiento cómico es la incongruencia percibida. Es decir, una situación, acción o relato se convertirá en humor de la mano de la incongruencia. Carroll define el concepto de incongruencia como

"incongruity is a comparative notion. It presupposes that something is discordant with something else. With respect to comic amusement, that something else is how the world is or should be" (Carroll, 2014, p. 18). Supone, por tanto, una desviación de las normas y expectativas establecidas por el humor. Para que esta desviación conduzca al sujeto al estado de entretenimiento cómico, sin embargo, hay que tener en cuenta una presuposición: la audiencia tiene conocimiento de reglas, conceptos o expectativas que luego fuerzan las piezas de humor. Tomemos como ejemplo el siguiente chiste:

¿Qué hace un vasco al quedarse calvo?

Ponerse la boina.

¿Y un catalán?

Vender el peine.

Para que la audiencia entienda este chiste y lo considere entretenido es necesario un conocimiento previo. Es decir, que sin el estereotipo que dice que los vascos siempre usan boina y los catalanes son prudentes, el chiste no tendría sentido para el destinatario.

Así, las incongruencias pueden derivarse de muy distintas vías, tales como: anomalías biológicas, juegos de palabras, estereotipos, *metachistes* e incoherencias emocionales. En esta lista, a juicio de los teóricos de la incongruencia, hay que distinguir entre las incongruencias encontradas —como las anomalías biológicas— y las incongruencias inventadas —como los chistes—. Esta distinción permitirá hablar del humor encontrado y del humor inventado. Ni que decir tiene que, por la intención del autor, la segunda siempre tiene más fuerza.

Sin embargo, debido a la existencia de incongruencias que no son divertidas, no puede decirse que el humor y, en consecuencia, el entretenimiento cómico solo pueda explicarse por la incongruencia. Percibir algo incongruente no es condición suficiente para tener sentido del humor y hacer sentir al sujeto un entretenimiento cómico. Porque si fuera así, ¿cómo podríamos separar el humor de los retos de puzzles o teoremas matemáticos que parten de la incongruencia? Brevemente se puede decir que en el caso de los últimos, el entretenimiento del destinatario permitirá respuestas correctas a la incongruencia. Al contrario, el receptor que se sitúe frente al humor se divertirá por lo incorrecto —lo que va en contra de la convención y de las expectativas de la audiencia—.

Las incongruencias —y como veremos más tarde el humor en general—, sin embargo, pueden resultar peligrosas, ya que el público puede resentirse con las incongruencias que presenta el narrador. Esta posibilidad de causar dolor fue identificada por el propio Henri Bergson, que por ello afirmó lo siguiente: "Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón" (Bergson, 1900, p. 16). Sin embargo, como veremos más tarde, la concepción de la anestesia no debe llevarse demasiado lejos: no significa que ante el humor el individuo deba rechazar todos sus sentimientos y emociones, sino que el receptor debe establecer una distancia evitando una excesiva identificación con el chiste, los personajes o las situaciones.

En relación con la idea de Bergson, y como cierre a este punto, creemos que es interesante recordar la distinción que Adanti hace entre el humorismo y el activismo:

El activismo requiere potenciar las emociones: necesita la empatía para entender el dolor de los demás como si fuera propio. El humorismo requiere potenciar la inteligencia: necesita el desapego para relativizar el dolor y encontrar la comicidad. El activismo requiere el cese momentáneo de la inteligencia para enfrentarse a la dura realidad. El humorismo requiere el cese momentáneo de las emociones para poder reírse de la dura realidad. (Adanti, 2017)

#### Inmersos en un mundo compartido

Para que la audiencia entienda la pieza de humor y la considere entretenida es necesario un conocimiento previo. Es decir, para entender el humor hay que conocer las referencias político-culturales que se utilizan. Emisores y receptores deben compartir un mundo común de sabiduría y referencia (Berger y Luckmann, 1966/2003), hasta el punto de que las incongruencias pueden resultar peligrosas y causar resentimiento entre la audiencia. El humor basado en la incongruencia necesita, por lo tanto, un contexto en el que sea percibida como tal. Pero ¿qué es el contexto? Todos aquellos aspectos que pueden influir en cómo se percibe y se interpreta una broma o un comentario humorístico.

Culturalmente, el humor adopta matices de las diferentes culturas, mostrando una gran variabilidad. Lo que se considera gracioso en una cultura puede no serlo en otra debido a diferencias en valores, normas sociales y experiencias compartidas. Por ello, tal y como apunta Ferré al describir la especificidad del ADN humorístico, es común que la misma manifestación humorística —y su forma— tenga recepciones diferentes dependiendo de

la cultura: “Dentro del contexto hispánico, no siempre los mismos programas de humor pueden triunfar de igual manera en España y Cataluña” (Ferré, 2014, p. 62).

El contexto histórico también puede ser relevante. Algunas bromas pueden ser más aceptables en ciertas épocas que en otras debido a cambios en las actitudes sociales y culturales. En este punto, debido a la cercanía, podemos mencionar el programa humorístico *Vaya Semanita*, que se empezó a emitir en 2003 en la televisión autonómica vasca. Tal y como apunta Carmelo Moreno en su artículo *Humor, Violence and Infotainment in the Basque Country. The Vaya Semanita Phenomenon on Basque Public Television* el programa en cuestión fue revolucionario ya que “one of the revolutionary attributes of Vaya Semanita was its breaking of a taboo that had been present, which was more or less implicit, in the audiovisual media of the Basque Country, the comic taboo pertaining to political issues, and especially terrorism” (Moreno, 2012, pp. 175-176).

Desde un ángulo social, el contexto en el que se presenta el humor también es crucial. La relación entre el comediante y la audiencia, el entorno en el que se realiza la actuación — como un club de comedia o un evento formal—, y la composición demográfica de la audiencia pueden influir en cómo se percibe el humor. No descubrimos nada nuevo: es el principio básico de la retórica (Burguet, 2004).

A nivel personal, las experiencias y las creencias personales de los individuos también pueden afectar cómo interpretan el humor. Algunas personas pueden encontrar gracioso un tipo particular de humor, mientras que otras pueden encontrarlo ofensivo o inapropiado. “Cuando alguien se ofende no es que piense que un chiste va hacer daño a la causa que defiende; es porque se siente afectado a sí mismo. Es porque a mí me parece importante esta causa y tú te estás burlando de mí, no de la causa” (Burque, 2017).

Finalmente, en el punto de partida de la creación humorística, se encuentra la intención del humorista. La motivación detrás de cada chiste o broma es esencial para descifrar su verdadero significado. Desde la simple búsqueda de risas hasta el desafío del statu quo o la promoción de la reflexión, la intención del humorista guía la interpretación del público y define el impacto de la comedia.



Tal y como se verá posteriormente, al entender los aspectos mencionados del contexto, podemos comprender mejor el humor y evitar confusiones. Porque, en definitiva, el humor es un juego concertado entre el humorista y el público; y, este convenio permitirá al público interpretar adecuadamente las situaciones que se van a dar durante el juego.

El humor es un juego, un juego que propone un maestro de ceremonias, el humorista, y que es compartido por sus lectores, oyentes o público. En ese juego, humorista y lectores, oyentes o público pueden jugar a ser santos demonios, a ser víctimas o verdugos, pueden jugar a ser lo que son o lo que no son, o ambas cosas al mismo tiempo, pero que estén jugando a ser lo que pueden ser o jugando a que son lo que no son no los convierte, en lo real, en el personaje que interpretan en ese juego. (Adanti, 2017)

### Ironía, sarcasmo y cinismo

El humor, tal y como se ha visto, se convierte en una ventana a diversas funciones que van más allá de simplemente provocar risa.

Comic genres make us laugh; this is their intention. But this is not their sole intention. They do not intend to make us laugh for laughter's sake alone (only stupid sitcoms do this, and only then to make a buck), but in order to invite us to take their position of assessment, their position of judgment, their evaluation of character, situation and action. The comic genres invite us to change our regard. (Heller, 2005, p. 210)

Una de sus funciones principales, como nos enseñó Teofrasto, radica en su capacidad para fortalecer los lazos sociales. Al compartir un momento de risa, las personas encuentran una conexión y complicidad que fomenta la cohesión grupal y la creación de vínculos.

Sin embargo, de la mano de Viktor E. Frankl, también se ha planteado que el humor puede actuar como un mecanismo de regulación emocional. En situaciones estresantes o tristes, el humor mediante su carácter catártico puede ser un recurso valioso para aliviar la tensión y mejorar el estado de ánimo. Al reírnos de nuestras dificultades, podemos encontrar una forma de enfrentarlas con una actitud más positiva y optimista.

Se suele defender que las emociones abarcan aspectos fundamentales de la vida humana, es decir, que el miedo puede protegernos del dolor o la ira de las injusticias, pero ¿de qué nos puede proteger el humor? Y es que, aunque hasta ahora nos hemos dedicado al humor a nivel teórico, no se puede decir que en la práctica, en nuestro día a día, el humor no tenga cabida. El siguiente paso será determinar cuál es ese lugar.

Traigamos como ejemplo un momento que cualquiera de nosotros puede vivir cualquier día: mientras estamos viendo la televisión al mediodía escuchamos un chiste a Arguiñano y nos echamos a reír. En principio, de no reflexionar sobre la situación, no nos vendría a la cabeza que en veinte segundos que ha durado el chiste y nuestra risa hemos formado parte de una función social. Pero, al mismo tiempo, si alguien nos dijera que esos veinte segundos son un subterfugio de las reglas y conceptos que guían nuestra vida cotidiana, la idea resulta atractiva. Y es que, aunque sea de una manera ligera, el humor nos propone jugar con las categorías que nos limitan; cuestionándolas, a veces, o criticándolas otras veces.

En este punto es interesante la aportación de Eagleton para evitar simplificar demasiado esta función del humor: “Las normas no siempre son siniestras herramientas coercitivas. Considerar el humor como algo que en todo momento y en todo lugar refuerza el poder es una postura demasiado funcionalista que no tiene en cuenta sus evidentes contradicciones” (Eagleton, 2021, p. 161).

Las funciones mencionadas del humor, a su vez, dan lugar a una amplia variedad de tipos o géneros de humor. La parodia, la comedia o la sátira son solo algunos ejemplos de cómo el humor puede manifestarse de diferentes maneras, adaptándose a las necesidades emocionales, sociales y cognitivas de las personas. Y, para ello, el humor hace uso de diversos recursos, tales como: ironía, sarcasmo y cinismo. En las siguientes líneas se ofrece un listado de varias definiciones extraídas de Marchese y Forradellas, con el objetivo de que nos familiaricemos con los conceptos que se utilizarán a lo largo del trabajo.

Por un lado, respecto a los recursos más comunes en los discursos humorísticos, destacaremos la ironía, el sarcasmo, el cinismo y los estereotipos.

La ironía “consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso” (Marchese y Forradellas, 2013, p. 221). La ironía siempre presupone que el destinatario tiene la capacidad de comprender la discrepancia entre el nivel superficial y el profundo de un enunciado. Esto es especialmente importante en los discursos

humorísticos, donde el conocimiento superior del autor y del lector respecto a los personajes y los eventos en los que están inmersos permite disfrutar de los matices irónicos ocultos en el discurso, los dobles sentidos y los malentendidos.

El sarcasmo, por su parte, se relaciona directamente con la ironía ya que se puede definir como: “Figura lógica que puede ser considerada como una forma extremada de ironía — puede llegar hasta la crueldad—, dirigida a herir al destinatario” (Marchese y Forradellas, 2013, p. 360). Es decir, el sarcasmo se puede considerar como una forma de ironía mordaz y burlona que utiliza el lenguaje para ridiculizar o expresar desprecio, a menudo diciendo lo contrario de lo que realmente se piensa.

Aunque no aparezca en el diccionario en cuestión, tanto la ironía como el sarcasmo se pueden relacionar con la actitud cínica. El concepto de cinismo proviene del latín *cynismus* aunque tiene origen griego. El término permite hacer referencia a la impudencia, la obscenidad descarada y la falta de vergüenza a la hora de mentir o defender acciones que son condenables. Sin embargo, con el tiempo, el concepto de cinismo fue mutando y hoy se asocia a la tendencia de no creer la bondad y la sinceridad del ser humano. La actitud cínica está vinculada al sarcasmo, la ironía y la burla.

Por otro lado, teniendo en cuenta la dirección del presente trabajo entre los diferentes tipos de humor, nos centramos en la parodia y, más concretamente, en la sátira.

Se define como parodia, “cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico” (Marchese y Forradellas, 2013, p. 312). Es decir, en la parodia se exageran y se distorsionan las características para provocar risa o crítica.

La sátira, por su parte se considera como “género literario en verso, en prosa o en prosa y verso (sátira menipea) de carácter polémico, crítico-moralizador o irónico, que tiene como objeto la representación de la realidad cotidiana en alguno de sus infinitos aspectos seriocómicos” (Marchese y Forradellas, 2013, p. 360).

Con la intención de ahondar más en las definiciones de la sátira, también creemos interesante destacar las siguientes definiciones extraídas del *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*:

La sátira, como señala Luis Beltrán, es necesario verla como un fenómeno ligado a la risa, sin perder de vista su orientación crítica y su nexo directo con el didactismo. La sátira moderna, es preciso reconocerlo, ha subordinado la risa a la seriedad, al asumir una actitud reprobatoria, con lo que pierde su sentido regenerador, pues como afirma Bajtín “el satírico que ríe nunca es alegre. (Garrido, 2015)

Respecto al origen de la sátira, Garrido hace referencia a Quintiliano, que fue uno de los primeros en analizar la sátira en su obra *Institutio Oratoria*:

Quintiliano consideró la sátira como un producto propiamente latino y se suele señalar a Lucilio (a. C. 168-102 a. C.) como el fundador del género; es él quien introduce la actitud polémica sobre temas de actualidad en sus composiciones y fija el hexámetro dactílico como el metro característico de la sátira. (Garrido, 2015)

En este punto, es interesante la aportación de Bajtín (2005) quien define hasta catorce características de la sátira menipea, siendo la sátira menipea “la expresión de un mundo en crisis, como un género que busca la verdad e intenta desenmascarar la hipocresía y la ignorancia. Uno de los rasgos característicos de la menipea es su preocupación por las cuestiones filosóficas, más que por señalar vicios de la sociedad” (Munguía y Gidi, 2015). Después de la lectura de Bajtín (2005), se puede concluir que la sátira menipea se caracteriza por un humor intensificado y una gran libertad temática y filosófica, que combina fantasía y naturalismo. Aborda cuestiones filosóficas profundas con una estructura narrativa en tres planos (tierra, Olimpo e infierno), explorando estados psicológicos anormales y utilizando oximorones y contrastes. Incluye escenas escandalosas y elementos de utopía social, mezclando diversos géneros literarios y estilos. Reacciona a temas contemporáneos con referencias a eventos y personalidades recientes.

