

¡AY, PARGULA! HUMOR, SEXUALIDAD Y MORAL EN LA TELEVISIÓN VENEZOLANA A FINALES DEL SIGLO XX.

¡AY, PARGULA! HUMOR, SEXUALITY AND MORALITY ON VENEZUELAN
TELEVISION AT THE END OF THE 20TH CENTURY

ERLY RUIZ*
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA, VENEZUELA
<https://orcid.org/0000-0001-9830-0615>

Fecha de recepción: 17/08/2021 Fecha de aceptación: 28/02/22

<https://doi.org/10.54642/RVAC.2022.28.7>

* Sociólogo, Universidad Centenal de Venezuela, UCV. Mg. Sc. Filosofía de las Ciencias Humanas.
Facultad de Humanidades y Educación, UCV. Correo: erly.dolli@gmail.com

RESUMEN

La televisión posee la capacidad de masificar tipificaciones morales e ideológicas delicadas. La sociedad civil se apropia de tales contenidos extendiendo su vocabulario y, con ello, pasa a formar parte de un uróboro que de tanto en tanto se devora a sí mismo. Ciertas pronunciaciones humorísticas constituyen representaciones erosivas las cuales reducen los elementos identitarios propios de lo aludido. El siguiente artículo propone una lectura crítica al *sketch Pargula* con la mirada en la comprensión de la compleja relación humor y moral. Se inicia con una sucinta inspección al papel de la televisión nacional en la formación del conocimiento sobre Venezuela y su gentilicio. A continuación, se explora brevemente la compleja relación entre el humor y la moral, y como el primero funge de lubricante para el control de la presentación del *self* y sus actuaciones en la vida cotidiana. Finalmente, por su naturaleza práctica, se aborda el *sketch* desde el análisis crítico del discurso intermodal propuesto por Kress y Van Leeuwen aplicado por Kay L. O'Halloran el cual expone la pronunciación conservadora y machista de la libre sexualidad en la televisión venezolana de finales del siglo XX.

Palabras clave: humor, moral, homofobia, televisión, sexualidad.

Código JEL: Z0, Z13

ABSTRACT

Television has the ability to massify delicate moral and ideological typifications. Civil society appropriates such content expanding its vocabulary and thus becomes part of a uroboros that from time to time devours itself. Certain humorous pronunciations constitute erosive representations which reduce the identity elements of the aforementioned. The following article proposes a critical reading of the *Pargula* sketch with a view to understanding the complex relationship between humor and morality. It begins with a brief inspection of the role of national television in the formation of knowledge about Venezuela and its people. The complex relationship between humor and morals is briefly explored below, and how the former acts as a lubricant for controlling the presentation of the self and its actions in everyday life. Finally, due to its practical nature, the sketch is approached from the critical analysis of the intermodal discourse proposed by Kress and Van Leeuwen applied by Kay L. O'Halloran, which exposes the conservative and macho pronunciation of free sexuality on Venezuelan television at the end of the 20th century.

Key words: humor, morals, homophobia, television, sexuality.

JEL Codes: Z0, Z13

INTRODUCCIÓN

Entre risa y risa te meten la longaniza reza un típico refrán latinoamericano. La risa existe con toda libertad en la vida del venezolano inclusive en las condiciones más agrias. Mientras para algunos es un don la capacidad de generar carcajadas sobreponiéndose a cualquier situación, otros consideran que es un síntoma indudable de la “inmadurez” del gentilicio ya que aquí *no estamos para chistecitos*. Existe una manera directa para atraerla y consiste en su vinculación a la burla. La misma puede tomar al menos tres direcciones, a) quienes la invocan a costa de sí mismos (el *clown* es emblemático al respecto), b) quienes aluden alguna situación común y c) quienes la apuntan sin escrúpulos al otro.

¡Ay, Pargula! Humor, sexualidad y moral en la televisión venezolana a finales del siglo XX consta de una exploración acerca de la influencia del humor televisivo nacional en la pronunciación ofensiva de la realidad a través del análisis del discurso intermodal aplicado al *sketch Pargula* del programa humorístico venezolano *Radio Rochela*. En primer lugar, *Epistemología inmediata* formula una sucinta inspección al papel de la televisión nacional en la formación del conocimiento sobre Venezuela y su gentilicio. Se inicia aludiendo a la importancia capital de la misma en la cotidianidad y cómo incide en el desarrollo de la comprensión de la realidad del momento. Posteriormente se menciona cómo la programación televisiva humorística del país contribuye a la popularización de estereotipos los cuales, en ciertos casos, constituyen abiertas humillaciones y maltratos verbales normalizados durante la época.