Teniendo en cuenta estas características, y tal y como se profundiza en el siguiente apartado, la sátira mantiene una relación estrecha con el humor: “Frye afirma que hay dos rasgos esenciales en la sátira: ‘el ingenio o humor basado en la fantasía o en un sentido de lo grotesco o de lo absurdo’ y ‘un objeto que atacar’” (Munguía y Gidi, 2015).

#### 4.1.2. El género de la sátira

La sátira, como explicábamos, es el motor de combinación, o la catálisis, de los catalizadores mencionados previamente —incongruencia, contexto e ironía, sarcasmo y cinismo—. Es un género que utiliza el humor, la exageración y la crítica para exponer y ridiculizar las fallas, vicios y absurdidades de individuos, grupos o sistemas. La sátira busca provocar una reacción emocional y reflexiva en el público, a menudo llevando a una catarsis, que es una purificación o liberación emocional.

En este sentido, la *Institutio Oratoria* de Quintiliano sigue siendo una obra fundamental para comprender el género de la sátira. La obra es una detallada guía sobre la formación y educación del orador ideal. A través de doce libros, Quintiliano ofrece un profundo análisis y consejo sobre varios aspectos de la oratoria, así como reflexiones sobre la educación, la ética y la literatura. El tema central del libro VI y especialmente del tercer capítulo es la risa. Quintiliano escribe entre otros puntos sobre la dificultad de mover la risa, sobre cuánto puede la risa, sobre su moderación o sobre su ridículo. Tras la lectura del capítulo queda claro que en varias características y funciones que le otorga Quintiliano a la risa y al ridículo nos llevan a identificarla con la sátira política.

Esta última identificación de la risa y el ridículo es parecida a la que también hará Robert Elliot. Porque el análisis realizado en su obra *The power of satire: magic, ritual, art* le lleva a afirmar lo siguiente:

The Greeks (for that matter, the Romans) had no single word equivalent to our satire. In dealing with early satire I shall not attempt to distinguish among lampoon, invective, abuse, ridicule, etc.; and so long as some element of formalization has gone into the utterance, I shall use these terms, together with the Greek iambi (iambics), as generally equivalent to satire. (Elliot, 1960, p. 4)

Teniendo en cuenta las palabras de Elliot volvamos de nuevo a Quintiliano cuando afirma: "Si el objeto de la risa son los defectos ajenos, se llama gracejo; si los nuestros, necedad" (Quintiliano, 1916, p. 330) sugiere una distinción entre el humor dirigido hacia los demás y hacia uno mismo. En Quintiliano, el *gracejo* se referiría a la crítica y el humor dirigidos hacia los errores y vicios de otros, como los líderes políticos. Por otro lado, la *necedad* podría relacionarse con la autorreflexión, que destaca las propias tonterías y faltas de juicio del individuo o de la sociedad en general. La risa, al abordar tanto la *necedad* como el *gracejo*, busca no solo entretener, sino también confrontar y cuestionar las normas

sociales y políticas establecidas. “Ella (la risa), como he dicho, tiene virtud para mudar las cosas más serias desvaneciendo no pocas veces el odio y la ira”, afirma Quintiliano (1916, p. 330).

Según Quintiliano, la risa tiene un propósito moral y educativo. Al exponer los vicios y las necesidades de la sociedad, la risa busca corregir el comportamiento humano mediante la crítica y el ridículo. Es una herramienta para enseñar y reformar, similar en muchos aspectos a la función que él atribuye a la oratoria. Es por ello por lo que se puede afirmar que la risa y el ridículo del discurso en Quintiliano se asemeja a los que encontramos en la sátira política.

Eagleton, al escribir también sobre los aspectos políticos del humor construye su visión haciendo varias referencias a Bajtín, porque en la obra *Rabelais y su mundo* (1965) el formalista ruso analiza el discurso de la comedia carnavalesca y Eagleton defiende que varios puntos del análisis de Bajtín son extrapolables a la sátira política. ““El satírico cuya risa es negativa —afirma Bajtín— se coloca por encima del objeto de burlas’, pero en el momento del carnaval la gente se burla de sí misma: el sujeto y el objeto de la sátira son el mismo” (Eagleton, 2021, p. 181).

Dario Adanti, por su parte, analiza la sátira política en su obra *Disparen al humorista* y destaca dos requisitos del género. Por un lado, la ofensa —“La sátira que no ofende no es sátira, sino crónica de actualidad” (Adanti, 2017)— y, por otro lado, su relación con la actualidad: “La sátira expresa indignación hacia alguien o algo por medio de la farsa, el ridículo o la ironía. La sátira, en cuanto expresión de indignación, necesita la actualidad común para existir” (Adanti, 2017).

La sátira política muchas veces hace uso de parodias, caricaturas y estereotipos. En las parodias de figuras políticas se imitan o se exageran las características físicas, el comportamiento o el discurso de políticos y líderes para crear una representación humorística. Esto puede ayudar a desmitificar la imagen de los líderes políticos y a humanizarlos ante el público. Algo parecido ocurre con las caricaturas políticas. Las caricaturas políticas son ilustraciones humorísticas que exageran las características físicas o los rasgos de personalidad de los políticos para resaltar sus defectos o peculiaridades.

Las características previas se engloban en muchas ocasiones dentro de la denominada comedia de actualidad. En la comedia de actualidad se hace uso tanto de la sátira como de las parodias y las caricaturas para crear contenido humorístico fresco y relevante sobre eventos políticos y las noticias del momento. Los programas de televisión, los monólogos de humoristas y los *sketches* cómicos suelen utilizar la actualidad política como fuente de inspiración para sus bromas.

Aunque su objetivo principal es hacer reír, también sirve como una forma de crítica social. Al destacar las injusticias, los problemas sociales o las contradicciones en la política, la sátira política puede contribuir a despertar la conciencia pública y fomentar el debate sobre temas importantes. Es decir, el humor cuestiona y critica las normas, conceptos y categorías que guían nuestra vida. O, como afirma Eagleton (2021) sobre el humor de Jonathan Miller: “[...] el humor como un juego libre de la mente que nos permite destensar un poco nuestras categorías conceptuales habituales atenúa el carácter despótico de estas e impide que nos convirtamos en sus esclavos” (p. 159).

Sin embargo, ¿funciona de esta manera la sátira política en todos los contextos? Es cierto que la sátira política puede servir para desestabilizar el sistema social, pero ¿se pueden utilizar la sátira, las parodias o los estereotipos para reforzar un sistema social? Tal y como defiende Eagleton (2021), parece que sí:

Como el arte, el humor puede distanciarse de las normas que rigen nuestra vida y relativizarlas, pero también puede reforzarlas. De hecho, puede hacerlo precisamente porque establece esa distancia. Examinar nuestra conducta cotidiana con ojos ajenos no supone necesariamente alterarla. Por el contrario, puede generarnos una sensación más intensa de su legitimidad. (p. 160)

El sociolingüista y humorista Kike Amonarriz se muestra de acuerdo con el crítico inglés, cuando señala que:

Umorea ‘boterea’ eta ‘kontraboterea’ izan daiteke. Askotan, pentsamendu nagusiaren isla garbia da eta ideologia hegemonikoaren baloreak eta mugak azpimarratzen ditu. Gainera, baliabide egokia da agintariei irudi gertua eta herritarragoa emateko. Baina kontraboterea ere izan daitekeenez, botereak beldurrez begiratu ohi dio umoreari, analisirako espiritu kritikoa eta izaera ausarta adierazten dituelako eta kontzientziak pizteko ahalmena duelako. (Amonarriz, 2016)

De la mano de Eagleton y Amonarriz, volvemos a reafirmar la importancia del contexto a la hora de evaluar el humor. Pero, además, en los siguientes subapartados, vamos a profundizar en dos recursos comunes de la sátira que trabajan en la exageración del contexto: los estereotipos y el costumbrismo. Ambos elementos trabajan juntos para crear una crítica humorística y aguda de la sociedad, en los que destacan los defectos y las absurdidades de la vida cotidiana de una manera que el público puede reconocer y reflexionar.

### Estereotipos

El uso de estereotipos es habitual en el humor y, por lo tanto, en la sátira, sea política o no. “El estereotipo es una fórmula fosilizada, un cliché. El estereotipo (procedente de la propaganda comercial o política, de la paraliteratura o, incluso, de la misma literatura) puede ser reflatado y reutilizado con efectos de pastiche o irónico-paródicos por la literatura” (Marchese y Forradellas, 2013, p. 140-141). El alcance de los estereotipos no tiene límites: todo se estereotipa (estereotipamos), para bien y para mal.

En el humor sobre los estereotipos, la incongruencia también suele ser la clave. En definitiva, un estereotipo es una simplificación o una abstracción al uso que condensan y generalizan características personales. En este punto es relevante recordar una vez más la aportación de Teofrasto y el retrato de los treinta caracteres en una *polis* griega. Entre ellos se encuentran, por ejemplo, el fingidor y el adulador:

El fingidor es un individuo de la siguiente especie, Está dispuesto, tras haberse acercado, a entablar conversación con sus enemigos y a no dar pruebas de su odio. Alaba, cuando están presentes, a unas personas a las que él atacó en secreto, e incluso les expresa su pesar si son derrotadas. Da pruebas de aceptar a los que le han difamado y también los infundios contra su persona. (Teofrasto, 2015: 54)

Apenas éste rompe a hablar, el adulador hace que los demás se callen, lo elogia cuando él le oye y en el momento en que el otro se calla, exclama: “Magnífico”. Si aquél gasta una broma insulsa, éste se echa a reír y se tapa la boca con el manto, como si no pudiera contener la risa. A las personas que salen al paso, les indica que se paren, hasta que él haya pasado. (Teofrasto, 2015, p. 57)

Hoy en día, probablemente por causa de varias obras (entre ellas la segunda parte de la *Poética* de Aristóteles) que no han llegado hasta nosotros, no hay acuerdo acerca de cuál fue el objetivo de Teofrasto cuando describió a sus treinta caracteres: “La singularidad



del escrito, dentro de la tradición literaria griega, ha motivado numerosas especulaciones sobre cuál era la finalidad perseguida a través de estas páginas y la intención que guio al autor en su composición” (Ruiz, 2015, p. 16). Sin embargo, al describir tipos de personalidad específicos, Teofrasto proporciona una representación condensada de comportamientos y rasgos reconocibles.

Los estereotipos que inventa Teofrasto y que luego serán un recurso habitual en la sátira política sirven, en definitiva, para entender y comunicar de manera eficiente la diversidad de la naturaleza humana. Y esta eficiencia facilita la creación del humor: “Es preferible reír de los vicios en general que de los vicios de una persona concreta, porque en el primer caso se pueden sentir más personas identificadas sin ser atacadas de manera particular”, como señala Siurana (2015, p. 353). Además, según afirma Ruiz, hay una relación directa entre la presentación de determinados comportamientos y características — estereotipos— y la catarsis. Un ejemplo de ello es, para la autora, la obra de Teofrasto:

La lectura de estos breves capítulos produce un efecto catártico sobre nuestra propia conducta y acrecienta la capacidad de comprensión y de ternura hacia el prójimo y sus debilidades. No hay una visión inmisericorde de nuestros errores ni una actitud punitiva o moralizadora, tan sólo un dibujo hecho con finos trazos e intención caricaturizante. (Ruiz, 2015, p. 23)

Miranda Fricker, en *Injusticia epistémica* (2017), indaga también acerca de los estereotipos prejuiciosos o negativos. En concreto, analiza los estereotipos prejuiciosos asociados a la identidad de los grupos sociales de connotación negativa. Los estereotipos prejuiciosos son los que ignoran las evidencias, normalmente porque no guardan relación con la cuestión que los ocupa o porque se basan en sentimientos un tanto ciegos. Según Fricker, este tipo de estereotipo es moral, políticamente perverso y, por lo tanto, es reprochable.

Sin embargo, “¿por qué unos grupos específicos se convierten en los objetivos de los chistes?”, como se pregunta Siurana (2015, p. 283). La mayoría de los chistes tratan sobre estereotipos, sobre rasgos indeseables, sobre fallos y maldad; es difícil encontrar chistes que describen grupos específicos como los sanos, los limpios, los generosos... Este dato es éticamente más relevante de lo que cabría imaginar. Parece ser que la pertenencia a un grupo de personas que actúan éticamente te protege del escarnio social de los chistes.

Uno de los principales problemas puede ser también que el uso sistemático de ciertos estereotipos pueda favorecer o fomentar prejuicios y otros daños asociados a un grupo vulnerable. Porque, los estereotipos prejuiciosos, ignorando las evidencias y basándose en sentimientos, muchas veces conducen a la difusión del odio. Las manifestaciones de humor que construyen y a su vez divulgan los estereotipos prejuiciosos son ejemplos del carácter de superioridad que puede tener el humor en algunos casos. En estos casos nuestra carcajada sí expresa un sentimiento de superioridad sobre los demás.

¿Pero eso quiere decir que no se puede utilizar un estereotipo sexista para criticarlo? ¿No es muy frecuente utilizar un estereotipo racista para cuestionar o criticar ese mismo estereotipo? Probablemente sí. Porque la crítica a través de la utilización de estereotipos sexistas o racistas puede ser una estrategia para resaltar la absurdidad o la injusticia de dichos estereotipos. Es precisamente este enfoque el que a menudo se utiliza en la comedia, la sátira y otras formas de expresión artística para destacar y desafiar la discriminación y los prejuicios.

El humor y la sátira pueden hacer un uso distinto de esos estereotipos del poder criticando los propios estereotipos. Aunque, tal y como se verá en la discusión práctica, esta característica del humor puede traer problemas, como alerta Ferré (2014): “Los problemas con el poder pueden ser un límite de la sátira pero, al mismo tiempo, entre los efectos que se le atribuyen desde el bando de sus defensores está el de ofrecer una vía de escape a través del humor a los ambientes tensos que genera la política” (p. 72)

Aun así se suele criticar el humor sobre estereotipos en términos muy generales. Pero los estereotipos, tal y como se ha visto, no son malos en sí mismos: en la medida en que son simplificaciones o abstracciones, son recursos. Muchas veces se critica un tipo de humor evocando su carácter estereotipado, pero al mismo tiempo no se critica —o se aplaude— un humor basado en otros estereotipos. Esto demuestra que el problema no está en los estereotipos, sino en su uso concreto. Eagleton lo defiende de una manera similar cuando recuerda a Carroll:

Noël Carroll también sostiene que, al advertirnos sobre ciertas normas sociales, el humor contribuye a reforzarlas. La verdad, sin embargo, es bastante más tediosa: el humor funciona a veces de ese modo y a veces no. En cualquier caso, hay normas sociales que necesitan con urgencia que se las refuerce. (Eagleton, 2021, p. 161)

Así, en el caso del humor, en lugar de hablar del estereotipo en general, deberíamos hablar de los usos concretos del estereotipo. Y hablar de esos estereotipos concretos es, en definitiva, hablar de un uso que se asocia a un contexto concreto.

Es importante tener en cuenta el contexto y la intención detrás de la utilización de estos estereotipos en la sátira política, porque, mientras que algunos pueden emplearlos para subvertir y desafiar los prejuicios, otros pueden hacerlo de manera insensible o perpetuando los mismos estereotipos que pretenden criticar: “El humor vulgar y los insultos raciales son una forma de expresar el racismo, pero también pueden ser una manera de saltar sobre las diferencias raciales y culturales” (2017, p. 145), resume Soto.

### Costumbrismo

El costumbrismo es un movimiento literario y artístico que se centra en la descripción detallada de las costumbres, hábitos y tradiciones de una sociedad específica, generalmente enfocándose en la vida cotidiana y en personajes típicos de una región o país. Este enfoque permite una representación realista y a menudo crítica de la cultura y la vida diaria.

El costumbrismo, en el contexto de la sátira, se refiere a la representación detallada y a menudo exagerada de las costumbres, hábitos y comportamientos de una sociedad, con el objetivo de criticar y ridiculizar aspectos políticos y sociales. Esta técnica se utiliza para crear un escenario reconocible y familiar para el público, lo que facilita la identificación y comprensión de la crítica. A través de la exageración de estos contextos, la sátira política puede destacar las absurdidades y fallos del sistema político y de los individuos que lo conforman.

Un caso ejemplar de cómo este costumbrismo construye la sátira en el Estado español podría ser la película *Ocho apellidos vascos* (2014). En la película, los protagonistas son Rafa y Amaia. Rafa, el andaluz, un personaje alegre, extrovertido y despreocupado, contrasta con los personajes vascos, que son retratados como serios y reservados. Amaia, por su parte, es la protagonista vasca que representa el carácter fuerte e independiente que se asocia estereotípicamente con las mujeres vascas. Emilio Martínez Lázaro dirigió el guión de Borja Cobeaga para crear una película que es una comedia romántica que gira alrededor de los tópicos regionales.

Nos movemos entre la comedia costumbrista y la sátira política, aunque el humor siempre procede del costumbrismo. Jugamos un poco en los límites. El andaluz llega a una Euskadi donde no hay violencia y por error refunda la 'kale borroka', y se convierte en el primer líder andaluz de la lucha callejera. Tenía que ser una comedia muy directa, sin apenas sutileza. (Cobeaga, 2014)

Por un lado, la película se basa en el retrato de costumbres regionales; se muestran las diferencias culturales entre Andalucía y el País Vasco, y el director lo hace mediante la exageración y la caricaturización tanto de las costumbres y tradiciones como de las personas, que se presentan de manera estereotipada. “Aunque tratemos a los andaluces como paletos y a los vascos radicales como lerdos, creo que todos han entendido que manejamos un humor exagerado, y la sátira política es muy suave” (Martínez-Lázaro, 2014).

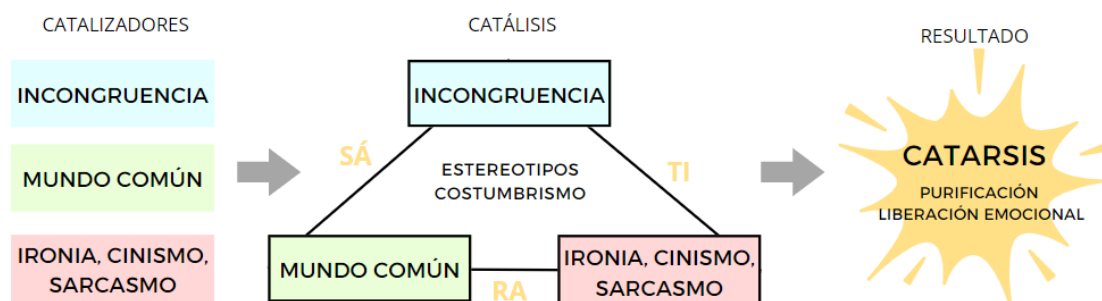
A través de la descripción detallada y exagerada, el costumbrismo satírico hace una crítica implícita de las costumbres y prácticas políticas. Al mostrar lo absurdo o defectuoso de estas costumbres, se invita al público a reflexionar y cuestionar la realidad. En relación con esta idea, aunque no tengamos oportunidad de desarrollarla es interesante recordar algo que apunta Amonarriz (2015):

Baina euskal kulturaren beste alor askotan gertatzen den bezala, euskarazko umorea ez da ia existitzen erdaldunentzat, eta kasu askotan ezta euskaldunontzat ere! Euskal Herriko umore politikoa gehiena eta arrakastatsuen erdaraz egiten jarraitzen da. Ezin baitugu ahaztu, umore politikoa kritikoa izan daitekeela edo pentsamendu nagusiaren eta “status quo”aren isla garbia: umore arrazista, klasista, sexista, homofoboa, goitik beherakoa, etab. (Amonarriz, 2015, p. 45)

Según Amonarriz, el humor en euskera tiene una presencia limitada dentro del contexto vasco, especialmente para los castellanohablantes y, en muchos casos, incluso para los vascoparlantes. La producción y difusión de contenidos humorísticos en euskera es considerablemente menor en comparación con el castellano, lo que limita su accesibilidad y popularidad. El humor político, por su naturaleza, puede servir como una herramienta crítica que refleja o desafía el pensamiento dominante y el *status quo*. Sin embargo, también puede perpetuar estereotipos y prejuicios, como el racismo, el clasismo, el sexismo, la homofobia y otros tipos de discriminación.

Si vamos un paso más lejos que Amonarriz, la siguiente pregunta parece obvia: si la mayoría del humor político del País Vasco se produce en castellano, ¿cuál es su función principal? ¿Desafía el pensamiento dominante o perpetúa estereotipos y prejuicios?

Ilustración 2. La catálisis de la catarsis



Fuente: Elaboración propia.

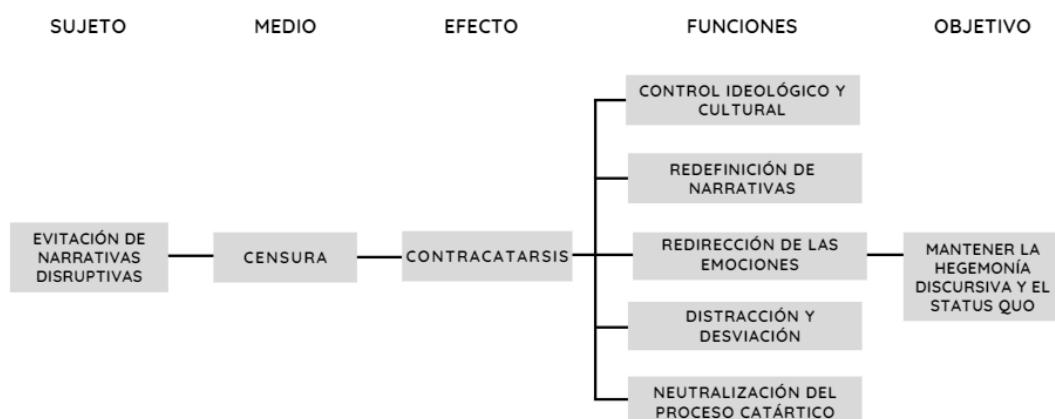
#### 4.2. La contracatarsis como herramienta de la hegemonía discursiva

La catarsis, tal y como se ha definido a lo largo del trabajo, se refiere a la purificación y liberación emocional que la ciudadanía experimenta a través de la sátira. Por ello, en el contexto de la hegemonía discursiva, la catarsis puede ser entendida como el proceso mediante el cual los individuos se ven confrontados y, potencialmente, liberados de ciertas narrativas opresivas o limitantes, lo que podría llevar a una transformación personal o colectiva.

Con el concepto de *contracatarsis* se quiere nombrar el proceso contrario a la catarsis. Entendemos y defendemos que la contracatarsis busca la contención o la neutralización del proceso catártico. Y debido a ello consideramos que la contracatarsis funciona como herramienta que busca mantener el control ideológico y cultural sobre una sociedad, evitando que las narrativas contrarias se asienten y ganen influencia.

Es decir, el objetivo de la contracatarsis sería reconfigurar o redirigir las emociones y pensamientos de los individuos para mantener el *status quo*. Para conseguir el objetivo utiliza diferentes herramientas, tales como el control ideológico y cultural, la redefinición de las narrativas, la redirección de las emociones, distracción y desviación ante las narrativas disruptivas. De esta manera, consigue su objetivo y la neutralización del proceso catártico. En este punto, pensamos que es interesante extrapolar la gráfica que usamos para definir el proceso de catarsis según Teofrasto al concepto de contracatarsis.

Ilustración 3. El proceso de contracatarsis



Fuente: Elaboración propia.

Cuando hablamos de hegemonía discursiva nos referimos al dominio cultural e ideológico que un grupo social ejerce sobre otro, principalmente a través de la manipulación y el control de las narrativas predominantes en la sociedad. Antonio Gramsci fue uno de los principales teóricos de este concepto, pues argumentó que la hegemonía se logra no solo a través del poder coercitivo, sino también mediante el consenso y la dirección cultural:

Las ideologías germinadas con anterioridad entran en contacto y se enfrentan hasta que sólo una de ellas, o al menos una combinación de ellas, tiende a prevalecer, a imponerse, a difundirse en toda el área, determinando además de la unidad económica o política, una unidad intelectual y moral, en un nivel no corporativo sino universal, de hegemonía de una agrupación social fundamental sobre las agrupaciones subordinadas. (Gramsci 2012, p. 139)

Además de mirar de hacer una trasposición del esquema de Teofrasto al concepto que hemos bautizado como contracatarsis, en las siguientes líneas defendemos que como la catarsis, la contracatarsis también es un proceso al cual se llega mediante diversos catalizadores. Serán precisamente estos catalizadores los que trataremos de identificar y describir a continuación.

#### 4.2.1. Catalizadores de la contracatarsis: nostalgia, reaccionarismo y folklorización

La contracatarsis es un proceso complejo en el que participan y se entrelazan varios fenómenos. Por ello, en las siguientes líneas miraremos de identificar algunos de los catalizadores que pensamos que en el contexto actual participan activamente en su consecución. No son todos los que hay, pero nos atrevemos a describir tres posibles catalizadores: la nostalgia, el auge del reaccionarismo y la folklorización.

Los tres, de hecho, se relacionan entre sí a través de un fenómeno que algunos autores engloban bajo *lo neorrancio*. “Lo neorrancio es lo que ocurre cuando miramos al pasado con la venda del recuerdo y cuando convertimos la experiencia propia en universal”, enfoca Begoña Gómez (2022). Estrechamente vinculada con *lo neorrancio*, que contamina los discursos de todo el arco político, desde la ultraderecha a la izquierda conservadora (Tanner, 2023), también en el Estado español, encontramos, de entrada, la nostalgia, referida al sentimiento de anhelo por el pasado, a menudo idealizado. En el contexto del discurso social y político, la nostalgia puede ser utilizada para evocar un tiempo percibido como más estable y ordenado, reforzando así ciertos valores y estructuras sociales.

Aunque a priori el concepto de nostalgia tiene una connotación positiva también trae consigo una trampa: como defiende Desirée Bela-Lobedde (2022), no está al alcance de todos pensar que el pasado era mejor que el presente. “Idealizar la vida de nuestros padres creyendo que, como en el baúl de los recuerdos, cualquier tiempo pasado nos parecerá mejor es una posibilidad que solo existe para una parte de la población: la población española que goza del privilegio de la supremacía blanca”, afirma la autora. Y apunta que la nostalgia quizás no indica el camino más adecuado para conseguir un futuro emancipador:

Es mucho más constructivo aceptar que esos tiempos pasados fueron positivos para una parte de la población y, desde esa aceptación, lo necesario es trabajar para que en la actualidad se diseñen políticas inclusivas, sin sesgos discriminatorios por cuestión de origen, capacidades, género, orientación sexual, raza o credo. (Bela-Lobedde, 2022)

Esta idea de nostalgia que propone Bela-Lobedde se puede relacionar con el proceso de contracatarsis, porque ofrece una narrativa emocionalmente reconfortante que contrarresta la disrupción de las narrativas catárticas. Es interesante la idea de que la nostalgia nos lleva al plano de las emociones y sentimientos, porque, tal y como se ha retratado en la gráfica anterior, precisamente es eso lo que busca la contracatarsis: la redirección de las emociones. Así mismo, Gómez (2022) denuncia cómo el sentimentalismo y la anécdota funcionan como herramientas para evitar discusiones políticas:

Si alguien trata de venderte una propuesta política legítima pero nada inocua, rebotante de ideología, pero lo hace hablándote de su familia, te está arrebatando la posibilidad de contestarle en términos igualmente políticos. Introducir la lágrima y el corazón encogido en el debate público no deja de ser una trampa, no por viejísima menos eficaz.