Mientras el apartado inicial presenta la circunstancia más general con el objetivo de introducir al lector a la temática, el segundo consta de una aproximación al humor como modo de transmisión de orientaciones morales usualmente no solicitadas. En segundo lugar, *Guillotina moral* explora brevemente la compleja relación entre el humor y la moral, y cómo el primero funge de lubricante para el control de la presentación del *self* y sus actuaciones en la vida cotidiana. Se aborda cómo las tematizaciones de la realidad, propuestas por programas de televisión de corte humorístico, constituyen la fuente de verbalizaciones odiosas reproducidas posteriormente por la sociedad civil. Por último, *La gente de la noche no ve luz* constituye la parte más práctica de la investigación. Se describe y analiza un *sketch* del *Pargula* desde el análisis crítico del discurso intermodal, propuesto por Kress y Van Leeuwen aplicado por Kay L. O'Halloran, el cual expone la pronunciación humillante de la libre sexualidad en la televisión venezolana de finales del siglo XX.

EPISTEMOLOGÍA INMEDIATA

Durante la última década del siglo pasado la espectacularidad jugó un rol protagónico en la formación del conocimiento de la sociedad civil. Si bien el fenómeno fue anunciado por Debord (2008) mucho antes, el desarrollo de la

tecnología para la comunicación aceleró drásticamente la situación. La espectacularidad no se reduce exclusivamente a la imagen, involucra asimismo la cualidad *expectante*, el consumo de la primera mediante la *espera*. Es posible considerar el predominio de lo imaginario, y ahora, siguiendo a Baudrillard (1979), como una manifestación de la era de la seducción efímera, lo cual permite comprender de una forma más directa la compleja relación existente entre la imagen, la verdad y el conocimiento.

Si bien la internet también daba sus primeros pasos, durante el período en cuestión su expresión global era fundamentalmente textual, así como su penetración local mínima. En este sentido, la televisión mantenía una posición predominante como modo imaginario y epistemológico influyendo cotidianamente en la construcción de lo *nuestro*, *nosotros* y *ellos*. Con relación a lo *nuestro*, la serie de documentales *Expedición* (1989-1999) es simbólica al respecto.

De acuerdo con *Wikipedia* (2020), la iniciativa de William H. Phelps y Misia Kathy Phelps en alianza con RCTV mantenía como misión “producir programas de televisión dedicados a promover el conocimiento de la naturaleza, a transmitir preceptos de comportamiento ante ella, a contrarrestar la ignorancia y la indiferencia ante su destrucción”. Vale la pena acotar que el mismo fue el primer programa venezolano exportado al exterior emitido posteriormente por *Discovery Channel* en Estados Unidos y *Travel Channel* en Latinoamérica. Otra expresión de lo *nuestro* emitida por la televisión nacional de finales de siglo se encuentra en la cobertura otorgada por el *Noticiero Venevisión* a una situación de rehenes ocurrida en Cúa, estado Miranda en 1998, la cual mostró en vivo y directo la ejecución del secuestrador. Actualmente esto luce monstruoso, pero para muchos, en su momento, presentaba una expresión indiscutible de la realidad violenta venezolana.

Aunque es constantemente menospreciada por ciertos especialistas, la cotidianidad cumple una función constitutiva de gran envergadura. En su seno se desarrolla tanto el saber práctico como el sentido de pertenencia, asuntos capitales en las Ciencias Sociales a partir de la segunda mitad del siglo XX. Si bien luce como una perogrullada, la cotidianidad se encuentra condicionada por el espacio y el tiempo. De tal forma, su análisis se dirige a una aplicación determinada, la cual puede ser comprendida como una suerte de fotografía de una sociedad particular.

A través de la televisión ocurren dos importantes extensiones, las cuales exhiben magistralmente, el papel edificante de la asociación en la construcción de la realidad. La primera se refiere al vocabulario. El consumo de contenido televisivo incide en la ampliación de la expresión de la audiencia tanto en contenido como en forma. Una buena manifestación de ello puede notarse en el uso de palabras y tono de ciertos niños venezolanos el cual se asemeja al de un

infante mexicano en la medida que los mayores productores de contenido para tal plataforma provenían del país azteca.