La apelación a las emociones, de hecho, abre la puerta a otra de las funciones de la contracatarsis. Al idealizar el pasado, la nostalgia puede desactivar impulsos críticos hacia el cambio social, pues presenta el retorno a *tiempos mejores* como una solución a los problemas actuales. Esto desvía la atención de las injusticias presentes y refuerza la hegemonía discursiva al impedir que la población se sumerja en procesos de reflexión y transformación.

El segundo catalizador sería, por lo tanto, el auge del reaccionarismo, es decir, la tendencia política y social que aboga por el retorno a un orden anterior, percibido como *mejor* que el actual. Este fenómeno se caracteriza por la resistencia al cambio y la defensa de valores tradicionales frente a las dinámicas progresistas. Aunque el reaccionarismo es un catalizador independiente de la nostalgia, uno y otra están estrechamente relacionados. Acerca de esta relación, el filósofo Pau Luque (2022) afirma:

Todo esto me conduce a la sospecha de que lo que los nostálgicos demandan no es que la izquierda recupere los valores del pasado, porque, como sugiero, no los ha perdido. Lo que exigen es recuperar las circunstancias del pasado. Readueñarse de la soberanía, homogeneizar culturalmente la sociedad, volver a estructuras familiares rígidas. Lo que desean los nostálgicos reaccionarios no es lo material. Lo que anhelan es que se materialicen sus fantasías prepolíticas. Así que construyen un pasado a medida en el que esa fantasía de felicidad toma cuerpo.

Sobre la demanda de los nostálgicos por recuperar las “circunstancias del pasado”, Luque (2022) considera que “no es posible reproducir el modelo del pasado sin eliminar las complejidades del presente. Lo único que crea la nostalgia reaccionaria son ruinas”. El auge del reaccionarismo es un catalizador de la contracatarsis porque movilizar discursos y movimientos que buscan restaurar un orden preexistente y oponerse a las narrativas catárticas que promueven el cambio. Este fenómeno refuerza la hegemonía discursiva al presentar las ideas progresistas como amenazas a la estabilidad y la identidad cultural, deslegitimando así los movimientos que buscan transformación social. Algunos autores hasta han sugerido la expresión “*woke*” para referir esta supuesta amenaza y la han



llegado incluso a caracterizar, como denuncia Titania McGrath (2019), que se reapropia de la expresión y la convierte en un indispensable para luchar por la justicia social.

Por último, encontramos la folklorización, es decir, la reducción de aspectos culturales complejos y significativos a meros elementos decorativos o de entretenimiento. Esto implica la trivialización de tradiciones, prácticas y símbolos culturales, que devienen objetos de consumo superficial. Este fenómeno se manifiesta a través de dos procesos principales: la caricaturización y la simplificación.

Se entiende como caricaturización el proceso que implica la exageración y distorsión de elementos culturales para hacerlos más accesibles y entretenidos para un público amplio. Al convertir las tradiciones y prácticas culturales en caricaturas, se despoja a estas expresiones de su profundidad y significado original, reduciéndolas a estereotipos fácilmente consumibles. En este contexto se sitúa lo que Eudald Espluga denomina como “objeto cultural”. Para describirlo Espluga recurre a la socióloga Eva Illouz, quien “señala hasta cinco factores clave para explicar por qué motivo algunas representaciones de la realidad se vuelven más ‘pegadizas’ que otras” (Espluga, 2022).

El primero, la *recuperabilidad*, que se refiere a la accesibilidad y facilidad con la que un objeto cultural puede incorporarse en las conversaciones cotidianas. El segundo, la *fuerza retórica*, que implica las características que hacen que ese objeto sea más atractivo y memorable. El tercero, la *resonancia*, que se relaciona con la relevancia y utilidad social del objeto en un contexto específico. El cuarto, la *retención institucional*, es decir, la capacidad del objeto para convertirse en una referencia común. Finalmente, la *resolución*, que es la capacidad del objeto cultural para dirigir y motivar a la acción.

La hipótesis de Illouz, por lo tanto, es que los objetos culturales que tienen más probabilidades de hacerse populares son aquellos que reúnen todas estas características para ofrecer una resolución simbólica a las contradicciones sociales que generan incertidumbre en los lectores. (Espluga, 2022)

La simplificación, por su parte, se refiere a la reducción de la complejidad cultural a formas más básicas y fáciles de entender. Este proceso elimina las sutilezas y matices que dan a las prácticas culturales su riqueza y significación, pues las presenta en formas diluidas y descontextualizadas. Aunque relaciona esta simplificación con la ya mencionada nostalgia del pasado, es decir, cómo tendemos a simplificar el pasado idealizándolo en el

presente: “Si el malestar del presente se debe a la complejidad, entonces el bienestar del pasado tenía que deberse a su simpleza. Y, así, la complejidad cultural, social y moral de nuestras sociedades contemporáneas serán hostigadas y despreciadas” (Luque, 2022).

La folklorización contribuye, pues, a la contracatarsis al desactivar el potencial transformador de las expresiones culturales auténticas. Al convertir la cultura en algo folklórico y desprovisto de su contexto histórico y político, se neutralizan las críticas que estas expresiones podrían ofrecer contra la hegemonía. Esto convierte las tradiciones en productos inofensivos que no desafían el *status quo*, impidiendo que sirvan como catalizadores de cambio social.

#### 4.2.2. La censura en la nueva cultura audiovisual

La sátira y la censura han encontrado nuevos campos de batalla en la nueva cultura audiovisual. En las próximas líneas, se defiende que la censura actúa como la catálisis de los tres catalizadores de la contracatarsis —la nostalgia, el auge del reaccionarismo y la folklorización—. Para comprender mejor esta dinámica, es necesario observar cómo los catalizadores influyen en la percepción y reacción del público ante contenidos satíricos.

Por una parte, la nostalgia puede idealizar el pasado y generar resistencia a cualquier crítica que ponga en duda esa visión idealizada. El auge del reaccionarismo, por su parte, impulsa una defensa ferviente de valores tradicionales y una oposición a cualquier discurso que los desafíe. La folklorización, finalmente, convierte elementos culturales en símbolos inamovibles, dificultando la aceptación de cualquier reinterpretación crítica. Estos elementos actúan juntos, no solo potenciando la censura, sino transformándola en una herramienta que se adapta y responde de manera efectiva a los nuevos desafíos impuestos por la cultura audiovisual contemporánea.

En este contexto, la sátira política ha sido colocada en el centro de debates relevantes, lo que ha incrementado la ferocidad de los ataques contra ella. Estos ataques, muchas veces justificados bajo la premisa de proteger sensibilidades, han conducido a la banalización del poder transformador de la sátira. Este fenómeno, definido como contracatarsis, implica una respuesta adversa a la función tradicionalmente purificadora de la sátira, donde en lugar de liberar tensiones sociales, se busca neutralizar su impacto mediante la crítica constante y la censura.

Tal y como se verá posteriormente, la nueva cultura audiovisual, dominada por los medios de difusión masiva y las redes sociales, ha reconfigurado los mecanismos de censura. Este entorno hostil plantea retos significativos para los procesos de catarsis, ya que cualquier intento de purificación o transformación social a través de la sátira es rápidamente contenido y desactivado por las dinámicas de contracatarsis que imperan en la cultura audiovisual contemporánea.

#### Aparatos y medios de difusión de la hegemonía

Los medios de comunicación juegan un papel crucial en la difusión y consolidación de las narrativas hegemónicas y han influido considerablemente en la forma en que las sociedades interpretan y entienden la realidad. A través de coberturas sesgadas, estos medios no solo transmiten información, sino que también configuran percepciones, moldean opiniones y consolidan ciertos discursos mientras marginalizan otros.

Así lo han demostrado diversos autores, como Adorno, Horkheimer o Marcuse, de la tradición crítica de los estudios de la comunicación, que han estudiado el sesgo ideológico de los medios. Y así lo confirman también Noam Chomsky y Edward S. Herman, deudores de esta tradición, en *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* (1988). Ambos analizan bien cómo los medios de comunicación actúan como instrumentos de propaganda que sirven a los intereses de las élites políticas y económicas, moldeando y controlando la opinión pública para mantener el poder y la hegemonía:

Our belief, based on many years of study of the workings of the media, that they serve to mobilize support for the special interests that dominate the state and private activity, and that their choices, emphases, and omissions can often be understood best, and sometimes with striking clarity and insight, by analyzing them in such terms. (Chomsky y Herman, 2008, p. 55)

Así, por un lado, los medios de comunicación tienen el poder de decidir qué noticias se cubren y cómo se presentan. Esta selección y enmarcado no son neutrales; responden a intereses específicos que pueden estar alineados con grupos de poder político, económico o cultural. Al elegir ciertos eventos y omitir otros, los medios influyen en qué se considera importante y digno de atención pública. Además, el enmarcado de la noticia —la forma en que se presenta el contexto, los protagonistas y los ángulos del relato— puede dirigir la interpretación del público hacia ciertas conclusiones.

If the powerful are able to fix the premises of discourse, to decide what the general populace is allowed to see, hear, and think about, and to “manage” public opinion by regular propaganda campaigns, the standard view of how the system works is at serious odds with reality. (Chomsky y Herman, 2008, p. 55)

La teoría del *agenda-setting* —es decir, la lista jerarquizada de temas difundidos por los medios de comunicación— sugiere, de hecho, que los medios de comunicación no solo nos dicen sobre qué pensar, tal y como propusieron Donald Shaw y Maxwell McCombs en 1972, que analizaron cómo y hasta qué punto esta lista de temas condiciona la opinión del público, y determina por qué es más interesante para el público la información sobre determinados temas, y no acerca de otros.

In choosing and displaying news, editors, newsroom staff, and broadcasters play an important part in shaping political reality. Readers learn not only about a given issue, but also how much importance to attach to that issue from the amount of information in a news story and its position. In reflecting what candidates are saying during a campaign, the mass media may well determine the important issues—that is, the media may set the “agenda” of the campaign. (McCombs y Shaw, 2015, p. 176)

A través de coberturas repetitivas y destacadas, los medios pueden elevar la importancia de ciertos temas en la agenda pública, dirigiendo la atención y el debate hacia cuestiones específicas, mientras otras son minimizadas o ignoradas. Este proceso de selección y repetición refuerza las narrativas hegemónicas al proporcionar una visión unificada y dominante que puede normalizarse como el sentido común.

Por otro lado, los medios también participan en la construcción de estereotipos, perpetuando imágenes simplificadas y a menudo negativas de ciertos grupos sociales, culturales o políticos. Esto no solo refuerza prejuicios existentes, sino que también contribuye a la marginación de voces disidentes y alternativas. Esta exclusión y estigmatización contribuyen a mantener el *status quo* y a dificultar el surgimiento de discursos que cuestionen las estructuras de poder establecidas.

Finalmente, la estructura económica de los medios de comunicación también influye en la consolidación de narrativas hegemónicas. Los intereses económicos a menudo dictan qué noticias se cubren y cómo se cubren, tal y como recuerda Giró (1999), favoreciendo aquellas que no pongan en riesgo las relaciones comerciales o los ingresos publicitarios.

Esto puede llevar a una autocensura o a una alineación con los intereses de los grupos de poder, consolidando aún más las narrativas dominantes.

Aunque los medios tradicionales aún juegan un rol dominante, la irrupción de las redes sociales ha diversificado el espacio mediático, permitiendo la aparición de voces alternativas y *contranarrativas*, lo que Giró (1999) ha bautizado como la *teoría de la brecha*. Sin embargo, las plataformas digitales abren las puertas a la desinformación y la polarización. Los algoritmos que priorizan contenido sensacionalista o que refuerzan creencias previas pueden fortalecer burbujas informativas (Peirano, 2019), limitando la exposición a perspectivas diversas y perpetuando narrativas hegemónicas.

Las redes sociales, aparte de colaborar en la perpetuación de las narrativas hegemónicas, han supuesto un punto de inflexión en la comprensión y evaluación de expresiones —no solo— culturales. El cómico y escritor Andrew Doyle (2022) explica bien lo que ha supuesto la irrupción de las redes sociales: “La explosión de las redes sociales ha proporcionado un foro donde se puede vilipendiar los puntos de vista inconformistas de la forma más pública, y donde al mismo tiempo las representaciones artísticas son escrutadas incesantemente a través del objetivo de la política identitaria” (p. 83).

#### [La crítica, la cultura de la cancelación y la \(auto\)censura](#)

Con la intención de comprender la explosión que han supuesto las redes sociales en la censura, es necesario abordar críticamente el fenómeno de la cultura de la cancelación, la crítica y la (auto)censura. En este sentido, Torné (2022) cree fundamental profundizar en la distinción entre crítica, cancelación y censura.

Según Torné, los humoristas, presentadores de televisión, directores de cine y columnistas, ahora más que nunca, están sujetos a una crítica abierta y constante. Esta retroalimentación social, aunque pueda ser dura y severa, no es un fenómeno nuevo. Este tipo de escrutinio público es una forma de crítica que se ha intensificado con la democratización del acceso a las plataformas de comunicación.

En cambio, según la definición de Torné, la cancelación se define como casos de acoso sistemático, una suerte de *bullying* de la opinión. Doyle (2022) alerta que, “cuando se trata de la cultura de cancelación, en vez de criticar a la persona en cuestión, se la descalifica, y las consecuencias son enormemente desproporcionadas respecto a lo que se

percibe como una afrenta” (p. 47). Mientras que Torné pone en duda su existencia de una cultura de la cancelación, ya que en su opinión, a pesar de los temores y denuncias al respecto, se observa que figuras públicas continúan publicando y siendo entrevistadas sin evidentes repercusiones negativas permanentes:

La “cancelación”, por tanto, es interesante como fenómeno derivado de la “emancipación de las audiencias”, pero es irrelevante y no tiene el menor calado como tema de agenda política. La “cultura de la cancelación” es un delirio malintencionado, una cortina de humo ideológica que señala una realidad inexistente. (Torné, 2022)

En este punto es interesante la matización que realiza Andrew Doyle después de analizar el caso de la escritora J.K. Rowling:

J.K. Rowling, que ha sido sometida a una implacable campaña de calumnias por haber manifestado sus reparos sobre la posibilidad de que la autoidentificación de género pudiera poner en riesgo los espacios exclusivamente para mujeres. (...) En vez de desmentir la realidad de la cultura de la cancelación, el caso de Rowling demuestra que las personas menos poderosas son las más vulnerables a sus efectos. (Doyle, 2022, p. 50)

Existen diferentes tipos de cancelación según Torné. La “cancelación positiva” es el esfuerzo de los artistas por complacer a su audiencia, especialmente a comunidades minoritarias o de poder, escribiendo de manera que asegure su aprobación. Este fenómeno pasa por alto las tensiones y contradicciones que deberían ser parte del espacio de la ficción. La “cancelación interior”, por su parte, es el freno que los propios artistas se imponen para evitar la crítica. Aunque el miedo a la crítica puede llevar al silencio, no se considera un drama insuperable. La historia muestra que artistas han expresado sus ideas a pesar de riesgos mucho mayores que la crítica contemporánea, enfrentándose a la censura del Estado y otras formas de represión.