En cuanto a la segunda extensión, es posible comprenderla como una consecuencia de la primera. El uso de expresiones singulares influye en la propagación de la complicidad. La exteriorización del reconocimiento se expresa espléndidamente en la adaptación de lingo o *slang* del barrio por parte de ciertas personas de estratos socioeconómicos superiores. El propósito es indudablemente la creación, al menos artificial, de un sentido de pertenencia. La trascendencia de la discusión radica en que ciertas expresiones y palabras devienen en explicaciones y descripciones que, cuando apuntan a grupos de personas o modos de ser específicos, pueden generar disgusto e incomodidades. Dicho de otra manera, la televisión masifica estereotipos los cuales generan peligrosas zonas de confort morales e ideológicas. Un caso emblemático se encuentra en lo siguiente: si bien unos lentes de pasta negra actualmente son sinónimo de *buen gusto*, durante el último decenio del siglo pasado eran asociados a los *gallos* producto de su popularización en la película *La venganza de los nerds* (1984).

En referencia a la televisión venezolana no sería injusto afirmar cómo ciertos programas de humor impulsaban abiertamente la humillación y estigma a través de su pronunciación de la realidad. Es necesario recordar que en tal momento la televisión ejercía hegemonícamente una doble competencia. Mientras presentaba *la ventana al mundo* y a la otredad, localmente se alimentaba de la realidad circundante siendo *Radio Rochela* un caso representativo.

La versión criolla de *Saturday Night Live* promovía semanalmente una tipificación la cual podría catalogarse tentativamente como un *bestiario* de la venezolanidad. Los *woperó*, personajes interpretados por Emilio Lovera y Carlos Nené Quintana, eran dos amigos *sífrinos* famosos por sus pasos de *changa* (*Techno*) y su dolorosa ingenuidad de las circunstancias locales. La expresión *woperó* provenía de la canción *Pump up the jam* de *Technotronic*, y el *sketch* popularizó, además de los pasos de baile otras expresiones tales como *samo* (chamo) y *Matute* (para referirse a la policía). El *punchline* usualmente se resolvía en cómo algún familiar influyente sacaba de aprietos a los jóvenes, lo cual expresa una aplicación de la vena crítica de la comedia.

El *hermano Cocó*, personaje recreado por Pedro Soto, era un "milagroso" curandero y estafador de ficción que timaba a sus seguidores con el característico "despojo". La representación difundió la expresión *la fe mueve montañas, pero hay que pagar* además del estereotipo de *bomba sexy* personificado por Gladiuska Acosta en su papel de asistente, la *Coconaza*.

Otra tipificación, mucho más cercana al objetivo central de la presente investigación, es presentada por el humorista Henry Rodríguez en el *sketch* titulado *Ay, ¡me rayé!* el cual constituye una adaptación de la *raja* mexicana. El

personaje inicialmente crea una representación de sí muy viril para luego, al mostrar su debilidad, presentar el papel del homosexual *loca*. La divulgación de todos estos personajes demuestra cómo el humor *sujeta* inclusive contra la voluntad. Regulariza situando lo circundante y a lo que no le dedicamos ni un ápice de reflexión propia.

No obstante, algunos humoristas alegan que su trabajo es plenamente reflexivo. Otros van más allá y lo consideran una suerte de *servicio social*. La adaptación de la puesta en escena del *stand up comedy* brota como el mecanismo mediante el cual, tal como sostuvo Bergson (1914) a principios del siglo pasado, los moralistas (humoristas) se disfrazan de científicos. La actual experiencia norteamericana es emblemática en este sentido. *Talk shows* tales como *Last week tonight with John Oliver* o *The daily show* contribuyen a la formación de una opinión política suficiente para mantener una posición pública. Durante el año 2020 ambos programas prácticamente basaron sus contenidos en el comentario moral en torno a la presidencia de Donald Trump.

Si bien en la actualidad la televisión no mantiene el poder de antaño, aún proporciona recursos para la orientación moral y por ello sigue siendo un asunto pertinente, delicado y masivo. En cuanto a la homosexualidad, las consecuencias de la pronunciación humorística masiva inciden en la distorsión y reducción absurda de la diversidad sexual, lo cual ha llevado a ciertos especialistas (Nedeljkovic, 2016) a proponer la creación de un código deontológico que regularice las expresiones en tales vías.

GUILLOTINA MORAL

La popularización de la pronunciación humorística es un asunto pertinentemente sociológico, es una expresión inequívoca del ánimo individual y colectivo. Prestar atención a sus manifestaciones es tomarle el pulso a una sociedad particular en un momento determinado, por ello, y no en vano, la sociología fue considerada desde sus momentos iniciales una ciencia moral. Es posible comprender el movimiento, así como sus delicadas implicaciones morales, a partir de la actual pronunciación de una actividad humillante típica de la cultura colegial y liceísta. Lo que a finales de los ochentas era considerado como el *chalequeo* lentamente devino en *bullying*. El retrato (su trato nuevamente, mediante la novel enunciación) es significativamente más explícito en términos morales, tanto que su planteamiento contemporáneo es incluso señalado como un problema social por gobiernos aledaños.

Es preciso enfatizar que, para efectos de la presente investigación, la discusión refiere a una cuestión del ánimo y no una propiedad esencial o sustancial. El ánimo es propensión a la realización. Desde esta perspectiva las tematizaciones de la realidad creadas por el humorismo regresan a la sociedad con una potente capacidad descriptiva y prescriptiva mediante el proceso de

reificación (Berger y Luckmann, 2001). Similar a la pornografía, también cumple una función pedagógica (González, J. y Blanco, M., 2013). La ausencia de programas de educación sexual delega en las expresiones televisivas tales responsabilidades y, en consecuencia, lamentablemente muchos hombres se “forman” mediante la observación de tales contenidos y no a través del razonamiento o la sensibilidad con la otredad. Aunque suene paradójico, ciertos pronunciamientos humorísticos desnombran erosivamente, fomentando así la despersonalización. El enunciado muchas veces se transforma en una suerte de apodo imposible de sacudir. El entorno *olvida* su nombre mientras su existencia es cruelmente cristalizada.

Siguiendo nuevamente a Bergson (1914), se puede considerar el corolario del humor, la risa, como un potente corrector social. El uso es representativo en la caricatura política la cual ha acompañado la prensa libre casi desde su fundación. La caricaturización detenta implícitamente una licencia para la ridiculización del poder, la cual, es necesario precisar, no goza el último de vuelta. Por ello en el ámbito venezolano contemporáneo las caricaturas pro gobierno *no dan risa*, manan al contrario siniestras burlas a costa de los ciudadanos.

En alusión a la homosexualidad, su retrato televisivo humorístico ha sido profundamente degradante e injusto. Por un lado, se encuentra la tipificación del homosexual *comic relief*: su existencia es básicamente ser el *punchline* del *sketch*. Todas las burlas se dirigen a su actuación. Por el otro, está la figura del *consejero* la cual deriva de la comprensión del homosexual desde la femineidad. Sorprendentemente el estereotipo extrae lo *homo* de la homosexualidad. Quienes existen de esta manera pasan a ser en la televisión de la época *mujercitas*, lo cual evidentemente es, tal como se sostuvo previamente, la aplicación local de los *machos no se raja*. Ambas deformaciones imaginarias se trasladan a la cotidianidad de la sociedad civil y son usadas, sin distingo de clase, como correctivo social.

Las tipificaciones buscan promover la vergüenza en los *desviados* (Becker, 2009) censurando perversamente la libertad de cualquiera que no esté en la heteronormatividad. Es posible comprender la influencia de la cultura del *macho* en el humor a través de una expresión popular actual. El *macho* la *soporta*: aguanta y fomenta el *chalequeo*.

Aunque constantemente lo nieguen, cierta parte del humorismo venezolano se regodea en la crueldad. Para algunos, visto desde la segunda década del siglo XXI, muchos *sketches* venezolanos son la perfecta representación de un humor vago, *marginal* y bruto. Algo que “nos debería dar vergüenza como sociedad”. No obstante, la corriente persiste vigorosamente en el trabajo de *stand up comedy* de George Harris o la viralización del humorismo de *Instagram* de Javier Hala Madrid y Marko Musika quienes son famosos por su representación de lo femenino a

través de una franela por peluca. Otros noveles humoristas usan la inteligencia para justificar su complacencia en la crueldad.