Finalmente, la censura, en su sentido más estricto, es una acción que sólo puede ser ejercida por el Estado. Si una empresa privada decide no mantener a alguien en su plantilla, esa persona puede buscar otra oportunidad en un lugar diferente. La selección por criterios de venta, simpatía o idoneidad no es censura. Por ejemplo, medios de comunicación de diferentes ideologías seleccionan contenido que no ofenda a su audiencia, y esta práctica no se considera censura. Del mismo modo, una editorial puede rechazar publicar ciertas obras sin que esto implique censura, siempre que haya otras

plataformas disponibles para la publicación. “Lo que se está dando es una ampliación del campo de batalla, de los criterios de selección. Curiosamente, la ampliación solo molesta cuando son las minorías o los colectivos débiles los que se revelan influyentes y poderosos” (Torné, 2022).

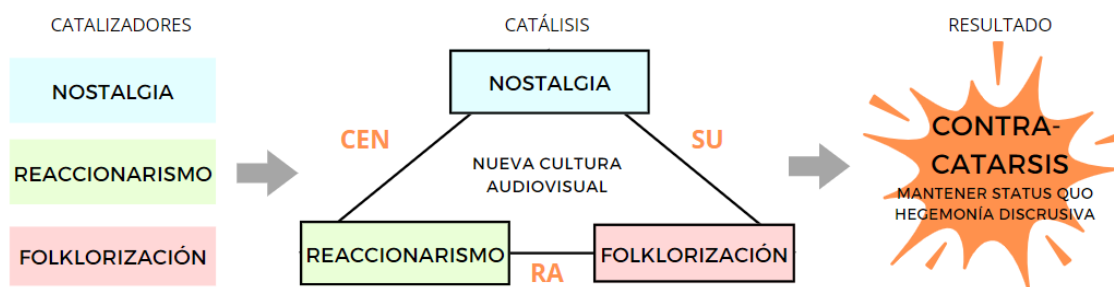
En relación con la censura, se cree interesante el fenómeno denominado *autocensura*. Doyle presenta la autocensura de la siguiente manera: “Todos podemos estar de acuerdo con que la censura a los artistas a manos de los regímenes tiránicos es una abominación y, sin embargo, hay algo aún más desalentador en el hecho de que un artista renuncie voluntariamente a su libertad de expresión” (Doyle, 2022, p. 83).

Doyle, en su análisis sobre la autocensura hace especial mención al género de la sátira. Tomando como base las características de la sátira, su carácter crítico y su relación con la ofensa, Doyle concluye presentando la autocensura como enemigo de la sátira: “Si los escritores y dibujantes satíricos deben autocensurarse debido a la posibilidad de que les malinterpreten, lo mejor sería que abandonáramos el género” (Doyle, 2022, p. 80). Posteriormente, Doyle realiza una lectura más amplia sobre la autocensura con el objetivo de relacionar este fenómeno con la cultura en general:

En última instancia la autocensura es una elección, incluso en una época en que decir lo que uno piensa puede tener unas consecuencias ruinosas en lo personal. La conformidad y la deshonestidad en aras de la autoconservación son comprensibles, pero suponen una afrenta a nuestra conciencia y nuestra dignidad. Puede que a corto plazo evitemos las iras de los matones, pero el efecto final de nuestro silencio colectivo será una cultura debilitada e infantil. (Doyle, 2022, p. 93)

Finalmente, se puede afirmar que la autocensura no sólo afecta a la producción artística, sino que también tiene implicaciones en otros ámbitos como el periodismo, la academia y la vida cotidiana. En un contexto donde el miedo a represalias o la presión social impiden que se expresen opiniones contrarias o críticas, se limita el debate y la diversidad de pensamiento. Doyle señala que “la autocensura, en su forma más insidiosa, erosiona la capacidad de la sociedad para confrontar ideas y problemas complejos, llevando a una homogeneización del discurso público” (Doyle, 2022, p. 97). Esta pérdida de pluralidad y la falta de confrontación de ideas no sólo empobrecen la cultura, sino que también pueden llevar a un estancamiento intelectual y moral.

Ilustración 4. La catálisis de la contracatarsis



Fuente: Elaboración propia.

## 5. APORTACIÓN PRÁCTICA: CATARSIS Y CONTRACATARSIS EN EL CASO DE 'EUSKALDUNA NAIZ, ETA ZU? ESPAINIA'

La catarsis y la contracatarsis, tal y como se ha defendido, son conceptos relacionados con el efecto emocional y psicológico que pueden tener ciertos discursos o narrativas en una audiencia. Antes de abordar la parte práctica, desglosamos ambos procesos.

La catarsis implica un proceso en el que, a través de ciertos catalizadores (un mundo compartido, las incongruencias y la ironía, el cinismo y el sarcasmo) se llega a una purificación o liberación emocional. Los catalizadores en cuestión activan y caracterizan el proceso de catálisis que hemos identificado con la sátira política; ya que con la sátira política mediante el uso de la exageración y los estereotipos se utilizan para provocar una reacción emocional y crítica en la audiencia.

La contracatarsis, por su parte, se refiere a los mecanismos que buscan mantener el statu quo y la hegemonía discursiva. Esto implica una resistencia o un control sobre las narrativas que podrían provocar una liberación emocional o un cambio crítico.

El objetivo principal de la presente aportación práctica será analizar y profundizar los mecanismos de la catarsis y contracatarsis en el caso del capítulo *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia*. El análisis que se propone se ha efectuado de la siguiente manera.



Para definir cómo participa el primer catalizador, que hemos denominado mundo compartido, se propone un análisis contextual antropológico del caso; ya que este catalizador se enfoca en el contexto cultural y social compartido por la audiencia y los creadores de la narrativa. El análisis antropológico permite entender cómo los elementos de la historia resuenan con las experiencias y valores compartidos del grupo.

Mediante el análisis narrativo de Comparatismo Periodístico Literario (CPL) se profundizará en el segundo y tercer catalizador para posteriormente extraer conclusiones sobre el proceso de catálisis que hemos identificado con la sátira política. Se intentará concluir cómo el capítulo construye un discurso satírico basándose en los estereotipos y en el costumbrismo identificando el papel que tienen las incongruencias y los elementos retóricos de la ironía, el cinismo y el sarcasmo en el capítulo en cuestión.

Finalmente, para ahondar en el proceso de contracatarsis referente al capítulo de *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia* se utiliza como base el informe presentado por Covite. Mediante el Análisis Crítico del Discurso (ACD) se analizará cómo el lenguaje puede reflejar, mantener y legitimar relaciones de poder. Durante el análisis, por otro lado, seremos capaces de identificar diversos catalizadores de la contracatarsis y varias de las características de la nueva cultura audiovisual desarrolladas en la aportación conceptual.

## 5.1. Análisis y resultados de la catarsis: El capítulo 'Euskalduna naiz, eta zu? Espainia'

### 5.1.1. Punto de partida: justificación de la muestra

Con el fin de aterrizar el discurso teórico realizado hasta el momento y analizar los mecanismos de la catarsis y contracatarsis en relación con la sátira, se tomará como muestra el capítulo *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia* emitido el 8 de febrero de 2017 en la cadena ETB. Este programa se distinguía por su enfoque crítico y satírico sobre diversos aspectos de la sociedad vasca. El espacio estaba conducido por dos locutores. Uno de ellos realizaba las preguntas a los invitados —la mayoría personalidades de la cultura vasca— y el otro locutaba las partes informativas. Respecto al contenido, se mezclaban las entrevistas con *sketches* humorísticos.

Uno de los capítulos de este programa, dedicado al tema de España, fue objeto de censura por parte de la asociación Covite. Esta acción generó controversia y alimentó el debate

sobre la libertad de expresión en el contexto vasco. La censura del capítulo en cuestión planteó interrogantes sobre los límites del humor y la crítica social en una región marcada por tensiones políticas y culturales. Es por estas causas por las que la siguiente discusión práctica se va a centrar en este capítulo.

Urkizu (2024) presenta de la siguiente forma lo ocurrido con el programa y el capítulo en cuestión:

2017ko negua zen. ETB1eko Euskalduna naiz, eta zu? umorezko saioaren atal bat Espainiari eskaini zioten; Espainiako estereotipoei trufa egiteari. Sare sozialetan hainbat tarte batzuk jarri zituzten, testuingurutik kanpo, eta PSEk eta Covite biktimen elkarteak programa Internetetik kentzeko eskatu zioten ETBri. Hala egin zuen telebistak. Jaurlaritzak EITBri eskatu zion ez emititzeko berriro saio iraingaririk. EITBk erantzun zuen esanez kontrol neurriak hartzeko ordua zela, eduki iraingarriak berriro ematea saihesteko. LAB sindikatuak elkartasuna adierazi zien saioko langileei eta kolaboratzaileei jasaten ari ziren jazarpenagatik. Izan ere, programan Espainiari buruz umorez mintzatu ziren euskal kulturako pertsona batzuek une gogorak bizi izan zituzten; irainez betetako kanpainak zabaldu zituzten haien kontra hedabide batzuetan eta sare sozialetan. (Urkizu, 2024, p. 48)

Sin embargo, para comprender mejor el lugar del programa, en general, y del capítulo sobre España, en concreto, dentro del panorama humorístico vasco, es útil considerar algunos antecedentes y contemporáneos relevantes.

En años anteriores, programas como *Vaya semanita* en castellano y *Wazemank* en euskera habían explorado temas similares con un enfoque humorístico. Además, películas como *Ocho apellidos vascos*, tal como se ha expuesto anteriormente, también contribuyeron a la representación de los vascos en el humor y en la cultura popular contemporánea. Estas obras sirven como puntos de referencia para contextualizar el impacto y la relevancia del capítulo censurado en el panorama humorístico vasco de la época.

*Vaya Semanita*, emitido por ETB, comenzó a emitirse en 2003 y rápidamente se convirtió en un fenómeno cultural. Este programa se destacó por su capacidad para abordar temas controvertidos y delicados con un enfoque cómico. Probablemente, el aspecto más relevante que se le puede otorgar al programa es la normalización del humor sobre el conflicto vasco. Amonarriz, por ejemplo, considera que en este ámbito el programa marcó un antes y un después, que fue pionero.

Gatazka egoera gordin batean, umoreak nekez gainditu ahal izango du enfrontatuta dauden aldeen dikotomia. Eta gatazka gai tabu gisa desagertu ohi da, gatazka gainditzeko gizarte nahi zabala denean, irtenbidea bideratzen hasten denean edo gatazka amaitzen denean. Euskal Herrian bi mugarri ezarriko nituzke: ‘Vaya semanita’ren esketxak eta Zaldieroren ‘The organization’i buruzko tira grafikoak. (Amonarriz, 2016)

*Vaya Semanita* rompió tabúes al incluir *sketches* sobre ETA —especial mención merecen *los Batasunis*—, la Guardia Civil, y la política vasca, e hizo accesibles y discutibles temas que tradicionalmente habían sido considerados demasiado sensibles para la comedia.

Por otro lado, *Vaya Semanita* presentaba un humor identitario. El programa exploró la identidad vasca, jugando con estereotipos regionales y reflejando las idiosincrasias de la vida en el País Vasco. Ejemplo de ello eran los *sketches* de *Los Santxez* familia de Salamanca residente en el País Vasco formada por padres y dos hijos que representaban diferentes ideologías políticas: “The structure of the sketches was fashioned around four characters allegedly representing the four organizations that span the Basque Country's political spectrum, the EAJ-PNV, PSE, PP, and radical Basque nationalists” (Moreno, 2012, p. 182). Estos *sketches* entre otros no solo resonaron con el público vasco, sino que también ayudó a otros a entender mejor esta cultura.

Finalmente, presentaba una crítica social y política. *Vaya Semanita* usó el humor para criticar tanto a los políticos vascos como al gobierno central español. Al hacerlo, proporcionó una plataforma para la reflexión y el debate sobre la situación sociopolítica.

#### 5.1.2. La sátira política en el País Vasco: Análisis contextual antropológico

El mencionado sociolingüista y humorista Amonarriz en el artículo *Hau dun/k umorea, utzi alde batera euskaldun jendea* realiza un repaso sobre el humor político que se ha hecho en euskera en el País Vasco. La investigación realizada por Amonarriz le lleva a afirmar:

Euskarazko umorea, egoera minoritarioan dagoen hizkuntza komunitate batena izan da eta batez ere, ahozkotasunarekin egon da lotuta. Gure literaturan, umore jasotzat sailka genezakeen ia ezer ez dugu aurkituko XX. mendera arte. Zer esanik ez umore politikoa. XX. mendearen azken laurdenak, aldiz, errotiko aldaketa ekarri zuen. (Amonarriz, 2016)

Si echamos la vista atrás, nos daremos cuenta de la escasa presencia del humor en la literatura vasca, una visión muy ingenua y costumbrista, tal y como ha sido la literatura vasca. El humor, y especialmente el humor político, ha tenido mucha más presencia y más *perversidad* en la literatura oral. El humor en euskera ha seguido el camino de la gente que hablaba euskera y, por ende, los medios de transmisión han sido principalmente los mismos que ha utilizado la cultura oral vasca: canciones, bertsolarismo, carnaval...