Afirmaciones tales como “el humor es para personas inteligentes” o “se picó porque *no lo entendió*”, dignas de un liceísta, presentan expresiones emblemáticas de tal posición, así como muestras de la típica falta de responsabilidad cuando su *contenido* es abiertamente hiriente. Es notable la influencia determinante de las redes sociales en la construcción de la realidad en el crecimiento de la cultura de la *cancelación*, la cual podría ser descrita brevemente como la perenne observación y juicio moral llevados a cabo por la sociedad civil no especializada. Las diversas representaciones del humorismo venezolano ilustran espléndidamente la supuesta diferencia entre lo cómico y el humorismo. Mientras el primero apela a la emoción, el segundo, tal como se ha sostenido hasta el momento, a la inteligencia. Por ello algunas *burlas* merecen cancelación y otras no, pues son el resultado de lo *ingenioso*.

Lastimosamente, el comentario de ciertas personas adquiere el carácter humorístico cuando se orienta a la pronunciación de temas tabú. Si bien es aún el plato del día dentro los circuitos del *stand up comedy*, con relación a la televisión venezolana de finales del siglo pasado, el trabajo de Henry Rodríguez es alegórico al respecto. Después de su trayectoria en *Radio Rochela* con *Ay, me rayé*, el actor recicló su pronunciación de lo tabú en *Cheverísimo* con el personaje del *Mayordomo*. Lógicamente, la pronunciación no equivale al buen trato de lo referido. Tal es la intención de la instancia deontológica propuesta por Nedeljkovic (2016), ponerle un coto a ciertas expresiones denigrantes que manan de las producciones humorísticas que son replicadas posteriormente por la sociedad civil en la cotidianidad.

Muchos hijos de inmigrantes portugueses durante la época en cuestión tuvieron que enfrentar diariamente el estereotipo del *Portu* el cual los encasillaba a la propiedad de un abasto o panadería. El *punchline*, enfatizando la cualidad de *golpe*, se transformó en un recurso frecuente en la publicidad del país, llegando a una suerte de epítome en el 2010 con el comercial de Nestea que invitaba a *vacilar con Joao, el portu*. Retomando la cuestión homosexual, el personaje *Pargula*, desarrollado por Carlos Nené Quintana es simbólico al respecto, así como el objetivo general de la presente indagación. *Pargula* es un *pargo* o tal como lo repite constantemente el socio del *sketch*, Juan Carlos Barry, *una jeva* sin derecho a la opinión. Su contraparte publicitaria es el comercial de la marca *HIT* sabor a parchita dirigida, producida y actuada por Alberto Uzcátegui, el cual plantea una presunta reflexión en torno a la justa pronunciación, pero usando todos los recursos denigrantes para su formulación.

LA GENTE DE LA NOCHE NO VE LUZ

Radio Rochela fue una serie de televisión venezolana producida y transmitida por Radio Caracas Televisión desde 1961 hasta 2010. Su emisión semanal totaliza 2652 episodios y obtuvo amplio reconocimiento nacional e internacional ganando inclusive un premio Guinness por su longevidad. Según *Wikipedia* (2020), fue creada por el productor argentino Tito Martínez del Box, el cual reclutó a estudiantes de la Universidad Central de Venezuela que se dedicaban a presentaciones humorísticas en la Facultad de Arquitectura entre los cuales se encontraba Cayito Aponte, Pepeto López y Charles Barry. Se orientaba a la parodia de la situación político-social y, aunque su formato es internacionalmente popularizado por *Saturday Night Live*, la puesta en escena, así como la conceptualización de *Radio Rochela*, es una creación auténticamente suramericana que antecede a la norteamericana.

A mitad de la década de los ochenta entra al programa Carlos *Nené* Quintana, el cual participa en una serie de *sketches* emblemáticos de la cultura venezolana tales como *Los Woperó*, *Los Jordan* y *Gente de la noche*, donde desarrolla su personaje más famoso hasta el momento, *Pargula*. La expresión proviene de la conjunción entre la palabra *pargo* y *Drácula*. Mientras la primera consta como una expresión peyorativa para referirse a los homosexuales, la asociación indica, de acuerdo con el *Diccionario libre* (2020), a un pargo más intenso. La existencia del término en la agrupación demuestra la incidencia de la pronunciación humorística en la construcción cotidiana de la realidad, así como su permanencia en el imaginario colectivo nacional. Aunque el personaje estuvo en su *peak* de *rating* a finales del siglo pasado, actualmente vive en la *web* en diferentes manifestaciones las cuales incluyen un perfil de *Instagram*, un sitio donde te puede enviar un saludo personalizado a través de un video mensaje y su participación en *Radio Cuarentena* de su colega Emilio Lovera.