Acorde con su análisis, en el siglo XX, con el auge del nacionalismo vasco y en la medida en que el uso del euskera se fue ampliando, aumentó la presencia del humor político en las revistas vascas: artículos, humor gráfico... Según Moreno, este aumento del humor político no se limitó únicamente al humor en euskera, fue un fenómeno más general:

In the twentieth century, and so far in the current century, there has been a massive widespread emergence of political humor enjoyed by different classes and social groups. This widening democratization and enjoyment of political humor corresponds to the growing importance of the so-called middle classes. (Moreno, 2012, p. 172)

Sin embargo, la Guerra Civil interrumpió radicalmente este florecimiento. Esta interrupción se alargó hasta finales del franquismo. Es precisamente en los últimos años del siglo pasado cuando empezaron nuevas apariciones del humor político en euskera. Entre estas apariciones, Amonarriz menciona la presencia del humor gráfico en revistas como *Argia* y *Anaitasuna*, las revistas satíricas *Euskadi Siux* y *Araba Saudita* (en castellano pero con apartados en euskera) y programas televisivos como *Txoko-latex*.

Aun así, según Amonarriz no se puede afirmar que la producción del humor político en euskera sea abundante: “Euskarazko umore politikoa, nolahi ere, gutxi jorratzen da oraindik. Euskal Herrian, sektore sozio-politiko zabalek (ia) ez dute euskarazko umorerik sortzen, are gutxiago politikorik. Horren ondorioz, euskarazko umorearen eragin esparrua mugatua da, bai sozialki eta baita politikoki ere” (Amonarriz, 2016). Ante esta situación pone los ojos en el futuro al afirmar:

Etorkizunera begira, sintoma ona litzateke euskarazko umore politikoaren eskaintza handitzea eta askotarikoagoa izatea eta Euskal Herri osoa, bere aniztasun geografiko, politiko eta linguistikoan, aintzat hartuko duten proposamenak eta saioak sortzea, maila lokalean, eta bereziki, nazionalean. Ea modu horretan, Euskal Herri askeago, irekiago eta alaiago bat lortzen dugun. Hori ere gure esku dago eta! (Amonarriz, 2016)

### 5.1.3. Análisis de Comparatismo Periodístico Literario (CPL)

Una vez analizado el contexto en el que se enmarca *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia*, de la mano del Comparatismo Periodístico Literario (CPL) propuesto por Chillón en 1995, se llevará a cabo un análisis narratológico, que incluye un trabajo historiográfico, genológico, temático y morfológico del guion del capítulo. Este análisis nos va a permitir identificar y desarrollar en el capítulo *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia* las lógicas narrativas que permiten construir un proceso catártico basado en la sátira.

Gracias al análisis de CPL, podemos demostrar que el humor y, en concreto, la sátira política motiva una catarsis mediante la exageración y la caricatura. Y, por otro lado, que la catarsis permite a una comunidad afrontar un trauma y transformarse. A su vez, el CPL nos llevará a aclarar la subhipótesis de que la construcción de personajes estereotipados sirve a la sátira para evidenciar los defectos que uno mismo se niega a mirar de cara y eso permite una toma de conciencia crítica sobre uno mismo y su colectividad.

De este modo, en la presente tabla (Véase Tabla 1) se resume el análisis realizado. Aunque la tabla no es muy extensa los puntos que se han identificado se creen suficientes para justificar —tal y como se hará en el apartado de los resultados— el carácter satírico del capítulo y el objetivo de crear un efecto catártico en la audiencia vasca.

Tabla 1. Análisis CPL en 'Euskalduna naiz, eta zu? Espainia'

ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO	Significación histórica	En años anteriores, programas como <i>Vaya semanita</i> en castellano y <i>Wazemank</i> en euskara habían explorado temas similares con un enfoque humorístico. Además, películas como <i>Ocho apellidos vascos</i> también contribuyeron a la representación de los vascos en relación con los españoles en el humor y en la cultura popular contemporánea.
ANÁLISIS GENOLÓGICO	Formato del programa	Es un programa de humor y sátira que mezcla entrevistas (no ficción) con sketches, y 'segmentos informativos' (ficción) para abordar la temática de la identidad vasca en contraste con la española.
	Hibridación de géneros	El capítulo mezcla géneros como la comedia, el documental y el talk show, utilizando elementos caricaturescos y parodias. Este enfoque híbrido busca atraer a una audiencia joven y general, utilizando el humor como vehículo principal.

ANÁLISIS TEMATOLÓGICO	Estereotipos	Se presentan los estereotipos del español “facha,” el “paleta,” la “choni,” y el “progre”.
		Se presentan los estereotipos del vasco “nacionalista”, “borroka” ...
	Motivos narrativos	Símbolos: camiseta de la selección española, la bandera española, el flamenco, desfiles militares, símbolos franquistas.
		Figuras: Franco, Aznar, Jesús Gil...
ANÁLISIS MORFOLÓGICO	Estilo del programa	El uso de un tono humorístico y satírico es central en el capítulo, con un estilo irreverente y a menudo provocador. Esto se ve reflejado en la manera en que se formulan las preguntas y en las respuestas de los entrevistados, que son deliberadamente polémicas.
	Elementos visuales y audiovisuales	El capítulo emplea imágenes de desfiles militares, símbolos franquistas... Estas imágenes sirven para reforzar el mensaje humorístico y crítico del programa.
	Decisiones narrativas	La estructura narrativa del capítulo está diseñada para guiar al espectador hacia una conclusión crítica sobre España, utilizando tanto el guion como los elementos visuales y las intervenciones de los participantes.

Fuente: Elaboración propia.

#### 5.1.4. Resultados de la catarsis

Este análisis nos ha permitido demostrar las lógicas narrativas que permiten construir un proceso catártico en el capítulo *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia*. De este modo, se afirma la primera hipótesis del presente trabajo: el humor y, en concreto, la sátira política, motiva una catarsis mediante la exageración y la caricatura, permitiendo a una comunidad afrontar un trauma y transformarse. Y, para ello, tal y como se ha planteado en la subhipótesis, la construcción de personajes estereotipados es clave; ya que sirve para evidenciar los defectos que uno mismo se niega a mirar de cara, facilitando así una toma de conciencia crítica sobre uno mismo y su colectividad.

En el capítulo *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia*, el costumbrismo se utiliza para presentar una visión humorística de la vida y las características tanto de los vascos como de los españoles. El efecto humorístico se logra mediante la exageración y la caricaturización de estas costumbres, lo cual provoca la risa del espectador. Esta técnica permite que el público se identifique con las situaciones y personajes presentados, reforzando la conexión emocional y la efectividad de la sátira.

Todo el capítulo se presenta como una sátira sobre los propios vascos y los españoles, pero esta sátira no se percibe como una denuncia de las costumbres o características españolas. En lugar de criticar de manera mordaz o destructiva, el capítulo utiliza la sátira para crear un espacio de reflexión humorística. Este enfoque permite a los espectadores reírse de sí mismos y de las situaciones cotidianas sin sentirse atacados. Al evitar una crítica destructiva, el capítulo fomenta un ambiente donde la reflexión y el humor coexisten, facilitando así un proceso catártico.

Elementos retóricos como la ironía, la hipérbole y la parodia se emplean para acentuar la sátira. La ironía permite destacar las contradicciones inherentes en las costumbres y opiniones representadas. La hipérbole exagera características y comportamientos para intensificar el efecto humorístico y subrayar los absurdos. La parodia imita de manera burlesca ciertas situaciones o personajes, resaltando sus aspectos ridículos. Estos elementos son esenciales para construir el mensaje satírico y provocar la catarsis.

El capítulo funciona como un ejercicio de sátira y catarsis, abordando la compleja relación de los vascos con el estado español. A través de la sátira, se exploran tensiones históricas y culturales, permitiendo una liberación emocional (catarsis) para los espectadores. Este proceso catártico es fundamental para comprender el impacto del capítulo en su audiencia, ya que permite una reflexión crítica y una reevaluación de las propias creencias.

Siguiendo la tradición de Teofrasto, el capítulo presenta caracteres tipo en lugar de personajes complejos del naturalismo. Estos caracteres tipo son arquetipos que representan aspectos específicos de la sociedad española y vasca, simplificados y exagerados para el efecto humorístico. Esta técnica facilita una comprensión inmediata y una identificación rápida del público con los personajes, reforzando el humor y la sátira.

El capítulo finge que lo que se dice se piensa, lo cual es una característica esencial de la sátira. Este fingimiento crea una realidad paralela donde las declaraciones exageradas y humorísticas se presentan como pensamientos genuinos, lo que intensifica la sátira y subraya las contradicciones y absurdos de las costumbres y opiniones representadas. La simulación de pensamiento permite a los espectadores cuestionar la sinceridad y la racionalidad de las opiniones y comportamientos satirizados, promoviendo así una toma de conciencia crítica.

En conclusión, el capítulo *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia* utiliza el humor y la sátira política para generar una catarsis en su audiencia, abordando de manera efectiva las tensiones culturales y políticas. A través de técnicas narrativas y retóricas, el capítulo facilita una reflexión crítica y una liberación emocional, permitiendo a la comunidad afrontar y transformar sus traumas colectivos.

## 5.2. Análisis y Resultados de la contracatarsis: El informe de Covite

El informe de Covite analiza el programa de ETB1 emitido el 8 de febrero de 2017. Se detalla la recepción del capítulo *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia* y su contexto en el ámbito de los medios de comunicación vascos, especialmente en relación con el canal público ETB y su papel en la sociedad vasca. Cabe recordar que Covite —Colectivo de Víctimas del Terrorismo—, se enfoca en investigar y denunciar actividades que, en su opinión, blanquean o justifican el terrorismo de ETA.

### 5.2.1. Análisis Crítico del Discurso (ACD)

La investigación se llevará a cabo a través de un trabajo cualitativo que permita extraer, gracias al análisis retórico, pragmático y argumental del discurso, y en el contexto de la corriente comúnmente conocida como Análisis Crítico del Discurso (ACD), cuál es la valoración social y política que hace Covite en su informe sobre el capítulo sobre España el capítulo *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia*, atendiendo al hecho de que el ACD se ocupa de analizar las relaciones de dominación, discriminación, poder y control tal y como se manifiestan en el lenguaje.

En conjunto, el ACD nos permitirá describir a partir de qué premisas y de qué modo actúa el informe de Covite como contracatarsis para reforzar una hegemonía política, en este caso españolista. De este modo, la investigación en cuestión persigue responder a la pregunta, que funciona en este caso como hipótesis, que la censura acostumbra a funcionar por medio de un proceso que en este trabajo bautizamos como contracatarsis mediante el cual impone su hegemonía discursiva. A su vez, el análisis en cuestión nos llevará a aclarar la subhipótesis de que la contracatarsis se caracteriza por una simplificación caricaturesca y falaz que, al contrario de la sátira, impide comprender la complejidad del trauma a una comunidad y la transformación.



De esta manera, en primer lugar se ha elaborado una lista de las proposiciones explícitas del informe. De estas proposiciones se han extraído implicaciones y suposiciones que nos han llevado a obtener una perspectiva completa del discurso utilizado en el informe.

La tabla (Véase Anexo) que abarca el análisis en cuestión se presenta en el anexo I, ya que debido a su extensión no se ha podido introducir en el TFM. Sin embargo, para que todo lector sea capaz de entender y contextualizar los resultados extraídos del análisis, presentamos a continuación las cuatro macroproposiciones que hemos identificado, con el fin de agrupar todas las proposiciones explícitas, a lo largo del análisis:

- Macroproposición 1: ‘Euskalduna naiz, eta zu?’ es independentista.
- Macroproposición 2: ‘Euskalduna naiz, eta zu?’ es etnicista.
- Macroproposición 3: El etnicismo y el independentismo son germen de la violencia y el terrorismo.
- Macroproposición 4: ETB es una televisión politizada.

#### 5.2.2. Resultados de la contracatarsis

El análisis crítico del discurso (ACD) realizado sobre el informe de Covite acerca del capítulo *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia* de ETB revela varias conclusiones significativas. Estas conclusiones, reafirman tanto la hipótesis —la censura acostumbra a funcionar mediante contracatarsis— como la subhipótesis —la contracatarsis se caracteriza por una simplificación y lectura incorrecta de la sátira—.

El informe de Covite sugiere que el capítulo tiene una clara tendencia hacia la promoción de la independencia vasca. Se destacan afirmaciones y contenidos que refuerzan la separación entre los vascos y España, sugiriendo que la independencia es un tema central del capítulo. Esto se debe a que Covite realiza una lectura fuera del contexto de la sátira y la ironía; y es por ello, por lo que estos contenidos se interpretan como un ataque directo y hostil hacia España, omitiendo la intención humorística y crítica del capítulo.

También se puede decir que consideran el capítulo como etnicista. El capítulo es acusado de recurrir a estereotipos y caricaturas para representar a los españoles, reforzando una visión etnicista que distingue negativamente a los vascos de los españoles. Sin embargo, el análisis nos ha llevado a afirmar que los censores del informe simplifican la complejidad del capítulo utilizando estereotipos y falacias retóricas, pero lo hacen sin una

intención catártica. En lugar de abordar el trauma político de manera constructiva, simplifican y polarizan el discurso.

Por otro lado, el informe establece una conexión implícita entre el discurso independentista y etnicista del capítulo y la historia de violencia y terrorismo asociada a ETA. Implícitamente el informe considera que el etnicismo y el independentismo son germen de la violencia y el terrorismo. Esta interpretación se debe también a una lectura simplista y lineal que no considera la complejidad histórica y política del conflicto vasco, reduciendo el discurso del capítulo a una mera incitación a la violencia.

Finalmente, Covite critica a ETB por presentar contenidos politizados y sesgados que promueven una visión crítica de España. Se argumenta que el capítulo tiene una intención clara de criticar y deslegitimar a España mediante el uso de imágenes y discursos selectivos.

En resumen, mediante el Análisis Crítico del Discurso del informe de Covite se han revelado una serie de conclusiones que apuntan a la utilización de simplificaciones y estereotipos para criticar el capítulo *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia* desde una perspectiva que no considera la complejidad y la intención satírica del contenido. Al simplificar y descontextualizar el contenido del capítulo, el informe busca reforzar una narrativa que deslegitima las aspiraciones y críticas del discurso vasco, imponiendo una visión unívoca y dominante. Este enfoque contracatártico busca imponer una narrativa hegemónica que deslegitima el discurso vasco y refuerza una visión centralista de la realidad española.