Los *sketches* de *Radio Rochela* expresan pronunciaciones inmediatas de la realidad local sociológicamente relevantes. Para efectos del presente artículo se indaga una pronunciación despreciativa representada por un episodio de *Pargula*. Con el objetivo de develar los significados contenidos en el mismo, así como reconocer los fenómenos ideológicos y socioculturales que se dan a partir de tales actos comunicativos, se usa el Análisis del Discurso Multimodal (ADM) propuesto por Gunther Kress y Theo van Leeuwen aplicado por Kay L. O'halloran. Desde tal posición se considera el *sketch Pargula* como un discurso el cual combina la crítica y el humor con recursos verbales, imaginarios y gestuales.

El siguiente *sketch* muestra las interacciones entre Carlos *Nené* Quintana (*Pargula*), Juan Carlos Barry (*Nosferatu*) y Ricardo Gruber (*Portu*). Los "vampiros" desean adquirir ciertos productos en la carnicería del último.

—*Nosferatu* (Dirigiéndose al *Portu*): Buenas noches señor carnicero. Nosotros estamos aquí porque queremos comprar una cuestión. ¿Usted nos la puede vender? Es que vinimos exclusivamente a comprar morcilla ¿ok? (Suenan risas en *off*)

—*Pargula* (Dirigiéndose a *Nosferatu*): Tú sabes muy bien que yo no como morcilla ¿ok? Lo mío es chorizo.

—*Nosferatu* (Dirigiéndose a *Pargula*): Ay vale, tas pasao de jeva (sic) vale ¿no te da pena con el señor?

El análisis permite iluminar cómo las opciones multimodales de los actores involucrados en el *sketch*, en particular los gestos, la mirada y la entonación funcionan en conjunto con el lenguaje oral para dirigir la puesta en escena en cuanto al interés de los “vampiros” en el local. De tal forma se pasa de interactuar de una cuestión alimenticia a una implicación moral con el único objetivo de ridiculizar a *Pargula*.

Pargula: De compras en la carnicería

Fase 1: Entrada a la carnicería.

Cuadro visual	
RECURSO SEMIÓTICO	
Oralidad:	
<i>Pargula</i>	"Sí eres rústico ¿No puedes sacar el tren de aterrizaje?"
<i>Nosferatu</i>	
<i>Portu</i>	
Recursos kinéticos	
<i>Mirada</i>	Ojos muy abiertos
<i>Tono</i>	Reclamo
<i>Gesto</i>	Aleteo

Fase 2: Discusión sobre los productos a comprar.

Cuadro visual				
RECURSO SEMIÓTICO				
Oralidad				
<i>Pargula</i>	"Lo mío, es chorizo"			"No me llames así"
<i>Nosferatu</i>		"Ay, pero estás pasado de jeva, vale... ¿no te da pena con el señor?"	"Señor, olvide todo lo que dijo. Este es una jeva. Tú eres una jeva"	
<i>Portu</i>				
Recursos kinéticos:				
<i>Mirada</i>	<i>Rolls eyes</i>	Sorprendido	Enfático/Evade a <i>Pargula</i> dirigida al <i>Portu</i>	Ojos muy abiertos
<i>Tono</i>	Reclamo	Reclamo	Reclamo	Reclamo
<i>Gesto</i>	Mueve los hombros	Señala al carnicero	Reta a <i>Pargula</i>	Aleteo

Fase 3: Probando la mercancía.

Cuadro visual		
RECURSO SEMIÓTICO		
Oralidad:		
<i>Pargula</i>		“Pero... ¡Portu desgraciado! ¿Qué le diste a Nosferatu?”
<i>Nosferatu</i>		
<i>Portu</i>	“Métsela para que la pruebe. No, mejor la jeva”	
Recursos kinéticos:		
<i>Mirada</i>	Retadora	Ojos muy abiertos
<i>Tono</i>	Burla	Preocupación
<i>Gesto</i>	Se la ofrece a <i>Pargula</i>	Aleteo

La primera amonestación a los gustos de *Pargula* demuestra cómo en Venezuela se debe evitar la combinación de ciertas palabras en público por su aparente contenido sexual-genital. En el caso de *Pargula* la reprimenda es doble y, desde el inicio, anuncia el tono del *sketch* en cuestión. *A los hombres no les debe gustar el chorizo*, ni nada parecido a un falo. La manifestación pública de un objeto con tales características expone cómo la *desviación* es, tal como señala Becker, “creada por la sociedad” (2009, p. 28). La heterosexualidad como norma establece la elección de *Pargula* como la de un “infractor” lo cual lo somete a la burla de los participantes de la interacción. La masculinidad de *Nosferatu*, es otra típica demostración de cómo “la construcción performativa de la masculinidad imperante necesita de la chanza homofóbica cotidiana” (Colina, 2016, p. 21).