## 6. CONCLUSIONES

En este Trabajo de Fin de Máster, se ha demostrado con éxito las dos hipótesis planteadas sobre el impacto del humor y la censura en la sociedad, utilizando como eje central la sátira política. A través de un análisis, se han revelado los mecanismos mediante los cuales el humor puede facilitar la catarsis y la transformación social, mientras que la censura opera a través de un proceso que se ha denominado como contracatarsis para mantener su hegemonía discursiva.

Para demostrar estas hipótesis, se ha llevado a cabo un enfoque teórico riguroso, con especial mención a la terminología escogida, como *catalizadores* y *catálisis*. Estos términos han sido fundamentales para diseccionar los procesos de catarsis y contracatarsis, relacionándolos directamente con la sátira y la censura, respectivamente.

La primera hipótesis confirma que el humor y, en particular, la sátira política, motiva una catarsis que permite a una comunidad afrontar un trauma y transformarse. Este proceso, esta catálisis, se consigue mediante la sátira que a su vez cuenta con los catalizadores de la incongruencia, la compartición de un contexto y los recursos de la ironía, el sarcasmo y el cinismo. De esta manera se construye la sátira que hace uso de los estereotipos y del costumbrismo, elementos esenciales de la sátira, para la construcción de personajes y situaciones que evidencian defectos que los individuos y la colectividad a menudo prefieren ignorar. Este enfrentamiento crítico conduce a una mayor toma de conciencia y reflexión sobre la realidad social, fomentando una transformación positiva.

La segunda hipótesis se centra en el funcionamiento de la censura a través de la contracatarsis, un término introducido y desarrollado en este trabajo. La contracatarsis, que funciona como catálisis por medio de la censura, se caracteriza por una simplificación caricaturesca y falaz que, a diferencia de la sátira, impide a la comunidad comprender la complejidad del trauma y, por ende, bloquea la transformación social. En relación con esta característica, se han propuesto como catalizadores de la contracatarsis la nostalgia, la folklorización y el auge del reaccionarismo. El resultado de este proceso, que en muchas ocasiones se da de la mano de la censura, es la imposición de la hegemonía discursiva, restringiendo el pensamiento crítico y la catarsis genuina. En este contexto para comprender el alcance de la censura y cómo funciona en nuestra sociedad la imposición de la hegemonía discursiva se ha demostrado como fundamental la lectura crítica de la nueva cultura audiovisual.

En este desarrollo teórico merece especial mención la aportación del fenómeno de la contracatarsis, definido en este trabajo, ya que proporciona una nueva perspectiva para entender cómo opera la censura en el contexto actual. Primero el concepto y posteriormente el fenómeno de la contracatarsis han ido cogiendo forma poco a poco a lo largo de la redacción del trabajo.

En un principio, el objetivo era entender la censura ejercida ante el capítulo sobre España del programa *Euskalduna naiz, eta zu?* Para ello, leímos el informe de Covite —informe que justifica y exige la censura del capítulo en cuestión— y eso nos llevó a entender que la interpretación que se realizaba en el informe provenía de la lectura fuera de contexto de la sátira y que su resultado era justo el contrario de la catarsis, de ahí el nombre de *contracatarsis*. Una vez que tuvimos el concepto, el objetivo fue profundizar en él, ya que comprendimos que ofrecía una forma de entender el fenómeno de la censura no desde un punto de vista legal, sino mediante el análisis lingüístico o discursivo, alineado con la metodología que utilizamos para entender el funcionamiento de la sátira.

Además del análisis teórico, se ha aplicado la teoría desarrollada en un caso concreto: el capítulo sobre España del programa *Euskalduna naiz, eta zu?* de ETB. Este programa mediante el análisis de la CPL ha sido identificado como un ejercicio de catarsis canónico, ya que busca y consigue utilizar el humor, en general, y la sátira, en concreto, para enfrentar y transformar el trauma colectivo de la sociedad vasca. En contraste, de la mano del análisis ACD, el informe de Covite ha sido examinado como un ejercicio de contracatarsis. El análisis nos ha llevado a entender que Covite con la intención de justificar la censura ejercida sobre el capítulo realiza una simplificación que impide la comprensión y transformación social propuesta por el programa.

En conclusión, este TFM ha logrado no solo demostrar las hipótesis planteadas sino también aportar un marco teórico nuevo y aplicable para entender los complejos procesos de catarsis y contracatarsis en la sátira y la censura. Este marco teórico ofrece herramientas para futuros estudios en el campo de la comunicación, el humor y la política, abriendo nuevas vías para comprender y abordar el impacto del humor y la censura en la transformación social.

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adanti, D. [Dario] (2017). *Dispares al humorista*. Bilbo: Astiberri
- Amonarriz, K. [Kike] (2015). Umorearen gerra: Utzi alde batera euskaldun jendea. *Harian*, 37, 40-46.
- Amonarriz, K. [Kike] (2016). Hau dun/k umorea, utzi alde batera euskaldun jendea. *Tirabirak proiektua*. Disponible en: <http://www.tirabirak.eus/eu/>
- Arrieta, A [Agustin] (2017). *Madrilgo zinegotziaren txisteen harira*. Sin publicar.
- Bela-Lobedde, D. [Desirée] (2022). No hay nostalgia de un pasado mejor. En Gómez, B. [Begoña]. *Neorrancios. Sobre los peligros de la nostalgia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Berger, P. L. y Luckmann T. (2003). *La Construcción Social de la Realidad*. Amorrortu editores. (Obra original publicada en 1966)
- Bergson, H. [Henry]. (1978). *La risa*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. (Obra original publicada en 1900)
- Burguet, F. [Francesc] (2004). *Les Trampes dels Periodistes*. Edicions 62.
- Carroll, N. [Noël] (2014). *Humour: A very short introduction*. New York: Oxford.
- Chillón, A. [Albert] (1995). *La Literatura de Fets*. Ediciones Tempestad.
- Chomsky, N. [Noam] y Herman, E. S. [Edward ]. (2008). *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. Londres: The Bodley Head London. (Obra original publicada en 1988)
- Cobeaga, B. [Borja] y Martínez Lázaro, E. [Emilio]. (14 de marzo de 2014). Entre el costumbrismo y la sátira. *El Español*. Disponible en: [https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/20140314/costumbrismo-satira/8499552\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/20140314/costumbrismo-satira/8499552_0.html)

- Covite. (2017). *Euskalduna naiz, eta zu? Espainia. Informe*. Disponible en: [https://covite.org/wp-content/uploads/2017/05/COVITE\\_INFORME-EiTB.pdf](https://covite.org/wp-content/uploads/2017/05/COVITE_INFORME-EiTB.pdf)
- Doyle, A. [Andrew] (2022). *La libertad de expresión y por qué es tan importante*. Madrid: Alianza editorial.
- Duch, Ll. [Lluís] (2002). Antropologia de la Comunicació. *Anàlisi*, (29), 21-41. <https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n29/02112175n29p21.pdf>
- Eagleton, T. [Terry] (2021). *Humor*. Madrid: Taurus.
- Elliot, R. [Robert] (1960). *The power of satire: magic, ritual, art*. Princeton: University Press.
- Espluga, E. [Eudald] (2022). Autoayuda neorrancia (o cómo conquistar la vida feliz que tus padres nunca tuvieron). En Gómez, B. [Begoña]. *Neorrancios. Sobre los peligros de la nostalgia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Ferré, C. [Carme] (2014). Infoentretenimiento y sátira audiovisual: un panorama internacional. En: Ferré, C. [Carme]: *Infoentretenimiento. El formato imparable de la era del espectáculo*, 59-79. Barcelona: Editorial UOC.
- Frankl, V. [Victor] (2015). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- Fricker, M. [Miranda] (2017). *Injusticia epistémica*. Barcelona: Herder.
- Garde Cano, C. [Cristina] (2022). *Més enllà del Mirall Negre. Una defensa del Periodisme en l'Era de la Comunicació Blob i el Capitalisme de la Contenció* [Tesis doctoral, Departament de Medios, Comunicación y Cultura, Universidad Autónoma de Barcelona]. Repositorio TDX, <http://hdl.handle.net/10803/687894>
- Gayà Morlà, C. [Catalina], Garde Cano, C. [Cristina], Vidal Castell, D. [David], & Seró Moreno, L. [Laia] (2024). Ve, vívelo y cuéntalo. Los aportes del enfoque etnográfico para un periodismo de calidad. *Revista De La Asociación Española De Investigación De La Comunicación*, 11(21). <https://doi.org/10.24137/raeic.11.21.7>

- Giró, X. [Xavier] (1999). *Anàlisi crítica del discurs sobre nacionalisme i identitat als editorials de la premsa diària publicada a Catalunya des de la transició fins al govern del PP (1977-1996)* [Tesis doctoral, Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación, Universitat Autònoma de Barcelona]. Repositorio TDX, <http://hdl.handle.net/10803/4206>
- Gómez, B. [Begoña] (2022). *Neorrancios. Sobre los peligros de la nostalgia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Gramsci, A. [Antonio] (2012). *La política y el Estado moderno*. Buenos Aires: Editorial Sol 90. (Obra original publicada en 1978)
- Guillén, C. [Claudio] (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Una introducción a la literatura comparada*. Tusquets.
- Kropotkin, P. A. [Piotr] (2020). *El apoyo mútuo*. Pepitas de Calabaza. (Obra original publicada en 1902)
- Luque, P. [Pau] (2022). Dar pena. En Gómez, B. [Begoña]. *Neorrancios. Sobre los peligros de la nostalgia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Munguía, M. E. [Martha Elena] y Gidi, C.E. [Claudia Elisa]. (2015). Sátira. En M. A. [Miguel Ángel] Garrido. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*. Disponible en: [http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado\\_terminos](http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos)
- Halliday, M. [Michael]; Hasan, R. [Ruqaiya] (1980). Text and Context. *Sophia Lingüística*, 6, 4-91.
- Heller, A. [Agnes] (2005). *Immortal comedy. The comic phenomenon in art, literature and life*. Oxford: Lexington Books.
- Marchese, A. [Angelo] y Forradellas, J. [Joaquín]. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

- McCombs, M. E. [Maxwell E.] y Shaw D. [Donald]. (1972). The Agenda-Setting Function of Mass Media. *Public Opinion Quarterly*, 36, 2, 176-187. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2747787>
- McGrath, T. [Titania] (2019). *Woke: A Guide to Social Justice*. Constable.
- Moreno, C. [Carmelo] (2012). Humor, Violence and Infotainment in the Basque Country. The Vaya Semanita Phenomenon on Basque Public Television, 2003-2005. En J. A. [José Antonio] Mingolarra, C. [Carmen] Arocena y R. M. [Rosa Maria] Sabaris: *Violence and Communication* (pp. 171-190). University of Nevada, Reno, Centro for Basque Studies,
- Morreall, J. [John] (2002). Philosophy of humour. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/humor/>
- Perales, C. [Cristina] (2012). *Anàlisi crítica de la cobertura de l'encaix de Catalunya i Euskadi dins Espanya a través dels discursos de la premsa espanyola, catalana i basca publicats durant la Transició i fins l'aprovació dels estatuts català i basc (1975-1979)* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Medios, Comunicación y Cultura]. Repositorio TDX, <http://hdl.handle.net/10803/117379>
- Peirano, M. [Marta] (2019). *El Enemigo Conoce el Sistema*. Barcelona: Debate.
- Perceval, J. M. [José María] (2015). *El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?* Madrid: Ediciones Cátedra.
- Quintiliano, M. F. [Marco Favio] (1916). *Instituciones oratorias T1*. Madrid: Biblioteca Clásica. Disponible en: <https://archive.org/details/B0101961> (Obra original publicada en s. I d.C.)
- Rama, J. [José] (2022). La izquierda del siglo XXI: entre el avance y el retroceso. En B. [Begoña] Gómez: *Neorrancios. Sobre los peligros de la nostalgia*. Barcelona: Ediciones Península.



- Ricoeur, P. [Paul] (1996). *Tiempo y Narración III*. El Tiempo Narrado. Siglo XXI. (Obra original publicada en 1985)
- Saavedra, G. [Gonzalo] (1995). Albert Chillón. La literatura de fets. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 18, 153-155, <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/41257>
- Siurana, J. C. [Juan Carlos] (2015). *Ética del humor. Fundamentos y aplicaciones de una nueva teoría ética*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Soto, J. [Juan] (2017). *Arden las redes. La poscensura y el nuevo mundo virtual*. Madrid: Debate.
- Tanner, G. [Grafton] (2022). *Las horas han perdido su reloj*. Barcelona: Alpha Decay.
- Teofrasto. (2015). *Caracteres*. Barcelona: Gredos. (Obra original publicada en s. IV a.C.)
- Torné, G. [Gonzalo] (2022). La “cultura de la cancelación” es un delirio malintencionado / por José A. Cano. *Ethic*. Disponible en: <https://ethic.es/2022/12/la-cultura-de-la-cancelacion-es-un-delirio-malintencionado-una-cortina-de-humo-ideologica/>
- Urkizu, U. [Urtzi] (2024). *Txorria hodei artean. ETB lehen eta gero*. Donostia: Aleka.
- Van Dijk, T. [Teun] (2003). La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso. un alegato a favor de la diversidad. En: Wodak, R.; Meyer, M. (Eds.). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Wodak, R. [Ruth] (2003). El enfoque histórico del discurso. En: Wodak, R.; Meyer, M. (Eds.). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.

#### Referencias audiovisuales

- Burque, M. (2017). Las teorías de Manuel Burque. No te metas en política. Fuente: [NTMEP #20 - Las teorías de Manuel Burque](#)



## ANEXO I

Se presenta el Análisis Crítico de Discurso. Primeramente se exponen las cuatro macroproposiciones que se han identificado (con el fin de agrupar todas las proposiciones explícitas) a lo largo del análisis.

Las macroproposiciones (MP) se han enumerado (1-4) para facilitar su con las proposiciones, implicaciones y presuposiciones extraídas a lo largo del análisis.

Por último cabe resaltar que el análisis se basa en las proposiciones explícitas extraídas del apartado “Análisis cualitativo del programa ‘Euskalduna naiz, eta zu?’” del informe presentado por Covite —Colectivo de Víctimas del Terrorismo—.

### Macroproposiciones

- Macroproposición 1 (MP1): ‘Euskalduna naiz, eta zu?’ es independentista.
- Macroproposición 2 (MP2): ‘Euskalduna naiz, eta zu?’ es etnicista.
- Macroproposición 3 (MP3): El etnicismo y el independentismo son germen de la violencia y el terrorismo.
- Macroproposición 4 (MP4): ETB es una televisión politizada.

### Tabla de ACD

MP	Proposición	Implicación	Presuposición
1	Como el resto de los capítulos, la emisión se inicia con una careta que imita a los anuncios de medicamentos alertando de los ‘efectos secundarios’ del producto, en este caso para la ‘vasquitud’ de los televidentes.	El tono humorístico y crítico del programa se establece desde el inicio.	El público está familiarizado con los anuncios de medicamentos.
		El programa se presenta como algo que podría afectar la identidad vasca.	El programa se presenta como algo que podría afectar la identidad vasca.
1	En ella ya se hacen afirmaciones como “nadie sabe si [los vascos] seremos independientes o no”, lo que constituye toda una declaración de intenciones sobre la temática general del programa	La independencia vasca es un tema central del programa.	La independencia de los vascos es un tema de interés y relevancia.
		El programa se posiciona en la incertidumbre política	Existe una percepción de incertidumbre sobre el futuro político del País Vasco.

4	La voz masculina realiza las preguntas a los invitados y la femenina locuta las partes ‘informativas’.	El programa utiliza una estructura definida de roles de género en la presentación.	Las audiencias perciben las voces masculinas y femeninas de manera diferente.
		Existe una intención de diferenciar entre cuestionamiento e información.	El contenido ‘informativo’ requiere una voz diferente de las preguntas.
2	En la primera de ellas, apoyándose en dibujos de un caricaturista, se asegura que los prototipos de españoles son el “facha” que se parece al expresidente del Gobierno, José María Aznar, el “paleta” de pueblo, la “choni” y el “progre” que, sin embargo, vota al PSOE.	El programa recurre a estereotipos y caricaturas para representar a los españoles.	La audiencia está familiarizada con estos estereotipos y personajes.
		El uso de personajes conocidos y estereotipos implica una crítica satírica.	El uso de caricaturas es una forma efectiva de transmitir mensajes críticos.
1	... se trasladan algunas cuestiones sobre el tema de debate a ciudadanos de la calle, quienes en un altísimo porcentaje ofrecen un mensaje unívoco que ratifica la tesis central del programa, la diferenciación de vascos y españoles y la presentación del País Vasco como una realidad social, cultural e incluso política diferenciada e independiente de España.	La opinión pública apoya la tesis del programa.	Las respuestas de los ciudadanos son representativas de la opinión pública vasca.
		El programa busca validar su tesis a través de la voz de los ciudadanos.	La diferenciación entre vascos y españoles es un tema importante para los ciudadanos.
4	Alex Sardui. Es un conocido cantante vizcaíno, líder del grupo Gatibu. Sin embargo, no se menciona que en 2016 fue representante de la coalición de la izquierda abertzale EH Bildu en las Juntas Generales de Bizkaia.	El programa omite información relevante sobre la afiliación política de Alex Sardui.	La afiliación política de los invitados es relevante para el contexto del programa.
		La afiliación política de Sardui es significativa y podría influir en la percepción de su participación.	La omisión de esta información podría ser intencional para influir en la percepción del espectador.
2	Miren Gaztañaga. Actriz. Sus comentarios sobre lo “culturalmente atrasados” que son los españoles generaron una gran polémica porque en el	Miren Gaztañaga generó controversia con sus comentarios.	Los comentarios de Gaztañaga sobre los españoles son significativos y polémicos.

	<p>momento de la emisión del programa estaba previsto el estreno de la película ‘El guardián invisible’, en la que participaba con un papel secundario. Desde algunos sectores se pidió el boicot de la cinta. La autora de la obra literaria en la que se inspira, el director y la actriz protagonista, la también vasca Marta Etura, se desmarcaron de Gaztañaga y pidieron que no se produjera dicho boicoteo. Asegura que el mejor representante de España es Jesús Gil (exalcalde de Marbella acusado de Corrupción).</p>	<p>La polémica tuvo repercusiones en la industria del cine: La controversia afectó la promoción y recepción de la película ‘El guardián invisible’.</p>	<p>La participación en una película importante aumenta la visibilidad y las repercusiones de sus declaraciones.</p>
		<p>El boicot fue una respuesta concreta a los comentarios de Gaztañaga.</p>	<p>Los actores y personas involucradas en la película buscan evitar la asociación con comentarios polémicos.</p>
		<p>Jesús Gil es un representante polémico y negativo de España.</p>	<p>La elección de Jesús Gil como el “mejor representante” de España es una declaración crítica.</p>
1	<p>Joseba Apaolaza. Actor. Manifestó que España no se llama Mongolia porque el nombre ya estaba ocupado y que lavaría con lejía la camiseta de la selección española de fútbol si su hijo quisiera ponérsela.</p>	<p>Comparación peyorativa de España con Mongolia.</p>	<p>La audiencia entiende la comparación con Mongolia como una ofensa.</p>
		<p>Rechazo simbólico a la selección española de fútbol.</p>	<p>Los símbolos nacionales españoles (como la camiseta de fútbol) son significativos y pueden ser objeto de rechazo.</p>
1	<p>Fermín Etxegoien. Escritor y periodista, fue premio Euskadi de literatura en 2010 con su primera novela. Ha colaborado en otros espacios de EiTb. Asegura que para los vascos la idea de España es “traumática”.</p>	<p>La relación entre los vascos y España es conflictiva.</p>	<p>Los vascos comparten una historia o experiencia común que los lleva a ver a España de manera negativa.</p>
		<p>La percepción de España es un tema recurrente y significativo en la cultura vasca.</p>	<p>La audiencia del programa entiende y posiblemente comparte esta percepción negativa de España.</p>
4	<p>Julen Telleria. Presentador de distintos espacios de los medios de EiTb. Tiene un papel secundario ya que el peso de la entrevista la lleva su hermano.</p>	<p>La audiencia está familiarizada con otros espacios presentados por Julen Telleria.</p>	<p>Los televidentes conocen y reconocen a Julen por su trabajo en otros programas de EiTb.</p>
		<p>Julen Telleria no es el principal interlocutor en las entrevistas.</p>	<p>La audiencia puede ver a Julen como menos influyente.</p>

3	Antton Telleria. Como su hermano, también conduce espacios en los medios de EITB. Durante sus entrevistas afirma que cuando los extranjeros preguntan por la banda terrorista ETA, que cesó en sus atentados en 2011, uno de sus amigos les suele decir que ahora “está de vacaciones”.	ETA sigue siendo un tema relevante y presente en la percepción extranjera del País Vasco.	Los extranjeros asocian el País Vasco con la historia de ETA.
		Hay una actitud de desdén o irreverencia hacia la historia de ETA.	Los extranjeros asocian el País Vasco con la historia de ETA.
2	Sara Cozar. Actriz. Explica que lo que menos le gusta de España son las corridas de toros, “el señorito andaluz, la chulería, los machirulitos y todo ese rollo”.	Cozar tiene una visión negativa de ciertos aspectos culturales y sociales de España.	La audiencia entiende y posiblemente comparte las críticas a estos aspectos de la cultura española.
		La crítica incluye tanto prácticas culturales como actitudes sociales.	La audiencia entiende y posiblemente comparte las críticas a estos aspectos de la cultura española.
1	Josebe Iturrioz. Feminista y colaboradora de EITB. Dice de la bandera de España que es “asquerosa” y que el himno le da “ganas de vomitar”. Durante todo el programa se muestra muy beligerante y en pocos momentos sus comentarios son en clave de humor.	Iturrioz tiene una aversión fuerte y visceral hacia los símbolos nacionales españoles.	La audiencia está familiarizada con la intensidad de los sentimientos que algunos pueden tener hacia los símbolos nacionales.
		La actitud beligerante de Iturrioz es consistente a lo largo del programa.	El rechazo a los símbolos nacionales puede ser una postura polémica y divisiva.
2	Xabier Saldias. Cantante y colaborador de EITB. Preguntado por España, asegura que no le gusta “nada”, incluso que la detesta. Realiza también comentarios despectivos sobre la cultura española, que aparentemente no gusta en Euskadi “ni pa’ Dios”. También se muestra muy beligerante.	Saldias tiene una visión extremadamente negativa de España y su cultura.	La audiencia puede relacionarse con o entender las críticas a la cultura española.
		La cultura española es vista de manera negativa en el País Vasco.	El tono beligerante es una característica común entre los participantes del programa.

2	Zuriñe Hidalgo. Cantante, actriz y colaboradora de EITB en distintos espacios. Asegura que en una ocasión su novio le reprendió al creer que era española y critica que los hombres en España traten a las mujeres “como si fuesen ganado”.	La identidad española es percibida negativamente.	Ser español puede ser considerado un defecto o motivo de desaprobación.
		Hay una percepción negativa del tratamiento de las mujeres por parte de los hombres en España.	La audiencia reconoce y puede compartir la crítica sobre el machismo en España.
4	Onintza Enbeita. Es bertsolari y durante una legislatura fue diputada en las Cortes Generales por la coalición de la izquierda abertzale EH Bildu, extremo que sólo se menciona de manera colateral cuando alude a sus años en Madrid. Asegura que España no existe, que la bandera de España es un “horror” y también que no le causa un problema identitario que le guste el flamenco.	Cuestionamiento de la existencia y legitimidad de España como nación.	Hay un debate sobre la existencia y legitimidad de la identidad nacional española.
		La bandera española es vista de manera negativa.	La bandera española puede ser un símbolo polarizante.
		Apreciar elementos de la cultura española no contradice su identidad vasca.	Es posible valorar aspectos de otra cultura sin comprometer la propia identidad.
4	Asier Hormaza. Humorista y colaborador de ETB. Asegura que Federico Trillo (exministro de Defensa y exembajador de España en el Reino Unido) o Luis Bárcenas (extesorero del PP acusado de graves delitos de corrupción) son la viva imagen de la selección española.	Crítica a la imagen y reputación de la selección española.	La selección española puede ser percibida como un símbolo de los problemas políticos del país.
		Desprecio por figuras políticas españolas.	La audiencia reconoce las figuras mencionadas y su contexto controversial.
1	Iñaki Artola. Pelotari. Asegura que si su hijo le pidiera una camiseta de la selección española sería la señal de que algo habría hecho muy mal en su educación y que tendría que sentarse con él a hablar seriamente.	Rechazo a la identidad española en la educación familiar.	La audiencia puede ver la camiseta de la selección española como un símbolo de identidad nacional.
		La camiseta de la selección española es un símbolo controvertido.	Hay una expectativa de que los hijos compartan la identidad y valores nacionales vascos.

4	En la relación anterior se han resumido las respuestas más significativas. La transcripción completa del programa y su traducción al castellano se adjuntan a este informe.	Las respuestas resumidas son representativas del contenido del programa.	La audiencia del informe necesita acceso a la información completa para un análisis detallado.
		Existe un interés en la transparencia y accesibilidad de la información.	Las respuestas destacadas son suficientes para captar la esencia del programa.
1	A ello hay que añadir otros elementos propios del lenguaje audiovisual que teledirigen la opinión hacia la crítica a España. Por un lado, así se deduce de la propia formulación de las cuestiones. Un ejemplo: “El acento, la forma de ser o simplemente que son españoles. ¿Qué es lo que menos te gusta de los españoles, Saldias?”.	El lenguaje audiovisual se usa para guiar la opinión de la audiencia.	La audiencia es susceptible a la influencia del lenguaje audiovisual.
		Las preguntas están formuladas de manera que refuerzan una crítica a España.	El programa tiene una intención clara de criticar a España.
2	Asimismo, durante toda la producción se suceden imágenes muy concretas para representar a España: desfiles militares, revistas con la portada del dictador Francisco Franco, sevillanas, agentes de la Guardia Civil en actuaciones ‘contra’ jóvenes vascos, liturgias religiosas y hasta un grupo de niños cantando “No tiene nada de bueno”.	Las imágenes utilizadas refuerzan una visión crítica y negativa de España.	La audiencia reconoce las connotaciones negativas de las imágenes seleccionadas.
		El uso de imágenes históricas y culturales controvertidas es intencional.	Las imágenes tienen el poder de influir en la percepción de la audiencia.
2	Este tipo de imágenes se utilizan entre respuestas de los invitados a las preguntas planteadas sobre la bandera, la cultura u otros asuntos relacionados con España como imagen de recurso, como también se proyectan gestos de vomitar y otros similares.	Las imágenes de recurso refuerzan las críticas hechas por los invitados.	La audiencia entiende los gestos y las imágenes como una expresión de crítica y desagrado.
		Los gestos de vomitar son utilizados para enfatizar el desagrado hacia España.	El uso de imágenes y gestos es efectivo para influir en la percepción de la audiencia.



4	Asimismo, en varios momentos son audibles las risas del equipo de producción del programa cuando los invitados realizan un comentario jocoso en torno a España.	Las risas del equipo de producción refuerzan la atmósfera de burla hacia España.	La audiencia puede percibir las risas como una validación de las críticas.
		El programa tiene un tono de burla o menosprecio hacia España.	El tono del programa está deliberadamente diseñado para ser crítico y burlesco.
2	Finalmente, cabría reseñar que el uso del castellano es muy elevado en este programa a pesar de ser un producto en lengua vasca. Los entrevistados utilizan habitualmente el idioma para caricaturizar a los españoles y su acento, principalmente en el caso de los andaluces.	El uso del castellano tiene una función específica en el programa.	La audiencia entiende y puede reconocer las caricaturas de los acentos.
		La caricaturización de los acentos españoles busca generar una imagen negativa.	El uso del castellano para caricaturizar es intencional y parte de la crítica hacia España.

Fuente: Elaboración propia.