El segundo reproche pone en la palestra la cultura machista nacional. No se le debe hacer caso, ni tomar en serio a *Pargula* porque “es una jeva”, es decir, como “mujer” debe entender su función ornamental y continuar como mero acompañante. El *Portu*, a pesar de actuar temeroso al inicio del *sketch*, participa posteriormente en la humillación machista al sugerir que “mejor la jeva” debe “meterse” la morcilla. La expresividad de *Pargula*, o su fachada (Goffman, 1997, p.34), plantea una doble identidad, en ambos casos, deteriorada (Goffman, 2006). Por un lado, toma forma de *la loca*, apareciendo, “en un contexto situacional desfavorable, denigrante y excluyente” (Colina, 2016, p. 21). Por el otro, siendo “una jeva”, debe someterse al control masculino de los participantes de la escena. La virilidad del *Portu* y *Nosferatu*, exponen una negación continua del otro *femenino*. Su precariedad consta en su conformación abiertamente reactiva e irreflexiva.

Con relación a la puesta en escena de *Pargula*, el personaje en sí mismo efectúa una combinación de recursos kinésicos que funcionan como los gatillos que dan pie a su censura y a la homofobia. Su apariencia y sus modales (Goffman, 1997) son estímulos que transmiten información capaz de orientar la interacción central de la escena. El elemento gestual fundamental es el *aleteo*, los golpes que le da a *Nosferatu* mientras sostiene su capa. El gesto es tan simbólicamente poderoso que logra sacar del personaje varias veces a todos los participantes a lo largo del *sketch*. La intención es claramente parodiar los golpes que “daría una jeva” molesta. Es posible considerar la actuación de *Pargula* desde la noción del rol propuesta por Goffman (1997). La debilidad de los golpes funge como la expresión de la presunta feminidad del personaje. La reiteración del gesto permite la tipificación de *Pargula*, crea una pauta recurrente de interacción (Berger y Luckmann, 2001) degradante.

El segundo ingrediente es el tono. *Pargula* utiliza un tono cercano a la vocalización típica de una mujer venezolana *sifrina*. El propósito consta en acentuar su carácter satelital: *Pargula* gira en torno al tono de macho vernáculo representado por *Nosferatu* quien, como tal, debe dirigir por ello exclusivamente la situación. *Nosferatu* nunca se *rajaría*, su hombría está “garantizada” en la

imposibilidad a la apertura, síntoma de la cobardía (Nedeljkovic, 2016). Aunque *Pargula* indudablemente ocupa el papel protagónico del *sketch*, su función dentro de la narrativa expuesta es la del sumiso acompañamiento.

Por último, la mirada juega un papel importante en la confección del personaje. Cuando no está hablando, *Pargula* realiza igualmente importantes expresiones que se dirigen a su presentación como mujer, por ello, no sería injusto afirmar que la actuación apunta a la feminización mediante la exageración, resultando en una ridiculización e interpelación moral no solicitada. La gestualidad del personaje está circunscrita a lo femenino, otorgando la palabra a su contraparte. Mientras *Pargula* exhibe la emocionalidad, *Nosferatu* expresa la razón, lo cual reitera la dependencia del primero bajo condiciones francamente desfavorables.

REFLEXIÓN FINAL: CONSERVADURISMO SEXUAL

A finales del siglo XX la televisión constituía una ventana primordial en la formación del conocimiento y la autocomprensión de la sociedad civil. En términos de la cotidianidad, un hogar sin una pasaba a ser un sitio aislado de la trama pública de la misma forma en que, actualmente, una persona queda separada de su circunstancia sin el acceso a la Red 2.0. Aunque con el pasar del tiempo la última cada día cobra un papel más protagónico en la misma tarea, su dominio está aún lejos de ser hegemónico. La experiencia venezolana ilustra a la perfección el poder de la primera cuando se considera todos los esfuerzos que lleva a cabo el gobierno bolivariano por evitar la libre programación televisiva. La negación de la concesión de uso del espectro radioeléctrico de *Radio Caracas Televisión* y la posterior creación de *TVes*, un canal abiertamente sumiso al ejecutivo, es representativa al respecto.

La televisión posee la capacidad de masificar tipificaciones morales e ideológicas delicadas. La sociedad civil se apropia de tales contenidos extendiendo su vocabulario y con ello pasa a formar parte de un uróboro que de tanto en tanto se devora a sí mismo. Vale la pena recalcar que la presente indagación no pretende la *cancelación moral* del *sketch* presentado, propone una lectura crítica con la mirada a la comprensión de circunstancias actuales tales como la despersonalización mediante el humor. Aunque no toda, la parodia humorística constantemente populariza pronunciaciones humillantes sobre la realidad. En el caso de *Radio Rochela* el programa ocupaba el *prime time* por lo cual sus consecuencias eran prácticamente inmediatas, durante la última década del siglo pasado muchos homosexuales pasaron a ser llamados *Pargula* perdiendo su identidad e inclusive nombre. Nuevamente es necesario retornar a Bergson, la cuestión no es que muchos sean moralistas haciéndose pasar por científicos, lo doloroso acontece en su irresponsabilidad campante. Tal como fue mencionado previamente algunos humoristas consideran su distorsión y

chalequeos como necesarios blandiendo el cobarde *reírse de uno mismo demuestra inteligencia*.

El humor es una forma de *re-trato* moral en un doble sentido. Por un lado, presenta una estampa de lo aludido mientras que por el otro constituye una representación erosiva la cual logra reducir los elementos identitarios propios de lo mencionado. El poder representativo humorístico es tan poderoso que, semejante a la pornografía, dolorosamente cumple para muchos una función pedagógica de cómo deben ser tratadas ciertas personas. Aunque la actuación de *Pargula* en sí es una evidente ridiculización de la homosexualidad, la traza pedagógica se expresa en cómo *Nosferatu* lo trata *como una jeva*. Tal es el sentido del humorista y la risa como correctores sociales: hacen profesión de la creación de tipificaciones que apuntan a la humillación de los desviados. No sería injusto afirmar cómo el humorismo venezolano es en gran parte un triste regodeo en la crueldad. De lo *cómico bruto* al *humor inteligente* ambas son manifestaciones de cómo permanecen anclados a la cultura liceísta.

Por último, el *sketch* analizado se encuentra fundamentado en el conservadurismo sexual y el machismo propio de la época. *Pargula* es el *gag* en sí, objeto de ridiculización y amonestación existencial por parte de todos los participantes. La exageración como parte esencial de la actuación de *Nené Quintana* lo ubica dentro del estereotipo de *loca* y justamente por ello debe ser controlado y humillado. Tanto el *Portu*, como *Nosferatu*, y en extensión, la audiencia, forman parte del fomento de la vergüenza. La risa apunta a la censura, los homosexuales *deben soportar el chalequeo* y actuar “seriamente”, tal como sugiere el *Capitán Nemo*. Es preciso subrayar nuevamente cómo la actuación de *Pargula* es reducida al rango de *jeva*. El *sketch* no sólo degrada al homosexual, ofende de igual manera a la figura de la mujer al presentarla como un adorno sin derecho a la opinión. No en vano el tono constante de la escena es el del reclamo, el machismo es innegable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, J. (1979). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Becker, H. (2009). *Outsiders*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Bergson, H. (1914). *Laughter. An Essay on the meaning of the comic*. New York: The Macmillan Company.
- Berger, P. y Luckmann, T (2001). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Colina, C (2016). Humorismo televisivo y homofobia. *Anuario Ininco*, 28 (1), pp. 19-39.
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

- Goffman, E. (2006). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- González, J. y Blanco, M. (2013). Penetrando en la forma desencantada del cuerpo. Aproximación a la pornografía desde la antropología. En Navarrete, R. (comp.). *Historias y culturas de la diversidad sexual*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Nedeljkovic, R (2016). La tele homofobia y la necesidad de un código deontológico. *Anuario Ininco*, 28 (1), pp. 61-73.
- O'halloran, K. (2012). Análisis del discurso multimodal. *Aled*, 12 (1), pp. 75-97.